

DELI PRELO 20

REVISTA DA IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA



SIMBOLISMO EM PORTUGAL

1992

ISSN 1645-4448

Propriedade

IMPRENSA NACIONAL CASA DA MORDA

Director

DIOGO PIRES AURÉLIO

Coordenador de arte e edição

MARIA ISABEL OLIVEIRA E SILVA

Design, Redacção e Administração

5, rua do Francisco Manuel de Melo, 6.º 1099 Lisboa Codex

Distribuição

Digipost
R. das Colinas, E. 1090 Lisbona

Companhia Imprenta

Oficina Gráfica da INCM

Preço

Módulo duplo 90000



5, rua do Francisco Manuel de Melo, 6.º

1099 Lisboa Codex

Impressão em papel 100% reciclado

- 3 — O simbolismo e as avarias da história
por BERNARDO PINTO DE ALMEIDA
- 7 — Derivas do simbolismo possível
por JOSÉ-AUGUSTO FRANCA
- 13 — Simbolismo, entre tantos, Português
por ISABEL OLIVEIRA E SILVA
- 33 — O problema do belo no século XIX e os simbolistas
por FERNANDO GULMARDES
- 43 — Um diálogo sobre os símbolos entre Oliveira Martins e Eça de Queirós
por GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS
- 53 — Macau, o Oriente e a poesia portuguesa: de Camões a Camilo Pessanha
por JOSÉ AUGUSTO SEABRA
- 67 — Projecto e malogra do Simbolismo em Portugal
por JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA
- 79 — Reflexos do Simbolismo no Teatro Português
por LUIZ FRANCISCO REBELLO
- 87 — Música e Simbolismo
por JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
- 93 — O simbolismo de Artur Loureiro, antes de tempo, no tempo português
por MARIA AUGUSTA ADRÉO MALA
- 103 — Simbolismo e Futurismo (Apontamentos)
por FERNANDO CABRAL MARTINS
- 107 — Sociabilidades secretas, realidades profanas
por FERNANDO MARQUES DA COSTA
- 119 — Tropismo do novo e refração paródica no fim-de-século
por JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA



O
SIMBOLISMO
ou as
avarias da história

por BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

1

É lícito tomar certos momentos da história como avarias que escapam ao curso acontecimental previsível. Não é evidente, de resto, que a história seja mais que um longo processo de avarias de si mesma, em que o que acontece depois (para uma perspectiva historicista) «deveria ter acontecido antes e vice-versa».

Se a perspectiva hegeliana/marxista nos dá conta do devir histórico do mundo como uma teoria de caixas chinesas saindo umas de dentro das outras, a própria história se encarrega de o desmentir e de nos fazer entender a relatividade mais que todas relativa do tempo histórico.

Tudo indica que ao impressionismo sucedeu Cézanne (que dizia que era preciso transformar aquele numa arte digna dos museus), que transformou as formas em representações volumétricas no espaço do quadro, que por sua vez justifica o cubismo como «um passo mais», uma desinência, ou um «progresso».

As Ondinas (pormenor),
Adriano Goussé-Lopes,
Paris, 1908

Foto de Henrique Russ.

Mas pode muito bem não ter sido só certamente assim, ou (ter sido) só parcialmente assim, ou até não ter sido assim de todo.

Ou então diz-se: «o barroco sucedeu ao maneirismo». É um enunciado que tem o que se lhe diga e sobretudo que não passa de um enunciado, quer dizer, de uma frase jogando no interior de um regime de frases. Enfim.

A questão a pôr não será então tanto (nem nunca) a de negar a história — cuja existência nos é preciosa e nos serve para saber como viviam os nossos pais e os pais dos nossos pais, para entender certos regimes de consequência (alguns dos quais se podem tentar evitar) — mas sim de restituir à história a sua dimensão de conhecimento do passado e o interesse pelas séries de acontecimentos que se sucedem sem que sejam sempre visíveis com claridade os fios que os ligam uns aos outros como causas e consequências.

A questão é dizer que a história avaria muitas vezes, que as coisas poderiam ter sido de outro modo, e que não temos, na história, justificações que cheguem para afirmar que só poderia ter sido como foi. O mesmo se aplicando ao que hoje acontece, provavelmente permitindo afirmar que tudo pode evoluir de modos muito diversos, consoante a conjugação de uma série de factores (quiza os astrológicos) entre os quais o não menos provável será o acaso. O acaso é mesmo, talvez, a única necessidade.

Tanto bastará para inviabilizar os hoje muito recorrentes sucedâneos historicistas que se fixam em classificações por décadas, tendencial tentação e pecado de críticos e de historiadores contemporâneos.



-Venus e o Amor- (Cranach)
-Mixed Media- de Manuel Casimiro.
1989

2

A história avaria portanto e são as suas avarias — a que os modernos chamam rupturas — aquilo que mais nos demonstra que nada é previsível.

O aparente anacronismo dos simbolistas históricos numa perspectiva historicista (ou positivista à maneira de Comte), foi um momento raro em que a literatura e a arte se revoltaram contra o progresso da história tal como «deveria» ser ou ter sido.

Os pré-rafaelitas (que não foram pouco simbolistas) não reivindicaram afinal outra coisa quando se autoproclamaram discípulos *ad anteriori* do apogeu renascentista de Rafael.

A história faz-se provavelmente mais destas avarias do que de sucessões que se vão explicando às crianças como se lhe fosse subjacente um sentido fatalista de inevitabilidades. E faz-se em longas durações.

Corpo Subtil,
Alberto Carneiro,
1981



Se assim é (e tudo o indica) então o simbolismo não começa exactamente *onde* se diz, nem acaba *quando* se pensa. Há linhas que o continuam e que o antecedem mas que não o explicam em razões de consequência.

3

Na pequena história da arte portuguesa, simbolismo e simbolistas não foram só os de compêndio, que me perdoe quem compendiou.

A grande exposição desejável do simbolismo português, além do António Carneiro quase todo, haveria de se reportar não sei a que pintores bem mais antigos e a quadros de outros — por exemplo algum Amadeo, ou então *O Remédio do Malhoa* (M. N. S. R.) — e integrar o melhor que o nosso surrealismo teve na pintura, sobretudo o António Dacosta que ain-



da ninguém percebeu, para se deter ainda, nas sombras projectadas de Lourdes Castro, nas linhas de água de Césariny ou em mais recentes aventuras como as de algumas obras de Alberto Carneiro, de Manuel Casimiro, de Albuquerque Mendes ou em certos desenhos mais inspirados de Cabrita Reis e esculturas de Manuel Rosa. Ou voltar ainda aos quadros de António Dacosta outra vez em plena década de oitenta.

Seria uma exposição por excelência de avarias feita, que justificaria uma atitude perante a vida e o tempo e perante o olhar — coisa que também o simbolismo histórico foi afinal — e que se lembraria de fazer justiça (que não é coisa deste mundo) não a autores ou a movimentos, mas a momentos e a deslizes de sensibilidade.

O século que se fina e finda demonstrar-se-ia, em tal mostra, simbolista, tal como noutras poderia sugerir-se barroco ou talvez até moderno.

Mas isso seria uma outra História...

14 de Setembro de 1990.

Antêso de Calma,
António Dacosta, 1940.



Alcácer-Quibir,
de Armando Basto,
in *Ilustração Portuguesa*, 2-10-1920.

Derivas do simbolismo possível

por JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Em 1920 Armando de Basto apresentou um quadro intitulado *Alcácer-Quibir* que foi classificado de «simbólico-futurista», em parte pelo sujeito, em parte pelo seu tratamento, histórico um, com sua carga sentimental, estilizado o outro. Quais fossem o sentimento e o estilo, era difícil discernir; daí que os achassem simbólico e futurista — maneiras de dizer de magazine, nas confusões de um modernismo que se apagava. Do seu fogo de palha restava um termo formal, geralmente pejorativo, em Lisboa, e, no Porto, por outras razões de cultura e prática, permanecera sem crédito a lembrança moral de um valor local.

A menos que se tratasse, como é afinal provável, de designação que o próprio artista forneceu com a fotografia da obra. Talvez jamais venha a saber-se, mas isso importa pouco na circunstância de produção e consumo, dos termos e dos conceitos. Basto era portuense de origem e tentara Lisboa, e mesmo Paris, sem sorte, num lado e no outro procurando justificações, até ao fim da vida que então já se aproximava.

Alcácer-Quibir era D. Sebastião cuja fama ressuscitara em fins do século, e que no sidonismo tivera alimento saudosista. «El-Rei dos que amam sem serem amados» para Nobre, «rei dos vencidos» também, e «do mistério» para Unamuno, ele ia ser objecto de polémica entre as duas asas d'*A Águia*, de Pascoaes e Sérgio, motivando, ao mesmo tempo e em tom menor, uma perspectiva mais burguesa, com Antero de Figueiredo. Mas tudo isso era matéria literária ou escrita que nas artes plásticas mal tinha reflexo, desde o menino e tresleitor que Simões de Almeida esculpira em princípios de realismo, havia meio século, por vias de Oliveira Martins — e que logo depois um «desterrado» tardo-romântico olhou outro ou sempre o mesmo e infinito distante, princípio e fim de tudo para Soares dos Reis.

Ao mesmo tempo, porém, um valor mítico paralelo ao do rei «desejado» igualava perante o Eterno derrota e vitória, e encarnava-se em outro «capitão de Cristo» chamado Nun'Álvares, que de Oliveira Martins vinha também. A agressividade integralista, e em breve para-fascista, dos seus adeptos nada tinha que ver com a tristeza dos incompreendidos e mal amados que sonhavam com o príncipe de Alcácer-Quibir — mas é entre os dois casos que o simbolismo português haveria de definir-se, sem remédio.

É este, por assim dizer, um simbolismo palpável, com referência histórica mesmo que um tanto legendária, de mortos vivos. Ambos os heróis o foram, ou eram, na memória doente da pátria, num fim de século que se repetia analogicamente (como na história acontece), passando a um quarto do seguinte, por arrastamento. Só o Louco deixara de ser o de Junqueiro da «Pátria», grande e trágico, para ser, ao que se dizia, o Pinheiro Maluco das ruas de Lisboa...

A pintura de história, renascida na mesma altura dos anos 90 naturalistas, como palco de teatro oficioso, em guarda-roupa da época, acabava então nas paredes do Parlamento, breve encerrado, em composições muito aplicadas de Salgado, exemplos de virtudes antigas e liberais que a ninguém podiam aproveitar — até que a Exposição do Mundo Português, em 1940, normalizou os mitos soltos, escolhendo-os a preceito, e fundou um novo simbolismo histórico pontuado finalmente pela figura do Chefe togado, paternal e hirto no seu mistério carismático. A história antecipava-se nele, novo Nun'Álvares beato, com suas milícias de cruz de Aviz também, esperando na manhã de nevoeiro que, antes dele, Portugal era (F. Pessoa). Daí que Salazar fosse igualmente, então, em codificação simbólica, o D. Sebastião desejado de Coimbra, não podendo ser o Afonso Costa de Paris, a quem outros se cansavam de atribuir idêntica categoria.

Para simbolismo chegava, e as asas que, em 1922, cresceram a Gago Coutinho e Sacadura Cabral, foram ainda históricas, como históricos, por assim dizer, eram os generosos seios das Repúblicas pintadas em glória por Salgado, entre figurões aptos para a vitória. E se Bernardino Machado se detinha no seu caminho em 1909, para apertar a mão de Jesus Cristo, e

reciprocamente, fora de toda a história, numa composição muito séria de Baeta, era só questão de conciliação desejável entre ideais de boa fé.

A mitologia propriamente dita, essa ficou um pouco para trás, numa parede do Museu de Artilharia, sob a forma alviniente e loura da Vénus dos *Lusíadas*, que Carlos Reis pintou, e mal andava por concursos da Escola de Belas-Artes, sem espécie de convecção. Ninguém melhor o disse, pela negativa da vocação, que Columbano, concorrendo ou pintando um tecto apolíneo para o teatro D. Maria. Os que iam nisso, sob a férula de mestre Salgado, e o próprio mestre, acabavam por receber o enxovalho de se acharem os seus heróis despidos de ceroulas habituais...

Não havia, na verdade, costela histórica nas habilitações dos pintores portugueses, como afirmava Fialho, por falta de concepção imaginativa — e era fora dela que Malhoa podia entender o canto IX dos *Lusíadas* pelo lado da sua sensualidade carnal. Melhor foi isso do que todas as outras experiências, até porque deu ao próprio Camões, mito nacional do liberalismo levado ao «Santanário» de 1880, uma figura de «trinca-fortes» alegre e sã, que marca de inautenticidade todas as outras, à hora da morte ou em gruta de Macau. Morrer com a pátria, como queriam Sequeira e Garrett e o próprio vate, em carta particular aproveitada no século XVII, era intenção finissecular em Quinhentos ou em 1820 — datas correspondentes provavelmente (a ver) ao fim de Oitocentos ou a 1920, quando um certo século punha tempo a morrer e outro não morria mesmo, por falta de local. E, nos quatro casos, era questão de D. Sebastião — a «bem nascida segurança» do poema, a onífrica esperança ideológica dos liberais de 1823, o herói duma «elegia

da pátria» em 1898, o modelo oferecido à mocidade em 1925...

Que Armando de Basto tenha entrado sozinho nesse jogo, está dentro da ordem das coisas nacionais; e também que o tenha feito com uma inconsciência que o próprio anúncio estético da obra assim «simbólico-futurista» comprova.

Futurista de Lisboa, repita-se, onde há três anos safra a revista apropriada e há dois tinham morrido os seus agentes, mais ou menos voluntários, como se sabe; simbolista do Porto, onde há vinte anos já António Carneiro compuzera uma obra única sobre o ciclo d'*A Vida* — que começa e acaba e recomeça no esfíngico mistério da morte.

Tal como D. Sebastião, afinal, que, morto não se sabe como, jamais se saberá como, também, algures ressuscitou — ou ressuscitará.

Por outro lado, se o futurismo teve, na sua origem italiana, uma prática simbolista, que o cubismo repudiava, ao chegar a Lisboa não deixara de o observar na poesia roxa de Sá-Carneiro ou na imagem «plurivibrátil» de Santa-Rita, ou mesmo nas heráldicas de Amadeo, vizinho da casa de Pascoaes, visitado de alazão, com que luxos orientais ajazeado... E entre os patuís e os espaços verbais interceptadores de Pessoa, o simbolismo passeava também. «Fogão do mistério apagado», Maeterlinck não dava, porém, lugar ao Cendrars dum transiberiano que só a Delaunay trouxera ao entusiasmo provinciano de Amadeo e de Almada.

Quererá isto dizer que Basto não podia fazer um quadro futurista por falta de forma local, sabendo-se, por outro lado, que o seu simbolismo era de ideologia, por via de história, e não de imaginação, por trilha visionário.

D. Sebastião,
João Cutleiro, 1973.
Praça Gil Eanes, Lagos.
Foto cedida pelo arquivo Colóquio-Artes



«A agressividade integralista, e em breve parafascista [...] nada tinha que ver com a tristeza dos incompreendidos e mal amados que sonhavam com o príncipe de Alcácer-Quibir — mas é entre os dois casos que o simbolismo português haveria de definir-se, sem remédio.»

Acatemos a primeira constatação que a história da nossa pintura fornece sem dúvidas, aquém das rádio-composições «plusquam» futuristas de Santa-Rita no *Orpheu*, que aguardam análise científica; e punhamos à prova as probabilidades de simbolismo que nos apresenta — ou que simbolismo, na verdade, poderíamos ter, em vez do de Basto.

Um nome mágico nos vem então à pena: *Sagramor* (deixando um ano antes dele o de Belkiss e logo depois os de Salomé e Galaor), que é de poema de Eugénio de Castro publicado em 1895 em Coimbra com tradução francesa do prólogo feita pelo autor e publicada em 1897, e de excertos, realizada por Philéas Lebesgue e publicada em *A Arte*, em 1896, em Coimbra também; e de quadro de Leopoldo Battistini, exposto em Veneza em 1897, para o que o poeta traduziu o prólogo do seu poema, e reproduzido dezassete anos depois n'*A Águia* por diligência de António Carneiro. Precede o quadro de dois e quatro anos *A Vida* de Carneiro, começada em Paris e terminada no Porto onde foi exposto, como se sabe.

O destino dos dois quadros é significativo da sua não inserção na cultura, ou seja na sociedade do país: *Sagramor* foi comprado por João Arroyo, de família wagneriana, enterrado na sua quinta de Almoçagem, desaparecido aos olhos de historiadores ou críticos e ignorado de toda a gente — até que um leilão, em 1971, o fez redescobrir, sem que os herdeiros do

proprietário soubessem o que vendiam, e ainda menos o leiloeiro. *A Vida*, essa foi comprada pelo colecionador e benfeitor de Évora, F. Barahona, e metido e esquecido no seu palácio da cidade — até que uma venda, em 1971 também, o ressuscitou, igualmente sem conhecimento de quem vendia e de quem comprava, conhecimento que só a exposição histórica de António Carneiro, em 1973, confirmou.

Ambos os quadros são o que querem ser: sonho e melancolia, interrogação e espanto, num mundo cenográfico alheio à banalidade naturalista, em «florestas bárbaras», quanto possível. Mas a glória da humanidade libertada da opressão que o bom anarquista Cristiano de Carvalho teimava em ver por detrás da esfinge de Carneiro, poderia ser vista também na jovem e luminosa aparição, nuinha, ao Sagrador.

O símbolo mudava assim de categoria e entrava noutra linha mitológica, mais ou menos proveitosa socialmente. Na verdade, nem um nem outro código era viável em Portugal, país sem andamento para leituras de Além progressista, ou de outro, em sinais *snoobs* ou nevróticos de decadência que o fim do século e da civilização habituada, havia de trazer com ele.

Não se inventa, porém, assim um fim de século que pressupõe a existência histórica deste, em suas responsabilidades, de estádio em estádio, com referências e desacertos. Ora, em Portugal, o fim de Oitocentos foi marcado por um facto brutal: o ultimato britânico que veio a dar a *Portuguesa* («Contra os britões, marchar, marchar!»), uma revolução republicana mal engendrada, e um cruzador pago vintém a vintém, que tomaria o nome medonho de Adamastor, como para se fazer medo a si próprio... Crise económica grave, de mau país agrícola numa Europa industrializada, a emigração era ainda, nele, um ape-

lo do «distante», das «florestas bárbaras». Mas que mísero era esse apelo nacional, entre Áfricas de entreposto e Brasis de quitandas!

Em vão Mouzinho podia ali ser comparado a Nun'Álvares, em 1897, por Bordalo Pinheiro, antes de lhe registar o suicídio (sebastiânico...), cinco anos mais tarde. Magra e logo condenada empresa numa mitologia de ilustre casa de Ramires — que acabaria em Tormes, para o próprio Eça ali casado e fingindo regresso à pátria ideal com melancólico repúdio dos Champs Elysées — capital do mundo em que, sob «horribéis capas amarelas», se andava «à rebours» ou se recitavam sinuosas estrofes aos «vastos e estranhos domínios onde o mistério em flor se oferecia a quem quizesse colhê-lo». Ou para tal tivesse alma e jeito. Por mais correspondência que mantivesse com nomes ilustres, Eugénio de Castro (o Eu geralmente ignorado do *António Maria 2*) teve o fôlego curto, conimbricense, e os «Nefelibatas» eram por demais do Porto.

Na realidade lusitana, a história, por pequena que tivesse passado a ser (mesmo com um rei assassinado ao fim, e uma rainha-mãe louca — para proveito de Pascoaes e de Patrício; e com um novo regime, sem peso nos destinos nacionais), sobretudo contava no dia a dia da gente, mais governo menos governo, o João Franco hoje, «Mexias» patológico, em desespero de causa, Afonso Costa amanhã, por causa disso, e, de causa em causa, o Sidónio-Parsifal, e coisa nenhuma a seguir — justamente quando, em 1920, vimos Armando de Basto pintar Alcácer-Quibir em estilo «simbólico-futurista» à falta de outro e que coisa nenhuma era também...

História por história, porém, havia que contar ainda com a semântica das formas românticas, inspira-



Amor Jacente,
António Dacosta, 1941.

(Col. particular)

Foto cedida pelo arquivo Colíquio-Artes

«História simbolista (como surrealista-mente devia ser) era esta, que Pedro e Dacosta contaram, a meio século de intervalo [...].

E um amor jacente ao fim de tudo quanto fosse possível, enfim, contar, mirando o distante com olhos magoados de desterrado.»

das no manuelino garretteano, arte por demais evidente das glórias marítimas passadas que, por meados dos anos 80, desceram ao Caminho de Ferro em sua gare central do Rossio — para, finalmente, em 1923, serem estilo patrioticamente adoptado pelo Benfica para o seu projecto de estádio de «foot-ball».

Após a hecatombe de Alcácer-Quibir, a moral da nação, passando da pintura à arquitectura, erguia o seu simbolismo, não no «distante» e nas «florestas bárbaras» que Kant preconizara e lhe continuavam vedadas, mas no mais concreto terreno do desporto.

Entre a estação e o estádio processava-se um discurso estético nacionalista que serviu para tudo — até para simbolismo, tal como ele podia ser entendido, se não sentido, numa vivência de formas e desculpas. O «distante» economicamente se aproximara, abrindo para ele um túnel fuliginoso — e D. Sebastião lhe era posto inesperadamente à porta, entre duas dizem que propositadas ferraduras. No Benfica não consta, mas a verdade é que aí o simbolismo se interrompeu, qualquer que ele fosse.

Se a história resgatadamente comemorativa havia de se redefinir satisfeita, uns quinze anos depois, co-

mo vimos, em plena «geração da Ordem», na exposição-clímax de 1940, observemos que, exactamente ao mesmo tempo, em outras salas da então capital do Império, outra história se processou, de estrondo e fúria, contada, como a vida, por um ou dois idiotas. Ela reparava os danos de toda a história que de Portugal se narrava e ensinava.

História simbolista (como surrealista-mente devia ser) era esta, que Pedro e Dacosta contavam, a meio século de intervalo de outra «vida» e de outra aparição. História de *sabats*, avejões líricos, mãos aladas, árvores mastiadas, serenatas, brumas e mares, com ilhas de cães, amores e ódios...

E um amor jacente ao fim de tudo quanto fosse possível, enfim, contar, mirando o distante com olhos magoados de desterrado. O ciclo se fechava desta maneira, numa espécie de «da capo» em que todo o simbolismo se compromete magicamente, por ilusão e fado.

E será então que à grave pergunta feita por Fialho, ao fim do século, de «quadros históricos, para quem?», outra mais rara e perigosa podia juntar-se, sobre quadros simbolistas.

Caim, Teixeira Lopes.
C. M. Teixeira Lopes.
Vila Nova de Gaia.

«Portugal [...] gasto de tanto ser usado em comemorações [...] traduz o simbolismo do desterro, da demissão, da ausência.»

SIMBOLISMO, entre tantos, Português

por ISABEL OLIVEIRA E SILVA

«Keep things as they are — in a mysterious way»
IAN BLACKWELL — (Tate Gallery — 1981)



Um senso comum

Quotidiano e silêncio. Entre o momento presente e o *continuum*. Entre o espaço, a forma e o imaginário onde, cadência a cadência, se vão inscrevendo as referências dispersas pelo tempo. Só aparentemente diferentes. Porque a memória que as retém é cosmicamente curta. Porque, benigna, nos ensina a inexistência dos traçados, nos insere na comunidade dos signos. Com ela poderemos caminhar na senda simbólica da essencial trilogia: *passado-presente-futuro*. Caminhar será demasiado concreto; seria melhor dizer, flutuar no acontecimento. Acontecimento: *ideia-estar-existir* sinteticamente pensando. Talvez jamais dois fins-de-século tenham estado tão próximos, num consenso que os une no símbolo, em expansão de si próprio.

Ambos os séculos, XIX e XX, assim se finam: no individualismo, na inelutável consciência da solidão de constatar ausências.

Gabriel Constante, Porto, 1890.

Foto de Henrique Russ.

Perenceu ao primitivo edifício dos Correios do Porto, substituído pelo actual, do arquitecto Carlos Ramos. (Informação dada pelo seu proprietário Luís Pinto Coelho que a recolheu para o bar «Pavilhão Chinês», Lisboa.)



Numa carta de 1945, o pintor italiano Sironi escrevia:

«In certi momenti me iludo ancora. Poi torna a soffiare il vento livido orrendo...S' è tutto rotto in questi mesi, tutto. Non sono rivaste che maciere e paura».

Vinte anos depois, Luc Peire (M. A. M. Bruxelas) fechava uma cela de espelhos com diferentes traços negros; o indivíduo aí encerrado deixa-se enlouquecer pelo espaço. De *Environnement* (1966) se trata, o mesmo que hoje o persegue na rua, o cantona em casa, o faz comunicar com os objectos. Indivíduo mais que nunca simbólico, este que subverte todos os símbolos, que convive com todas as miragens.

Num bar em Lisboa — «Pavilhão Chinês» — existe uma grande tela, em que a virgem de Murillo, com os anjos à volta, se transformou numa fêmea meio nua, que os cupidos insensam numa disputa através dos primeiros auscultadores de telefone. «Kitch», «pompiers» ou «belle-époque», pouco interessam as desinências que teriam por objectivo criar, cortes, alardear mudanças. O homem simbolista do final do século XX sabe que o tempo se desintegrou, que um século é molecularmente impotente comparado com os primeiros dinossauros. Apenas mudam as formas. Essas isolam-no de novo. Portugal, esse sofre de um isolamento crónico, sentido e pressentido ao longo de Fernando Pessoa. Ironizando a «meseta» contra quem ruma escaramuças históricas num eterno afirmar de sangue de heróis, sabendo que ninguém já liga ao oceano, gasto de tanto ser usado em comemorações, como propriedade privada, imperialista à força, consequentemente Zé Povinho, cada vez mais assim, as circunstâncias o forçaram a um simbolismo próprio e diferente. O simbolismo do *desterro*, da *demissão*, da *ausência*, — e, consequência suprema, da *saudade*. Foi o que disse Teixeira de Pascoaes: «saudade do que foi, do que é e sobretudo do que está para sêr.»

Visionários do silêncio, da vaga pátria perdida, os simbolistas portugueses têm essencialmente que ver com esta irrealdade. São melancólicos, falam da *tristeza*, do *fado*, do *adeus*, do *desterro*. Falam assim da SAUDADE e da última esperança...

E nela engendram a mágoa, nas águas, não do oceano, mas noutras mais próximas, mais intimistas; como poetiza o pintor António Carneiro: «Ó rio que vais correndo [...] / Um dia longe de tudo / De saudade hás-de chorar. / Ó rio que vais correndo / Não corras vai devagar / Quem me dera ir contigo / Perder-me no imenso mar...»¹

É toda uma arte de ser português que Pascoaes descobriu, ou antes, *revelou*, que aí transparece: «... na poesia aparece a alma de um povo no que ela tem de mais profundo e misterioso — dor e alegria, vida e morte, espírito e matéria, e a própria divinização da Saudade...»². Ao que ainda responde António Carneiro com mais «saudade»: «Nas horas de cansaço e de incerteza, / Tu, que me segues incessantemente, / Pousas no meu consoladoramente, / O teu olhar fadado de Beleza [...] / Por ti ressurjo no mundo da quimera; / Tu, que minha *tristeza em sono tornas* / Mago, que a própria dor adornas; / Meu guia e meu bordão? — / Sou a Saudade...»³.

Non Omnis Moriar (Não Morerei de Todo),
ilustração de Cristiano de Carvalho para a revista *A Águia*, 26,
Fev., 1914.

«O fim da inutilidade da ideologia que assiste ao sistema [...]. E o *rêve* ou o *songe* que se transformam apenas num longo monólogo de *cauchemar*.»

Talvez que circunscrever a portugalidade do Simbolismo a um imenso diálogo entre Teixeira de Pascoaes e o pintor António Carneiro, fosse uma dimensão crível, pela telúrica vivência aí potencialmente contida.

Tanto a anti-*virgem* do «Pavilhão Chinês» se tornou mulher, que até lusitana ela pode ser: «Pela Saudade revive e morreu e antevive o que está para nascer, quando ela, a nossa *Virgem Lusfada*, se volta para o Futuro, mostrando a sua face de esperança...» ou ainda: «Eis o que resulta da acção do desejo sobre a lembrança e da lembrança sobre o desejo, os dois íntimos elementos da Saudade.»⁴

Tão longe, tão longe assim levado, o homem a quem foi negada a correspondência com o real aparece, ora mergulhado no *spleen* baudelairiano da angústia e da impotência, ora exaltando-se no misticismo de, por nada ser, criar uma outra existência.

Deuses antigos como memória gráfica, o deus católico descido à humanidade de como ela ser impotente, eles surgem e se revelam. Citado por Pascoaes, Eduardo Schurée refere que: «l'Occident est mûr pour l'exotérisme chrétien et que l'heure est venue de le propager dans le grand public...»⁵.

Em tal exoterismo, como no seu diversificado eclodir, renasce a sabedoria dos simbólicos homens — deuses ou no seu contrário, proclamando as mais diversas manifestações de um mundo insatisfeito. São forças quiçá ocultas da maioria, que então, como agora, abrem salões, captam sons, do misticismo tibetano à cenográfica Califórnia. Jesus Cristo, personagem entre os mais, será um dos sábios de uma conjugação de elementos — Yin e Yang, gerando na terra um poder transcendente de inovações.



Nas cartas trocadas entre António Carneiro e Manuel Laranjeira, o espaço urbano era assim comentado: «Compreendo o seu isolamento e o seu horror à cidade — por essa sobretudo [...]. Paris decerto há-de ser para você infinitamente melhor. Mas daí a ser a terra prometida... que prodigiosa distância! para um homem como você, meu amigo, a verdadeira terra prometida não está no Porto, não está em Paris, não está em qualquer outra parte — está dentro de si mesmo [...]»⁶.

«Ils traversent ainsi le noir illimité, / Ce frère du silence éternel. O cité! / Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles (...) Je dis: Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?»⁷. Foi com certeza muito antes da sua publicação no poema «*Les Aveugles*» na revista *Águia*, em Lisboa, em Julho de 1899, que Charles Baudelaire antecipando-se a Pascoaes, Manuel Laranjeira ou Fernando Pessoa, olhava agressivo o espaço da nova civilização finissecular. Este espaço que oprime. Chegadas as cinco horas da tarde; o fim da inutilidade do dia; o fim da inutilidade da ideologia que assiste o sistema; o princípio do confronto com a noite; a instituição que, não existindo, se compraz na destruição; a falta do tempo do «EU». E o *rêve* ou o *songe* que se transformam apenas num longo monólogo de *cauchemar*.

Uma Estética Desencantada

Todo um sistema preparou a integração racionalista do indivíduo, *caricatura* de sucessivas aparências. Foi-lhe negado o direito ao mistério, ao irracional, ao impalpável, — *ele* que, a partir de filósofos como Heidegger, incarna um corpo físico, onde terá de consciencializar a metáfora da sua nova e estranha vulnerabilidade.

Ernesto Sábato remete-o para essa dimensão: a do poder de se redimir através de *simbolos e mitos, com todos os ecos do pensamento mágico*. Cansaço de hábitos que encerram a vida num quotidiano antecipado, falta ao homem actual, duplamente finissecular, a capacidade de se abrir ao encantamento do inesperado.

E se imageticamente se pudesse pontuar todo o espaço que medeia até à actualidade, fora de escolas e de correntes definidas, um pouco ao acaso, *ou deixando que o acaso postua as formas*, outras histórias então, se poderiam contar. Nesta sequência teria lugar Paul Delvaux, Delvaux e o seu mágico *Templo* (1949); Delvaux e as *Sereias* (1937); Delvaux e o projecto para o fresco do *Paraíso Terrestre* (1959). Evidente, tudo pertence ao surrealismo que em «ismo» e em conteúdo ao Simbolismo se prende. Mas não é tudo: «Pela sua essencial solidão e tensão alucinatória, a obra de Paul Delvaux é profundamente do nosso tempo. Acusa, *amplificando-a*, a *angústia metafísica do homem moderno* e a tremura de um mundo sem deus que de novo procura apoios para as suas esperanças e para os seus sonhos [...]».

Em 1892, Albert Aurier proclamava aquela impalpável realidade que se tem vindo a designar por Simbolismo como «uma arte do sonho ainda mais longín-

qua que a Ideia». Desta «ideia etérea», e regressando ao simbolismo português, aí se podem sentir as marcas de um pesado desânimo (como característica bem própria), que José Carlos Seabra Pereira em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, refere na poesia, muito do que aconteceu na estética do pintor António Carneiro: «pessimismo fatalista»; «engano e desengano»; «desânimo e apatia»; «tédio da vida»; «angústia do tempo». Marcas de um outro século que continuam vivas hoje, noutra contexto ganhando formas e estruturas:

Uma visão sobre Teixeira Lopes refere em 1890: «[...] Un des jeunes sculpteurs que ce salon aura mis en lumière c'est un portugais, M. Teixeira Lopes... Son groupe de *La Veuve* est très personnel... Elle regarde devant elle, dans le passé ou dans l'avenir, sans rien y voir [...]».⁹

Ou também prenúncio da actualidade sociológica de hoje, o *Ecce Homo* pintado por António Carneiro, mito ao abandono, é um Cristo (sem Cristo), as mãos atadas, órfão e afinal livre.

Fatalismo saudosista, este *símbolo da portugalidade* que corre por aí fora, sem ver, pior, sem nada que o *inquieta não ver...*

À espera sempre que nos chegue das brumas D. Sebastião, *rey del mistério*, a perversidade do indivíduo falhado na sociedade do actual fim de século, tem de o *tornar perverso*. Se esta lhe ata as mãos, ao olhar nada poderá fazer; e, como no mármore *Caím* de Teixeira Lopes, será essa a fraqueza com que se cruzará nos corredores das repartições públicas...

Ao contrário do que muito se tem dito sobre a inexistência de um simbolismo português, ele existiu, datado, sincrónico ou prolongado, tal como ainda nos anos quarenta, António Dacosta o pintava no

Amor Jacente. A intercomunicabilidade temporal que se estabelece por via de afinidades electivas, leva pintores como António Carneiro, Adriano Sousa-Lopes, Artur Loureiro, Joaquim Vitorino Ribeiro (entre tantos outros desconhecidos) a demarcar numa sensibilidade própria, os momentos pictóricos do simbolismo, que ao Porto deve o espaço maior da sua existência.

António Carneiro ou o pintor belga Degouve de Nunques afirmam a visão do mundo, como eternos estados de alma. Aquilo que em diferença formal praticam, parte de uma essência comum. Na tela do segundo, *O Cisne Negro*, as folhas das árvores, a erva dos campos, os troncos, entrelaçam-se numa constante metamorfose para o olhar. Nenhuma regra prende o momento simbólico do pintor a um tempo cronometrado. Uma móbil estaticidade desloca a cena para outros estádios; *intimismo melancólico* o deste cisne verde e azul com o espaço se confundindo, cisne lago, jardim que seja, contemplação amorosa que comporte. *O Cisne Negro* de Degouve de Nunques, frente aos troncos direitos e sincopados que o irrealizam, não pode ter lugar definido; algures num lago belga, algures no Jardim da Estrela, em Lisboa.

Para Teixeira de Pascoaes; «[...] o nevoeiro da manhã, as horas mortas, são frases de um misterioso sentido [...]»; como outros elementos, elas revelam a essência obscura que paira. António Nobre, no seu *sismar*, sustem-no: «Outono. Cedo. / Descanso... Enfim! / [...] Arvoredo! / Olhai por mim! [...]».¹⁰

Dizia Odilon Redon sobre as deambulações do indivíduo nesta inconstante atmosfera: «Je crois avoir cédé docilement aux lois secrètes qui m'ont conduit à façonner tant bien que mal, comme j'ai pu et selon mon rêve, des choses où je me suis mis tout entier».¹¹

Máscara totémica ou «marionnette», assim passa pelo tempo esse homem — resíduo, final do passado e do presente.

Continuação dos espelhos na inadvertência da imagem

Um Simbolismo de *condenação* se estabeleceu em zonas coniventes e simultaneamente díspares. Ao *Retrato da irmã do Artista*, do belga Ferdinand Knopff, equivale em termos de um possível simbolismo português *Retrato de Senhora*, título algo anódino para a segunda mulher de Artur Loureiro. A mesma poética de um misterioso silêncio envolve subtilmente ambas as telas.

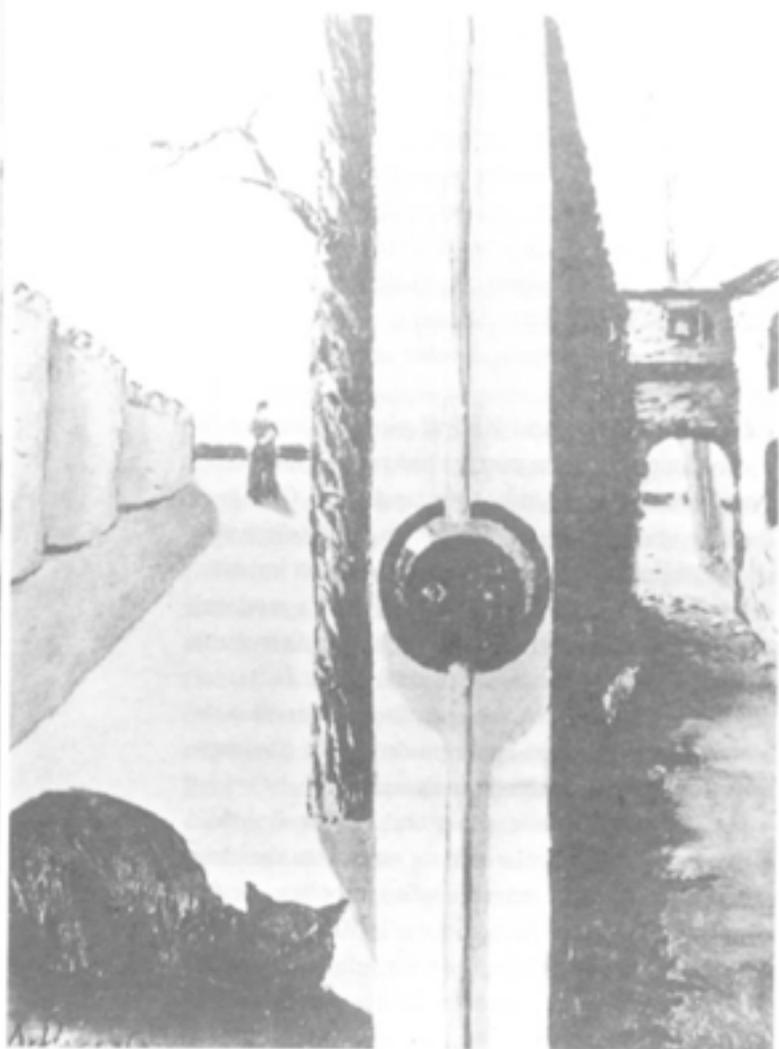
Em 1898, Ferdinand Knopff pinta na Bélgica *Silêncio*, contendo nessa pintura todo um fecho interior que apenas um dedo indica afastar do real. Ou *I loock the door upon myself*, ou ainda *Who shall deliver me?*, sintomas de um mesmo estabelecimento na impotência da fuga de si-próprio, início decisivo da modernidade contemporânea. Knopff situa a mulher numa complicada sobreposição de planos: *o luxo da imagem que ninguém vê; o espaço cercado do pátio; os olhos vazios de esperança* num apelo mudo a uma libertação que afinal *apenas ela* poderia executar.

Um século passou e a pintora italiana Gabriella Ricci retoma o símbolo como a expressão da ideia; sentimento final de uma filiação simbólica, de um mundo diáfano e poético. Gabriella Ricci, que também poetiza a pintura, escreve: «...sulle infinite spiagge dell'inconscio. Entrano nel labirinto dell'intimità dell'anima mia...»¹²

«Quadro polifônico da pintura portu-
de Oitocentos, as *Ondinas* representam
teza de que Simbolismo houve em Portu

MEL
KRELO

Melancolia,
António Dacosta,
1942 (coleção particular).



«Volta, volta a casa, já que as sombras inundaram os passeios... Se queres encontrar-me, já sabes onde estou — *calle Melancolia*... Mais longe, mais alto, já sabes onde habito, rumo a um olhar perdido...» De Garcia Llorca para adaptações da música popular da América Latina, quantos mundos de interioridade simbólica assim se têm expandido? Em ruas de melancolias...

Giorgio de Chirico, num cenário metafísico e surrealizante, por entre arcadas desertas e vazias de marcas humanas, pontuou nas suas telas este tempo tão difícil de conter — *tempo de uma longa solidão finissecular*. *Melancolia* (1914), memória de *Arianna* (M. Vaticano) e a antiguidade greco-latina que ele perpetua, já de quando as estátuas tinham perdido o seu poder emanente e descido à *humanidade petrificada do homem simbolista*.

Se, como numa lenta sinfonia, se faz da música a exaltação de um *estar individual* na existência, espécie de canção de embalar uterina, assim se repetem no Simbolismo certas constantes. Rodin esculpe o busto de Gustav Mahler (1909) e, Gustav Klimt que com o cartaz feito para a I Exposição da Secessão Vienense (1898), «desarticula» a tradicional imagem de Atena que assistia à luta com o Minotauro, irá com ela juntar-se a Mahler: em *Pallas-Ateneia* (1898). Foram as profundas interligações subjacentes a um pensamento esteticista que, sob os auspícios de Nietzsche («Os sofrimentos do génio e do valor», in: *Humano, demasiado humano*) que terão levado ao quadro *A Vida é um Combate* ou ao *Cavaleiro Dourado* (1903) de Klimt.

Desterro, símbolo lusitano por essência, leva-nos a D. Sebastião, que por terras longínquas se diz ter ficado, mas que permanece como a *esperança do impos-*



Foto de Henrique Russ

stvel retorno. Cutileiro assim o esculpiu em Lagos, criança frente ao «mare nostrum», poluído por séculos de falta de imaginação. Era para conquistar o deserto que esse grande rei ia, na sentença de um porvir condenado. E aí o encontra Adriano Sousa-Lopes, quando, em Paris o sugere, no quadro: *As Ondinas* (1908). *As Ondinas* constituem um grande e desconhecido momento da pintura simbólica portuguesa¹². Uma revoada de ninfas aparece ao longe, tão diáfana quanto as ondas, tão diáfana quanto *Os Cavalos de Neptuno* (1893) de Walter Crane. Hermafrodita na sua nudez, ausente e ajoelhada é uma figura feminina que parece apenas constatar a chegada do cavaleiro vencido, com a paz de entre-mundos espe-

lhada no rosto, tudo se confundindo no areal rosado. Quadro polifónico na pintura portuguesa, *As Ondinas* representam a certeza de que o Simbolismo houve em Portugal e que a sua perpetuação se fez aqui (Cutileiro), como na amplitude cultural mais vasta em que continuamos inseridos. Ao exemplo como Degouve de Nunques, em tantas e tantas casas fantásticas — *La Maison Aveugle*, tão próxima do *Império das Luzes* (1954) de Magritte, na surrealidade simbólica mais uma vez presente. Mais caseiro, Carneiro quando pintou *A Casa do Sacristão* (C. M. Matosinhos) ou o *Nocturno — A Igreja de Ponte de Lima* (M. N. Arte Moderna do Porto), por entre visões locais, transmitindo sensibilidades de obscura finitude.

A necessidade de racionalizar o Simbolismo na actualidade é um facto que se está a verificar por toda a Europa, como crise da própria «intelligentsia».

Tal como também se demarca a nova dimensão simbólica do neo-decadentismo, evocando a pintura «historicista» de Alma Tadema, que por sua vez se reporta de novo à Antiguidade. Pintor de telas como *Uma recriação da Antiguidade Sonhada, Entre a Esperança e o Medo*, ou *Miragem de Afrodite*, é com o pintor americano Zuch, dos anos oitenta deste século, que outras afinidades se podem estabelecer. Zuch, no seu diálogo implatónico das cidades altas, afirma: «[...] Só a dualidade nos leva à visão completa»¹⁴. Visão que o Pintor executa na tela: *Vítima de Beleza* (1985)...

Entre Portugal e Espanha, numa actual visão do «neo-simbolismo», é imenso o mundo desconhecido a explorar, âmbito possível de mágicas conexões nunca tentadas. E seria agora a vez de «procurar o quadro perdido» nas obras de Jesus Ibañez, de Rodrigo, de Roberto González Fernández, entre outros, onde poderíamos fazer um imenso espaço ou jardim suspenso, em que edifícios, escadórios, pormenores de pedras corroídas em sépias, verdes foscas, cinzentos anilados ou decomposições do branco, de agora ao outro fim de século nos transportam.

Como diz sobre tal presente plástico Juan Gómez Sobrier: «[...] ya no puede hablarse de vanguardias en el sentido clásico del término. Ni tan siquiera de 'la muerte de las vanguardias' [...] Hoy toda la tendencia en arte convive, compita, avanza y retrocede [...] Pero tan sólo sobrevivirán aquellas obras que llevan en sí el misterio del arte»¹⁵.

O pintor Sierra Barseló, parece emanar desse mundo carregado de uma intensidade estética levada ao absoluto, onde a pintura se afirma no espanto maravilhado do olhar. Tudo é possível numa tela, em que arcadas seiscentistas flutuam acima do chão, por on-

M. J. Sierra Barseló,
s/ título, 1960.

«A acção é limitada e relativa. Ilimitada e absoluta é a visão daquele que se reposita e olha, que caminha na solidão e nos sonhos.»

OSCAR WILDE, *O Declínio da Mentira*.



de pombos esvoaçam, e figuras de estandarte seguem por esse espaço. Tudo é possível de acontecer na carnção serena de um mármore semi-afogado na areia, porque, pela portada principal, o mar espreita, assim como se de uma outra *humanidade estatuada*, cumprimente o fizesse. Nada tão definitivamente belo como essa outra presença intemporal de um mármore a tocar flauta, por entre as folhas do Outono, envolto do oiro que entra do espaço através dos contornos de uma porta de outra.

E como o *tempo* tudo consome, a Fernando Pessoa regressaríamos: «Voltar a Portugal, encontrar-se de novo na criação e na cultura, nesse estilo particular de entender a história e a vida [...]. Voltar, estar, encontrar-se e ver-se na habitação particular das Hispânicas; ser Portugal olhando a meseta e ser Espanha reconciliando-se com a saudade do Atlântico a Oeste. [...] Sonho e desejo de reencontrar o destino juntos na raiz da Europa, onde nasce o homem inventor do poema...»¹⁶

«[...] Se quiserem que eu tenha um misticismo, está bem, tenho-o. / Sou místico mas só com o corpo. / A minha alma é simples e não pensa [...]. A Alberto Caieiro poderia responder Eugénio de Andrade: Quando todo o brilho da cidade / me escorre pelas mãos, que já não são mais que fugidios ecos de verão, / a música dos dias sem idade, subitamente como fonte ou ave / rompe dentro de mim — e nem eu sei, / neste rumor de tudo quanto amei, / se a luz madrugada ou chegou tarde.»¹⁷ E assim, expectantes, crédulos em tal estar diáfano onde não existe bem nem mal, talvez seja o *requiem* pelo Simbolismo, aquilo que mais longe nos está subjacente.

Na ausência do amor, uma constante: melancolia e descrença

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as
coisas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma coisa é
não significar nada,
Ser uma coisa é não ser susceptível de interpretação.

ALBERTO CAIEIRO

Uma espécie de puritanismo inconsciente marcou a temática simbolista do amor, por uma profunda *ausência*. Desconhece-se nessa pintura a aceitação que outros temas tiveram, temas como a meditação, o silêncio, religiões e mitologias, ou essencialmente o assumir do tríptico *saudade-desterro-morte*.

Em Paris (1892), António Nobre cobria a sua solidão com este poema: «Que é dos pintores do meu país estranho, / Onde estão eles que não vêm pintar? Que seria porém desse amor sofrido e sem histórias, para Anto, que na sua distância só via: «[...] Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina / Jobs! Flores! Lázarus! Cristos! / [...]»¹⁸

E do amor impossível que António Carneiro viu no painel central do tríptico *A Vida*, (fugazmente, ainda começado em Paris), onde, como que numa visão sem destino, se introduziu na Saudade, essa sim; râmica, ética e filosófica, que por não ser pintável, foi escrita e levou Teixeira de Pascoaes a uma ainda desconhecida imortalidade.

«Camilo [...] ligara Fanny [...] à obrigação de amar a imagem de si própria nos outros [...]. Ele estava lançado no seu próprio enigma.»

AGUSTINA BESSA-LUIS — Fanny Owen, 1979.

«Ai do Lusíada, coitado, / Que vem de tão longe, coberto de pó. / Que não ama nem é amado, / [...] Que triste foi o seu fado! / Antes fosse pra soldado, / Antes fosse pró Brasil [...]»¹⁹. Assim se exprimia António Nobre numa condenação simbolista bem portuguesa — a da *solidão*. E as histórias mais íntimas que pelos finais do século se passavam no Porto, aparecem de revoada: o pintor António Carneiro está emotivamente ligado a D. Maria Henriques Oswald, numa metafórica distância. Ela traduzia-lhe contos de alemão; ele ilustrava-os. E cartas há, ternas e contidas (sem trair D. Rosa, a esposa) em que Carneiro lhe afirma que, um dia, os netos de ambos os lados, conseguirão a harmonia que as suas *sensibilidades não puderam...*

A portada que António Carneiro fez para *Os Namorados* (1915) de António Correia de Oliveira, é a própria expressão desta angústia. A cabeça feminina parece escutar a desgraça, os olhos fechados, envolvida por uma diáfana cabeça de noivo. E nos *Soliloquios*, a «Alma Ansiosa» do pintor-poeta tudo resume nesta bruma: «Partamos, minha amiga. É alvorada, / Embora triste. Que importa o frio? / É d'oiro e azul o dia mais sombrio / Para os que vivem uma vida alada...» Ou ainda, num outro poema, «Floresta Sagrada»: «... Transpus contente o limiar sagrado, Nessa suave paz extasiada, a própria Dor/ — Mercê das mãos feéricas do Amor — / Se dilui suave num prazer alado.»

Outros amores se passam, tão impossivelmente infelizes, que a dor os tolhe na expressão plástica. Nas *Memórias de uma Vida*, diz Teixeira Lopes: «[...] O tempo, que nada poupa, vai apagando os contornos, esbatendo como numa névoa, como em sonho que finda, a imagem querida desse tempo [...]. O mesmo



Capa do livro *Fanny Owen*, do Visconde de Vila-Moura. Desenhada por António Carneiro, 1917.

tempo também foi varrendo, pouco a pouco, do mais íntimo do meu coração, aquele amor tão sincero [...]»²⁰. Nebulosa, a história do casamento de Teixeira Lopes parece ter durado uns dias: o seu quarto permaneceu centrado na cama de dossel de solitário.

Fanny Owen, essa, continua viva na memória das gentes — «o Camilo era um bandido», dizia, pouco antes de morrer, D. Eugénia Mourão, depois do Visconde de Vila-Moura, e antes de Agustina Bessa-Luis ter, com Fanny, seduzido Manoel de Oliveira.

Entre a obsessão da mulher e o amor, se define com o simbolismo modernista uma nova e profunda ambiguidade: por um lado, há um feminino que representa o centro de múltiplas humanidades; por outro, ele é idealizado nos elementos telúricos, como a água, a terra, a vida e a morte, o próprio pensamento contido.

O amor será outra coisa mais violenta, como um núcleo destruidor ou absoluto; tal *Tristão e Isolda* (1887), de Jean Delville, o *Ídolo da Perversidade* (1891), *Os Tesouros de Satanás* (1895), entre outros quadros do mesmo pintor belga. Ou ainda as obras de Ferdinand Knopff — *A Arte ou as Carícias da Esfinge* (1896), *Acrasia* (1897) e *Decadência* —, de Félicien Rops — *Pornocrates* (1896) — ou a *Bela Rosina* (1847), de Antoine Wiertz, na figura rubensiana da mulher bela desafiando a morte, simbolizada pelo esqueleto. As incontáveis *Salomé*s de Gustav Moreau, o turbulento quadro do *Amor na Vida* de Pellizza de Volpedo, são a iconografia de um mundo tumultuoso, em que a morte ou a destruição desafiam o estado amoroso, transformando a figura feminina numa trágica comedianta.

Quando Marques de Oliveira pinta, uma sensibilidade antecipada, *Céfalo e Prócris* parece que um simbolismo histórico português aí se anuncia: os panejamentos brancos que envolvem a jacência na terra de Prócris onde os cabelos se lhe misturam, como se dela sempre tivessem feito parte, levam ao eterno amor jacente português a melhor definição possível para o seu Simbolismo. O crítico Ribeiro Artur assim o comenta: «... Marques de Oliveira ama o vago e o nebuloso, onde o espírito pode perder-se numa atmosfera de ilusões, criar e ampliar a incerteza do real»²¹.

António Carneiro e a impossível cópia de Puvis de Chavannes no contexto português

Ao isolar o painel central do tríptico *A Vida*, chamado «Amor», não poderá deixar de estar presente esse mítico Paris, onde Puvis de Chavannes era o modelo mágico de António Carneiro. Entre Puvis de Chavannes e Edward Munch, que expõe no Salon de 1897 o *Friso da Vida*, se iria numa primeira fase concentrar a sensibilidade de Carneiro, sem mais angústias que essas de constatar a realidade através de novo formulário pictórico.

O «Amor» interpretado por António Carneiro contém uma força de marcante imaterialidade: a clareira do pinhal onde decorre a cena é o palco de chegada de dois cavalos brancos, montados por cavaleiro e donzela semi-nua que o amor apenas enfrenta com uma flor, símbolo da sua fragilidade. O cavaleiro protege-a; *do passado e do futuro, não há vestígios*. «Para onde», como por vezes António Carneiro intitulava os seus desenhos de Álbum — *donde* — cavaleiro e donzela, assim detêm um eco wagneriano, que parece ecoar dos bosques da Boémia.

No prenúncio do significativo drama interior do Pintor, estão as telas ainda de Paris: «*Cabeça de Cavaleiro*» e «*Cabeça de Cristo*» (Casa Museu Teixeira Lopes — V. N. Gaia), que parecem a própria consciência de auto-retrato do que seria o seu regresso à pátria.

Se este amor wagneriano, era impossível em Portugal, um outro, recôndito, caseiro, assente na fatalidade da relação mãe-filho, que um Porto burguês e uma *sociedade condenada* entenderiam, foi o refúgio de António Carneiro. Como inspiração teve Eugène Carrière e a atmosfera fechada dos seus intimismos maternais; Carrière e a sua primeira *Maternidade*, exposta no *Salon* de 1897, tema de pintura, constante ao longo da sua vida. Tal como António Carneiro mais tarde, e de diversas formas o fará, ele pintava realidades que continham a magia do sonho. A complementaridade de dois pintores tão diferentes como Eugène Carrière e Pierre Puvis de Chavannes é marcada pela «Société des Beaux-Arts», onde expõem em conjunto. Por outro lado, são frequentadores dos «mardis» de Mallarmé, encontro dos simbolistas, em que Carrière, tal como os outros, também dizia: «l'oeil dépend de l'esprit».

Mallarmé que, poeticamente, definia toda a angústia simbolista diz: «... Il roule par la brume, ancien et traverse / Ta native agonie ainsi qu'une glaive sûr; / Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur! [...]». ²²

Mas outra ainda seria a ansiedade portuense, que Júlio Brandão retrata a propósito do encontro dos *nefelibatas*, em 1893, na casa de Inácio de Pinho: «...Um divã atrai os mais contemplativos. Em horas taciturnas, quando já alguns sentiam o desfolhar das esperanças, ouviam-se as notas doloridas da *Marcha Fúnebre* de Chopin [...]» ²³. Sempre o romantismo persistente através da impotência de ir mais além, que barreiras ontológicas se punham então, como agora. É o grande enigma da ausência portuguesa. É na pintura, «historicamente» simbolista, o mesmo se sente com maior intensidade.

Era um ambiente filtrado, muito portuense esse, onde se criaram doçuras de contrastes cromáticos que raiam inéditas purezas ao traçar a figura feminina, tal como nos retratos de A. Carneiro: *Ester* (s. d.), ou num outro óleo do mesmo modelo, onde a cabeça vagamente inclinada, a mão crispada sobre a mancha verde do vestido, são de uma *estranha modernidade* (s. d. — col. part. — Lisboa). Um outro óleo intitulado *Menina* (1917), da mesma coleção, faz-nos situar nos primeiros anos de Novecentos estes retratos contemplativos que iriam, mais sombriamente convergir na jovem esguia, vestida de negro, olhando em total abandono o seu imenso ramo de crisântemos (col. Nuno Carneiro). Mas, além desta beleza dormente e melancólica, outros desafios se punham a António Carneiro, situando o seu modelo favorito — a filha Maria — nos rochedos azuis e roxos de Leça da Palmeira em *Contemplação* (1914) ou, numa concepção mais erudita, na *Sinfonia Azul* (1920 — C. A. M.), composição revelando bem claramente o conhecimento de Whistler. Revelando igualmente um fundo contacto com a pintura catalã, nas exposições em que Carneiro, com outros pintores, participou em Barcelona (à margem de Paris), numa outra quietude e mansidão, com pintores como Juan Brull Viñoles e *Sonhando* (1898) ou *Na Praia*; ou, nas figuras femininas chamadas Ofélias ou Calippos. Com Juan Brull está Santiago Rusiñol ou J. M. Tamburini e temas como *Meditando*, onde a realidade se esvai de encontro ao enigma, numa pintura carregada de angústia, em que a morte convive num especial encantamento com a solidão e com a melancolia.

Mas tal feminino, não é só feito para meditar ou silenciar o mundo como emanação de uma vida, que af

parece querer o seu limite ou a sua finitude. É a sociedade burguesa que liberta *esse ser*, dominado pelos preconceitos, pela família, pela regra que não o contempla. *E, feminina*, antes de se revoltar, *ela medita ou foge*.

O Filho de Agar no Deserto,
Sousa Pinto, c. 1890, M. N. S. R., Porto.



Foge, como Sousa Pinto a pintou antes de 1911, na tela *O Filho de Agar no Deserto* (M. N. S. R.). Diogo de Macedo descreve Sousa Pinto como: «Melancólico de inspiração, de tonalidades tristes, apenas o foi na paisagem bretã... Logo que chegava a Portugal assoalhava a paleta, via outras cores...»²⁴. Duplo semelhante simbolista, o contido nesta tela desconhecida: por um lado, a cena é bíblica, mas passa-se lá fora... E, tal como a Artur Loureiro o simbolismo parece fugir-lhe das mãos, quando elas se confrontam com «Abóboras» e «Senhoras Marias», que lembram uma terra engendrando o seu próprio equívoco. No quadro, num imenso areal, uma mulher foge, envolta em longa túnica branca, qual personagem que o surrealismo poderia trazer mais perto; atrás, fica o filho desmaiado pela sede, segurando com a mão inerte o fio da cabaça vazia.

Também Adriano Sousa Lopes, outro pintor algo desconhecido, além das *Ondinas*, pintou uma memória que, não sendo bíblica, era histórica, baseada no soneto de Camões: *Entendei que segundo amor tiverdes* (1910); momentos pontuais de uma história ainda por contar — a do simbolismo pictórico português.

Conquanto a água e a silhueta feminina isolada sejam elementos intrinsecamente simbolistas, é também na passividade que *esta fuga* se processa. Em *Floribela Espanca*, Agustina Bessa-Luís exprime bem claramente tal situação: «Pode dizer-se que a morte por afogamento, essencialmente feminina, é substituída pela sua prostração à beira-mar, onde ela fica durante muito tempo sem ver nem ouvir ninguém (Floribela)...»²⁵.

Outros pintores dela tiveram consciência ou, talvez antes, intuição. Max Klinger, na série «Uma Vida», em *Abandonada* (1883), divide o espaço pictórico em

três faixas — céu, mar e areal molhado, onde apenas a silhueta negra se perfila, sem rosto, sem detalhes, sem nada mais que a indentifique.

Esquema diferentemente seguido por António Carneiro nas suas marinhas, em que a intensidade dramática é muito menor; são estados de alma associados às horas do dia, solitários, ou caseiramente pontuados pela presença familiar dos filhos.

«Sur l'eau du songe qui s'élève, / Mon âme a peur, mon âme a peur! / Et la lune luit dans mon cœur, / Plongé dans les sources du rêve...», escrevia Maurice Maeterlinck (1889) em *Serres Chaudes*. «Traduzido» para português numa não distante contemporaneidade, seriam o Sono / Sonho, condutores da distância que Teixeira de Pascoaes transformaria numa sequência do seu *Saudosismo*, tal como conta na «Minha Musa»: «Senhora da manhã vitoriosa / E também do crepúsculo vencido. / Ó senhora da noite misteriosa... / Aparição Divina da Saudade... / Casamento da lágrima e do riso...»²⁶.

Por Pascoaes passa a matéria mais enigmática do simbolismo português — a saudade, senso definitória da espera, crente na certeza ancestral de tudo tentar, nada sendo. Talvez só a Galiza, através de Rosalia de Castro ou de Curros Henriques a tenha feito parar no Cabo Finisterra...

E nesta lenta alucinação por onde caminha, esvai-se a *mulher simbólica* na loucura — «A Louca» (1904) — de Artur Loureiro, retrato por muitos considerado naturalista, e que no contexto desta escrita o não é.

Trata-se de uma cabeça de velha desgrenhada no pontão da Foz, no Douro, entre o mar e a imbecilidade dela no mundo; tal sítio continua a ser conhecido no Porto como o local escolhido pelas mulheres velhas para suicídios.

Leopoldo Battistini, o italiano vindo para Portugal com sonhos de estabelecer uma escola «pré-rafaelita» em Lisboa, esbarrou com um local por demais emigrado, onde semelhante projecto naturalmente sem nascer, se findaria. E, à parte «*Sagrator*» (1911), ligado ao poema de Eugénio de Castro, ou já sem convicção, em «*Salomé*», formalmente inspirado noutra poesia de seu amigo, nenhuma margem de criação ficaria ao artista do «*Modelo dormindo*» (Escola Secundária Marquês de Pombal), que tem um profundo sentido de desistência e fragilidade, num nu de longa cabeleira solta, como que revelando mais que a carnação, o próprio cansaço de existir.

E poderíamos então esboçar na história das dores e das fugas, um estar psicológico do simbolismo português. Manuel Laranjeira numa carta a Martínez Sierra comenta: «[...] É V., [...] que vem dizer-me, desesperado de cansaço, que para viver — «hay que renunciar a los sueños»? [...] A vida, como o Quijote, é um livro alegre que nos deixa tristes; e, como o *Quijote*, o livro da nossa vida tem uma página essencialmente trágica, sobretudo amarga, — a última, aquela em que renunciamos a loucuras, para morrer *cuerdos*, como o bom *Alonso Quijano*. [...] Não envenenado amigo, não: «renunciar a los sueños» — não. Pelo contrário: é preciso sonhar, sonhar, sonhar! — sonhar sempre: na vida e sobretudo na morte.»²⁷

António Carneiro ilustrou o poema *Portugal* de Miguel de Unamuno, com a silhueta pensativa de uma jovem de perfil que em indefinidos contornos, vê a *aparición* de D. Sebastião, para quem olha, na possibilidade de tal facto realmente poder acontecer. «[...] El mar entona su trágico cantar de maravillas. / Dice de lenguas tierras y de azares / mientras ella sus piés en las espu-



«Portugal», poema de Unamuno,
ilustrado por António Carneiro,
em 1911, para a revista
A Águia, n.º 5, 1.ª série.

mas bañando sueña el fatal imperio / que se hundió en
los tenebrosos mares, / y mira como ante agoreras bru-
mas / se alza don Sebastián, rey del misterio.»²⁸

A situação sociológica em que se desenvolve o *saudosismo simbólico* em Portugal é específica, quando comparada com as *ilhas* do simbolismo internacional, referindo por exemplo o pintor inglês George Frederick Watts e a sua tela *A Esperança* (1885); o drama contido na figura que, de olhos vendados, tenta sonorizar as últimas cordas de uma lira desfeita, encerram um esteticismo longe de quaisquer verosimilhanças com este quotidiano adormecido e fatalista.

Assim, de outra forma o fazem, numa *ligação à terra*, as inúmeras sanguíneas de Carneiro, em que a imagem da mulher é eternamente expectante. À janela, o traje campesino bem sublinhado, o queixo sonhadamente apoiado nas mãos, em diferentes esperas ou tédios se deixam ficar, numa aceitação inerte da vida. Parecem antes, prisioneiras de casas vazias, esperando indefinidamente algo que o passar dos dias jamais poderá trazer. A ilustração de Carneiro para o poema *A Noite* de António Correia de Oliveira, assim sintetiza este *ser*, na figura expectral de uma cabeça de mulher que segura uma lamparina, como se um amor ausente a alumiasse.

Diz, no poema Correia de Oliveira: «E o que dizemos os dois, / — Sendo Amor e Pensamento — [...] / Onde vais? — Silêncio e treva! / A Sombra é alma presente / Das luzes que a morte leva [...]».

Esta prostração está ligada ao Saudosismo, a um sentimento de finitude, ou mais concretamente de pressentir a inutilidade do esforço da vivência num *conformismo não suicida, mas impotente*. No poema *A Sombra* (Coimbra, 1888), António Nobre conclui por ele se deixando embalar: «... Mas ao passar por mim, como d'algum perigo, / Foge. (Talvez já seja tarde...) Ó Clara! / Nuvem! Fantasma! Ouve-me! Pára!... / E oiço a voz dela num murmúrio: 'Anda comigo...'.»

De António Nobre até hoje, o tempo tem-se materializado, como o interpretou Mário Cláudio no *Itinerário da Solidão*: «...Tal expectro, que tão mal anda pelos caminhos da Europa, não se detendo mais que o indispensável à consulta dos espelhos, viu o dia em terras sem gente, dessa mesma, é toda, que a fantasia sanciona como um pecado...»²⁹. No facto da «fantasia ser pecado», está contido toda uma marginalidade, que se situa no confronto entre os valores da sociedade estabelecida e os elementos de um exoterismo *dandista* de viver. E de Mário Cláudio a Filipe La Féria — *Anto* —, foi a afirmação da contínua teatralidade dos tempos finiseculares, que Fernando Guimarães na *Poética do Saudosismo* — lembra num Mário Beirão, no poema *Ausente*: «Estou longe de mim. Tudo o que fui/erra no Tempo...». Como que tais mensagens gravando, e em si-própria reproduzindo a ambiguidade da vida, está o *Auto-Retrato* de Aurélia de Sousa (c.1900), penetrante descer ao universo íntimo de quem, pode intuir a estranheza de cada um dos outros.

Desamor / Saudade / Jacência
 — Conclusão
 de um Tríptico Simbolista Português
 (Alguns Figurantes)

Como o amor marcou pela sua ausência a *mulher simbolista* portuguesa, numa desistência, num abandono, numa tristeza profundamente enraizada de nada esperar, esteticamente — como contraponto — só lhe pode restar um homem jacente.

E, seja ele mitológico, mártir, cavaleiro, Cristo, despojo ou aparição, só lhe resta morrer. Cumpre assim um destino ráico, uma conjuntura étnica,

um passado transmutado em futuro. Neste contexto bipolarizado, que mistura fins ou princípios de séculos, é a nossa *actual praxis* sociológica que se define.

É verdade que em 1888, Sir W. Whaterhouse pintou «*The Lady of the Shallot*», figura diáfana, envolta em brocados, que numa barca alumiada por três velas acesas, em plena tarde, *se entrega a um rio* sem destino. Desde civilizações muito antigas até ao Egipto, até às esculturas barrocas das *Senhoras da Boa-Morte* (como na Igreja de S. Francisco — Porto), que o rio é um símbolo de eterna passagem.

Foi quando um barqueiro de Amarante me levou, sob a sombra dos ulmeiros, por entre os tufos de verdura, os limos ou as pedras que juncavam o leito do Tâmega, que entendi esse simbolismo telúrico de existir. «Sabe?» disse-me ele, quando apontava locais de mortes e naufrágios: «o rio mata porque é fêmea»...

Na tela intitulada *A Dor* de Joaquim Gonçalves, a «cena» desenvolve-se num pedaço de floresta, dramaticamente cromatizado de tonalidades simbolistas: são os azuis matizados de roxo e negro; os violetas opalinos; a contradição dos brancos, entre a aparição fulgurante do anjo e as carnações das três mulheres por ele (branco) iluminadas.

Uma figura semi-erguida em *conspirante véu*, segura outra que, de joelhos, as mãos no rosto, personifica o terror; soerguendo-se, a terceira tapa os olhos do incandescente e incógnito *milagre*, que à dor também, se prende.

Pintor de um tão datado imaginário simbolista, Joaquim Gonçalves, é assim estranha e friamente comentado por Teixeira Lopes: «Na parte escultural (da estátua de Mouzinho de Albuquerque) [...] tive a

colaborar o meu empregado, o escultor Joaquim Gonçalves [...] pouco instruído e não conhecendo bem os diversos estilos [...] sendo para lamentar que essa mesma facilidade o arrastasse para coisas vulgares e de pouco gosto, quando se tratava da figura, mormente em figuras de mulheres que, quase sempre lhe restavam grossas e vulgares»³⁰.

Houve no entanto, uma intensa afinidade entre a pintura referida, e a estátua *A Dor* (c. 1899), a que Teixeira Lopes imprimiu uma intensa carga simbólica, feita para o túmulo de Pinto da Fonseca e cujo esboço em gesso existe na sua Casa-Museu. É uma obra raramente densa e crispada, na expressão do movimento facial e corporal da própria intensidade do sofrimento. Será porventura esta, uma obra a que se poderia aplicar: «o critério de emoção estética», defendido por António Arroyo. Escreve ele: «... Em algumas obras que actualmente o ocupam (Teixeira Lopes), deparamos com diversíssimas expressões de estados de alma [...]; o processo de objectivação tornou-se portanto mais largo mais variado e intelectual. Cremos até que este nosso estudo compreende apenas, mas completa, a primeira época da sua vida artística, o período de *ascenso*, ao qual se seguirá o período de *estado*, caso febril de *infecção estética* de que esperamos não ver o terceiro lapso, o de *descenso*, em que o doente se cura»³¹.

A Saudade de Soares dos Reis e a *A Dor* de Teixeira Lopes, enfrentam em significativo, — a *História* (1900), deste último, destinada ao jazigo de Oliveira Martins; coordenadas de um *continuum português*, que ainda na visão de António Arroyo se prendem à música de Mozart ou Wagner...

Na *História*, vê Arroyo a «*terribilitá dantesca*» de Oliveira Martins inspirando Teixeira Lopes, através

de uma «Alma Pátria» sugerida pelo Historiador: «a da nossa decadência, o nosso destino, a nossa fatalidade, a política de fomento e as aspirações de Martins, *simbolismo contido na estátua*; (... e também) o *sebastianismo* [...]»³².

N' *O Que Diz a Morte*: «Deixai-os vir a mim, os que lidaram; / [...] E os que cheios de mágoa e tédio encaram / As próprias obras vãs, de que escarnecem... / Em mim, os Sofrimentos que não saram, / Paixão, Dúvida e Mal se desvanecem. / Às torrentes da Dor que nunca param, / Como num mar, em mim desaparecem»³³. Assim se situa Antero de Quental na imbricação dos momentos de uma história ausente, ou como à *Rebours*, que Manoel de Oliveira conta no filme *Non — ou a Vã Glória de Mandar*.

Em 1990 Carlos Carreiro pinta *Figurantes Insistem em Regressar aos Cenários*, título que por si-próprio nos remete à actualidade de uma expectativa ou a uma ressimbolização dos valores — que somos nós — errantes caminhantes por meandros históricos, estéticos e éticos, que *cem anos de solidão* nunca desfizeram.

As *cenas mitológicas* em que nos movimentamos, são diferentes na formalidade e na consciência dramática, daquelas que os pintores dos finais de Oitocentos, poderiam conceber. A *Cena Mitológica* (C. M. J. Vitorino Ribeiro — Porto), ou a virgem a flutuar em padiola no *Funeral da Virgem* do mesmo autor, inserem-se porventura nesse Porto que Júlio Brandão retratava: «Os Nefelibatas [...] reuniam-se numa velha casa do Barrêdo — o fúnebre Barrêdo dos nichos e das ruas esconsas [...] à luz de um luar untuoso que escorria amareladamente pelas vielas suas... Ao clarão lívido dos torcheiros, uma velha dançava sarabandas demoníacas, como as feiticeiras de

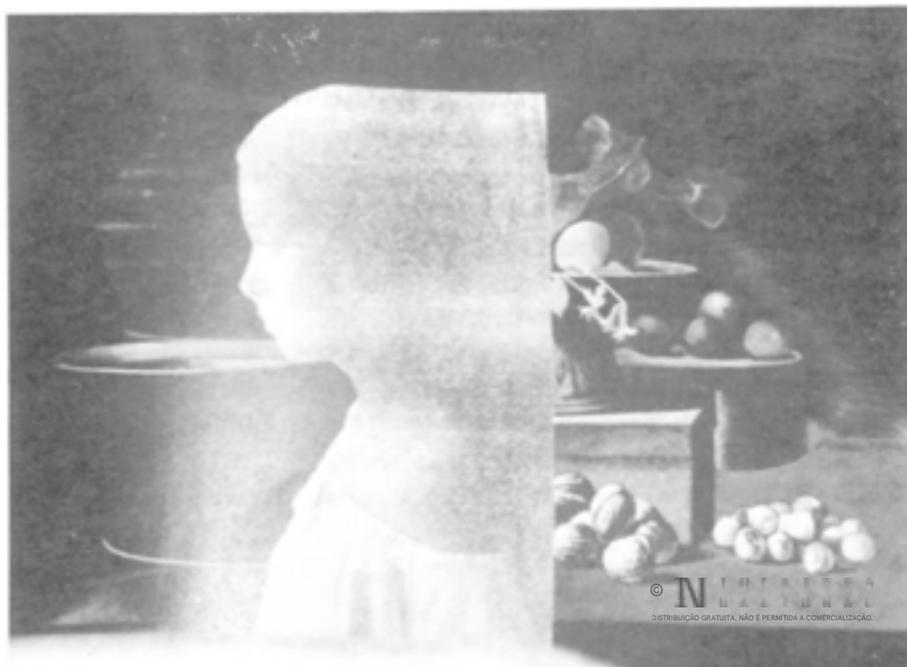
Goya, ou as águas-fortes de Rops, que evocam tragicamente o Amor e a Morte...»³⁴.

Mágica evocação de um mundo, onde Cristo errava, perdido como profeta cuja voz se tingiu da irreversibilidade do tempo, isso o demonstram telas como *Cristo no Túmulo* ou o *Mártir* (M. N. S. R.), que o *Salon* de 1879 largamente elogiou. Doutra forma a morte simbólica, complementar do amor, se transformou na grande ausência da possibilidade de exercício do individualismo. Já dizia Pascoas: «Avistam-se fragmentos de figuras e atitudes... Tudo se espectralizou e dilatou... O dia de ontem cabe dentro de um minuto». António Carneiro nessa postura o retratou numa espantosa sanguínea (1916, M. Amarante), a cabeça pesada, as mãos cruzadas tapando o rosto numa total entrega ao longínquo *discurso* do tempo. Já Soares dos Reis com o *Cristo Jacente* bipolarizara o *homem-deus*, como sinónimo da morte do implicar de um ciclo de eterno retorno, fatalmente delineado na metamorfose da vida.

Mais adiante, o sentido interpretativo de Bernardo Pinto de Almeida, *complementaria* esse fatalismo, falando sobre a obra de António Cruz: «[...] Respira muito dessa serenidade altiva dos que não se queixam por fatalismo aceite...»³⁵, como que, nesta deambulação, encerrando sons de mundos perdidos e reencontrados, que um século de si mesmo diz.

E António Dacosta, que, com o *Amor Jacente* (1941), pontua em definitivo o intermédio destes tempos, é porventura o símbolo da perfeita maturação de caminhos, antes da *Melancolia*, que sempre ao correr deles, *por entre amor e jacência*, se tem infiltrado. Ou Cruz Filipe, inquietando na serenidade de uma memória, que de Magritte se evolara em 1948: *Memória*, magnífica cabeça helénica de mármore, sangrando, que uma cortina afasta do céu e do mar, para que uma folha de Outono a seu lado pouse. Pintor do imaginário simbolista de hoje Cruz Filipe, reflecte em *Bride of Stillness* (1972 — C. A. M.) a nossa posição de espectros de um eterno devir, a que Sim-

Bride of Stillness,
Cruz Filipe, 1972.



bolismo se tem vindo a chamar; se porventura deixássemos de o ser, a «civilização» teria razões para a homenagem do seu *Reconhecimento Infinito* (Magritte — 1963).

Às gerações condenadas a *Cem Anos de Solidão*, «não é dada na terra uma segunda oportunidade», diz G. Garcia Márquez; diríamos nós que só a transmutação do símbolo nos poderá doravante distinguir.



Reconhecimento Infinito,
René Magritte, 1963

«Espectros de um eterno devir, que símbolo se tem vindo a chamar.»

¹ Inédito de António Carneiro, pertencente a D. Madeleine Carneiro, em 1983.
² Teixeira de Pascoaes: *A Arte de Ser Português*.
³ António Carneiro, *Soliloquios*, p. 4, publicados em 1936.
⁴ Teixeira de Pascoaes, *A Saudade e o Saudosismo* (Dispersos e Opúsculos), Ed. Assírio e Alvim, Setembro de 1988.
⁵ *Idem*, p. 92.
⁶ Manuel Laranjeira, *Cartas* (Prefácio e Cartas de Miguel de Unamuno), Portugália Editora, (exemplar numerado 771), p. 126.
⁷ Charles Baudelaire, *Les Aveugles*, p. 9, in *Águia* (Revista Mensal de Artes e Letras) publicada em Lisboa, 1 de Junho de 1899, Ano I, sob a direcção de C. Walbecher e L. Silva.
⁸ Paul Devaux, pub. da Galerie Isy Brachot, Paris, 2 de Março de 1988.

⁹ Teixeira Lopes, *Ao Correr da Pena, Memórias de Uma Vida*, pub. da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968, p. 70.
¹⁰ António Nobre, *A Águia* (Órgão da Renascença Portuguesa), n.º 10 — 1.ª série.
¹¹ Odilon Redon (colección Ian Woodner), (edição da Fundação Juan March, 19 de Janeiro de 1990), Museu Picasso, Barcelona.
¹² *Arte più Arte* (Revista bimestrale illustrata d'arte, lettere e cultura esotérica) ano XIV, 3-4-5 maio, Ottobre, 1990, p. 32.
¹³ Adriano Sousa-Lopes, *As Ondinas*, Paris 1908. Espólio do M. N. A. C. do Palácio da Ajuda, citadas pela Dr.ª Margarida Matias no Catálogo: «Sousa Lopes», Lisboa, Maio/Junho 1980, F. C. Gulbenkian.

- ¹⁴ Rev. *Album* (Letras-Artes), n.º 9, 1985, direcção de Jesus Tablate Miquís, p. 46.
- ¹⁵ *Idem*, n.º 8, p. 40.
- ¹⁶ *Antropos* (Revista de Documentación Científica de la Cultura), 74/75. (Fernando Pessoa — Poeta y Pensador creador de Universos), p. 2.
- ¹⁷ Eugénio de Andrade, *As Palavras Interditas, Ah Amãnkã*, Col. Obra de Eugénio de Andrade, ed. Limiar, 1978, p. 66.
- ¹⁸ António Nobre, *Só*, Ed. Europa-América, p. 41.
- ¹⁹ António Nobre, *Só*, Ed. Imprensa Moderna, Porto, 1944.
- ²⁰ Teixeira Lopes, *Ao Correr da Pena. Memórias de uma Vida*, Ed. da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968, pp. 91-92.
- ²¹ Ribeiro Artur, *Arte e Artistas Contemporâneos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1896, p. 103.
- ²² Stéphane Mallarmé, *Oeuvres*, Ed. Baudouilla, Paris, p. 24.
- ²³ Júlio Brandão, *Galeria de Sombras* (Memórias e Outras Páginas) 2.º Vol., Civ. Editora, Porto, p. 63.
- ²⁴ Diogo de Macedo, *Sousa Pinto* (Saber e Sensibilidade), Col. Museu, 1.ª série, n.º 10.
- ²⁵ Agustina Bessa-Luís, *Fiorbela Espanca*, Guimarães Editores, 1984.
- ²⁶ *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, dir. de Silvina Rodrigues Lopes, Ed. Comunicação, 1987.
- ²⁷ Manuel Laranjeira, *Cartas*, Portugalia Editora.
- ²⁸ Miguel de Unamuno, *Por Tierras de Portugal y de España*, Eds. Espasa-Calpe, 1976.
- ²⁹ *Itinerário da Solidão*, M. N. de Literatura — Casa de Ramalde, Introdução de Mário Cláudio, p. 2.
- ³⁰ A. Teixeira Lopes, *Ao Correr da Pena, Memórias de Uma Vida*, Ed. da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, 1968, p. 210.
- ³¹ António Arroyo, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes* (Páginas de crítica de Arte), Porto, Tipografia a Vapor de José da Silva Mendonça, 1899, p. 203.
- ³² *Idem*, p. 227.
- ³³ Os Sonetos Completos, de Antero de Quental (com prefácio de Oliveira Martins), Ed. Lisboa, Couto Martins, p. 148.
- ³⁴ Júlio Brandão, *Galeria de Sombras*, *Idem*, p. 64.
- ³⁵ Bernardo Pinto de Almeida — Catálogo de António Cruz (Galeria Nasoni — Porto), Texto de introdução.



Peça em porcelana
da «Royal Dut Boémia»,
c. 1890.

«A geração de 70 não
descuidou também a
questão do belo. “Co-
nheci a Beleza que não
morre / e fiquei triste”,
há-de dizer Antero de
Quental.»

O problema do belo no século XIX e os simbolistas:

Alguns aspectos do pensamento estético em Portugal

por FERNANDO GUIMARÃES

Se considerarmos o século XIX podemos verificar que algumas achegas surgem relativamente a problemas estéticos, incluindo o problema do belo. Começemos por Alexandre Herculano, pois devemos-lhe um estudo importante para a compreensão de vários problemas estéticos a partir de um ponto de vista que vai ao encontro da sensibilidade e do pensamento de uma época que marca o início do Romantismo entre nós. Tal estudo encontra-se recolhido nos *Opúsculos* e intitula-se «Poesia. Imitação — Belo — Unidade».

Foi no *Repositório Literário* que, inicialmente — ou seja, em 1835 —, começou a ser publicado. E, se tivermos presente essa data, não nos espanta que se insinue através das palavras de Herculano uma certa reflexão sobre aquele romantismo nascente a que acabamos de nos referir e que, até certo ponto, não deixa de se confrontar com a necessidade um pouco espúria de circunscrever a liberdade própria do poeta «aos limites da razão».

De que modo — pergunta-se — a razão pode intervir? Herculano considera o belo como «objecto da poesia», directamente referido à realidade do homem, entendido aqui como sujeito que precisamente «o sente e goza». Ora este sujeito é aquele que as concepções racionalistas definiram como uma realidade que assume um valor absoluto, liberto de qualquer relativismo que pudesse advir de circunstâncias de ordem temporal, histórica, etc. Tudo o que se opõe ao que há de necessário e absoluto no belo é algo que «repugna e nos aflige». É esta a circunstância que leva Herculano a distinguir entre o belo e o agradável, porque aquele, como já ensinara Kant, é passível de um juízo, enquanto que este apenas exprime «a ideia de relação particular entre nós e o fenómeno», como o deixa entender um exemplo a que Herculano recorre, quando considera que se «um pomo saboroso» pode ser para nós agradável, talvez para outrem o não seja.

A necessidade do juízo sobre o belo desloca esta noção da do princípio de imitação que era prevalente desde Aristóteles. «É, pois, em nós, no mundo das ideias que o devemos buscar». E esta procura entreabre mesmo o caminho para a valorização do imaginário, das *vanae figentur species* que poderiam ser identificadas aos seres monstruosos descritos por Ho-

mero ou a imaginados lugares como a ilha de Vénus que Camões cantou. «A imaginação é quem nos presta a ideia de que resulta o juízo acerca do belo.»

Vê-se como, aqui, um romantismo nascente se confronta com uma recusa da poética da imitação tão cara à tradição clássica, o que tende a privilegiar não uma relação do sujeito com a realidade, mas aquele, o sujeito, quando se valoriza, sobretudo a partir da estética kantiana, a capacidade que ele tem de julgar no domínio da arte; e, por outro lado, essa recusa de uma *mimese* tende a conduzir a poesia para o campo de um imaginário que acabará, afinal, por comprometer a referência que à razão se possa fazer.

A exposição de Herculano, contudo, não se ressentiu muito destas possíveis tensões. Assim, acaba por se decidir pela «existência *a priori* necessária e universal» do belo. No entanto, na parte final do seu estudo, Herculano chama a atenção para a existência de um romantismo que canta o cepticismo, a imoralidade, «o que há de negro» — abrir-se-á aqui uma fenda para nos deixar ver o romantismo negro de que mais tarde falará Mário Praz? — na sensibilidade humana e, ao mesmo tempo, para o mais alto expoente dessa tendência, aquele «génio sem dúvida imenso e insondável» que «não tem com quem comparar-se»: Byron. Um poeta, enfim, que acaba por criar «um peso insuportável» no coração.

Herculano vaticina, depois, que da escola de Byron só este sobreviverá. Mas veremos que todo o peso mais ou menos insuportável a que se referiu estará também reservado a outros leitores do século XIX, sobretudo aqueles que hão-de ler Baudelaire e toda uma poesia que retoma, com o Decadentismo, muitos dos valores negativos que Herculano julgava existirem no Romantismo sem qualquer futuro.

Mas antes de caminharmos em direcção ao que será uma espécie de belo horrível, de que a *charogne* de Baudelaire se há-de transformar no símbolo moderno por excelência, regressemos — ainda que de uma forma muito sumária — a algumas outras achegas ou outros pontos de vista referentes à questão do belo.

Consideremos, em especial, um caso anterior à teorização de Herculano, o qual diz respeito ao modo como principia a afirmar-se o pensamento estético de Almeida Garrett, e outro mais tardio que se relaciona com a geração de 70. Em 1827, Garrett inicia no jornal *O Cronista* a publicação de «Lições de poesia e de literatura a uma jovem senhora». Trata-se de um conjunto de artigos que se relaciona com um manuscrito de Garrett que foi objecto de detido estudo por parte de Ofélia Paiva Monteiro no seu livro *A Formação de Almeida Garrett*¹ e se intitula *Liceu das Damas*. Aí, por exemplo, pode ler-se que a beleza não é uma qualidade dos objectos [...], mas uma relação entre nós e eles». Essa relação traduz-se pelo sentimento: «por isso quando se diz — a beleza — entende-se o *sentimento da beleza*». Este envolvimento sentimental parece fazer com que a teoria mimética — uma teoria de raiz aristotélica à qual o materialismo sensista do século XVIII trouxera novos argumentos — acabe por ser posta em questão. Mas não é isso o que parece acontecer em Garrett se repararmos no modo como ele antepõe a pintura à poesia pelo facto de nela melhor se estabelecer uma relação com a Natureza imitada. Repare-se nesta passagem extraída do *Ensaio sobre a História da Pintura*: «A poesia animada da pintura exprime a natureza toda; a dos versos, porém, menos viva e exacta, falha em muita parte na expressão de suas belezas. Que poeta poderia dar uma ideia de Rómulo como David no seu quadro das Sabinas?» É sa-

bido que no domínio da pintura, desenvolve-se com o Neoclassicismo — que, em França, se vai afirmando entre a Revolução Francesa e o Império — uma preferência bem nítida pela estética da *mimese*. Ora não deixa de ser sintomática esta referência a David, pintor neoclássico, por excelência².

O sentimento do belo parece, aqui, estar ainda longe daquela *sentimentalidade* que se afirmará plenamente com o desenvolvimento do idealismo alemão. Caberá a Herculano — mas igualmente com alguns passos em frente e outros atrás — o mérito de, no campo da reflexão estética, orientar-se nesse sentido. Mas se considerarmos a criação literária de ambos, somos, talvez, levados a admitir que é mais em Garrett que em Herculano que a *sentimentalidade* vem à superfície. E não será por acaso que o exemplo de Byron — que, para Garrett, também pode ser um mau exemplo — se redime até certo ponto numa passagem do prefácio da primeira edição do *Camões*. Aí diz-se: «para tomar as liberdades de Byron e cometer impunemente seus atrevimentos, é mister haver um tal engenho e talento que, com um só lampejo da sua luz, ofusca todos os descuidos e impede a vista deslumbrada de notar qualquer imperfeição.» Afinal, parece ser um pouco assim a própria luz de uma beleza tão contraditória como aquela a que os românticos não se cansavam de referir...

A geração de 70 não descuidou também a questão do belo. «Conheci a Beleza que não morre / e fiquei triste», há-de dizer Antero de Quental. E num dos seus escritos, «Arte e verdade», entrevê na beleza uma «realidade divina» que, no fundo, é o sentido de mistério que está além do saber humano e para além de Deus.

Este sentido de mistério, que em Antero ganha uma iniludível dimensão metafísica, poderá apresentar implicações um pouco diferentes. É o que acontece com Gomes Leal, que — sobretudo num longo prefácio que escreve para o livro *O Poema dum Morto* de Guilherme de Santa Rita — discorre precisamente sobre a «estética do mistério». Uma estética voltada para o ocultismo, o desconhecido, a sugestão, o ideal. Segundo tal ponto de vista, a realização estética enfrenta em si mesma algo de ilimitado ou, mesmo, de adiado. O belo deixa de se apresentar como um modelo, como uma referência ideal que nos era dado a contemplar — como o seria, por exemplo, numa estética de procedência platónica³ — para se apresentar sob uma forma projectiva ou, dando à palavra o seu sentido mais corrente, idealizada: «ideal é todo o estado de perfeição e de belo, entressonhado e desejado, mas ainda não realizado».

Passemos por alto o que Augusto Soromenho e Eça de Queiroz teriam referido quanto à questão do belo nas Conferências do Casino, atendendo ao facto dos respectivos textos não terem chegado até nós⁴; mas não deixa de ser oportuno considerar algo que pensou sobre o assunto outra figura da geração de 70, Ramalho de Ortigão. Na epístola «ao Sr. Anatólio Calmels», incluída no segundo volume de *As Farpas*, estabelece diversas considerações que, no entanto, poderíamos resumir nestas suas palavras: o belo seria «um mero produto de ideias associadas de certo modo, fenómeno puramente subjectivo».

À margem da geração de 70, apontemos outros autores que sob uma forma explícita — mas não muito rica sob o ponto de vista teórico, como acontece aliás com os daquela geração — encaram o problema do belo. É o caso de J. Frederico Laranjo e o Visconde



de Algés, que precisamente em 1871 publicam dois artigos: «A arte e o belo» deve-se ao primeiro e saiu em *A Folha* de João Penha (3.ª série, n.º 2, 3 e 4); «O belo e o sublime», com assinatura do segundo, aparece na revista *A América* (vol. 3.º, n.º 2 e 4). O ponto de vista de Laranjo apoia-se sobretudo nestas três afirmações: o belo refere-se ao sentimento e não ao conhecimento ou à «linguagem da razão»; a criação artística não tem «em vista qualquer outro fim que não seja a produção do belo»; «o belo não provém da imitação da natureza».

O artigo «O belo e o sublime» assinado pelo Visconde de Algés, ao distinguir as consagradas noções estéticas de *belo* e *sublime*, aponta algumas características próprias do conceito de belo. Admite a existência de «um belo em si, um belo absoluto, um belo



Da esquerda para a direita: Justino de Montalvão;
Teixeira do Pascoaes e Raul Brandão.

Espólio da Biblioteca-Museu Albino Garcia
C. M. Amaral

ideal». Este resultaria de uma conjugação da *ideia* — repare-se que a admissão do belo em si aponta para uma concepção próxima de Platão, ponto de vista que é favoravelmente acolhido neste artigo — e do *sentimento da ideia*; por vezes, o sentimento da ideia estaria relacionado com a «inspiração» ou a «impressão do belo». É curioso notar que os pontos de vista de Kant e Hegel são ocasionalmente referidos e criticados. O primeiro, por se pôr em questão o que se designa por «subjectivismo» kantiano; o segundo, pelo facto de, ao considerar Hegel o belo como «representação sensível da ideia», não dar devido relevo ao que se designou, atrás, por *sentimento da ideia*, o qual, relacionado como parece estar com a criatividade e a recepção, assumiria um valor mais pessoal ou individualizado.

Num artigo publicado em 1872 por Trindade Coelho em *Artes e Letras* (vol. 1.º), com o título «A primeira reflexão», há também uma passagem onde o problema do belo é considerado. Trindade Coelho, apoiando-se, como refere, em Ottfried Müller, admite na arte a existência complementar de dois elementos: um, sensível e objectivo; o outro, subjectivo e ideal. Daí resultaria, se se considerar o predomínio de um desses elementos, a afirmação de uma arte realista ou idealista. Mas tal circunstância não exclui a observância de um possível equilíbrio. Segundo Trindade Coelho, importa que haja a «coexistência harmónica da natureza e da fantasia, a regrada concordância do inteligível e do sensível»; e será isso o que nos conduz à «suprema expressão do belo». Num outro artigo que saiu no ano seguinte (vol. 2.º), inti-

tulado «Madona de Rafael», considera que se o belo é «noção pura e transcendente conceito da razão» não deixa de exigir, para a sua efectiva realização nas artes figurativas, «a forma finita, individual, determinada». É este o desejado equilíbrio entre «a natureza e a idealidade» que Trindade Coelho reconhece, mais tarde, ao falar da arte grega num passo da importante e extensa introdução que precede a sua tradução de *A Oração da Coroa* de Demóstenes (1914).

Mas o objectivo e a subjectividade ou a ideia e o sentimento surgem, por vezes, entre si mais extremados. Em 1885, Júlio Lourenço Pinto, na sua *Estética Naturalista*, faz esta afirmação: «o moderno ideal de beleza, decaindo da antiga adoração pelas linhas esculturais, refugia-se na expressão e no sentimento, e o extremo desenvolvimento do sistema nervoso nas gerações modernas tem uma poderosa influência nesta evolução do belo e na transformação da poesia do sentimento em poesia da ideia». No ano seguinte, Sampaio Bruno publica *A Geração Nova*. E aí, na parte final do livro, não rejeita o engodo desta poesia intelectualizada ao criticar «a diferença feita por Kant entre o que seja ideia estética e o que seja ideia racional», isto é, entre o juízo estético e os enunciados científicos. Bruno considera ser possível a idealização poética da verdade científica, quando «a ideia racional se exterioriza pela imagem».

A relação do belo à razão pode ser, até certo ponto, mais enfática. É o que acontece com J. M. da Cunha Seixas — agora um pensador *stricto sensu* —, em algumas passagens de livros seus, como é o caso da *Galeria das Ciências Contemporâneas*, saído em 1879, ou dos *Ensaios de Crítica Filosófica*, cuja data de publicação é 1883. Cunha Seixas avisa-nos de que se

não deve confundir o belo com a arte: «esta quer pô-lo em relevo». Como? Através da contribuição de vários factores que convergem na criação artística: a razão, o sentimento do infinito e a imaginação. Ora um deles, a razão, seria precisamente a «sede da ideia do belo».

Quase no limiar do século xx, em 1899, António Arroyo publica um livro sobre *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, o qual é precedido de extensas considerações que intitula «Pontos de vista estéticos». Aí o problema do belo é, ocasionalmente, abordado a partir de uma perspectiva histórica, e reconhece-se que é contraproducente a imposição do «critério absoluto do Belo». Mas o que mais nos pode interessar neste estudo é o modo como o seu autor, a partir de um ponto de vista que expressamente relaciona com as concepções de Wagner, atribui à arte uma função eminentemente simbólica, em oposição a certos pontos de vista naturalistas ou positivistas do seu tempo. O princípio gerador da obra de arte seria a «comoção estética», a qual implica uma referência ao «elemento humano», ao «sentido da música» — definida como «arte eminentemente subjectiva» — de modo que a acção exterior que a arte pode traduzir ou revelar deriva sempre da «acção interior». Para António Arroyo, «arte não é pois nada de exterior ao homem». A referência a uma interioridade que, no entanto, nem sempre é lícito confundir com mera subjectividade ou expansão de índole emocional, enquadrava-se numa estética ou numa poética que desde a última década do século se iam afirmando entre nós, tanto mais que as referências que António Arroyo faz às concepções wagnerianas não podiam deixar de ser bem acolhidas pelos simbolistas.

Mas ressalve-se, desde já, a circunstância de os autores simbolistas, entre nós, não dedicarem grandes páginas à questão do belo. Seria mais com expectativa do que com proveito que nos aproximaríamos de um opúsculo de Henrique de Vasconcelos que, promissoramente, se intitula *O Culto da Beleza*. Trata-se de uma conferência, a qual foi publicada já em 1909. A epígrafe que acompanha o título é também promissora. Deve-se a John Ruskin: «Enche a tua casa de Beleza — abrirás as portas à Felicidade». O certo é que as cerca de trinta páginas desta conferência não se enchem com muitas considerações sobre o tema em questão, e estas são, infelizmente, de uma iniludível banalidade.

Henrique de Vasconcelos começa por se referir à importância que a beleza ou as belas formas tiveram, sobretudo, na cultura grega e no Renascimento. Depois, aconselha que nos rodeemos de «coisas belas». Considerando que «a mulher é uma bela coisa» expende algumas considerações sobre a moda ou a maquilhagem. Propõe-se a «impor a Beleza na Cidade», acrescentando, quase no fim, esta afirmação que poderia ter algumas implicações teóricas mas que, no entanto, é deixada no ar: «a Beleza não consiste, apenas, no adorno, mas essencialmente na proporção e na harmonia.»

Ocasionalmente, Manuel da Silva Gaio também se refere à questão do belo. Como nos diz no prefácio de



Sentados: Ant6nio Arroyo, Homem Cristo, A. Teixeira Lopes, Jo6o H. Von Hoppe
De p6: Silva Rocha, D. Manuel de Bragança.

Foto extraída do livro: *As Condições da Pena*, Memórias de Uma Vida, de A. Teixeira Lopes, publicado, em 1968, pela C. M. de Vila Nova de Gaia.

1912 às *Horas* de Eugénio de Castro, a beleza representaria «certos totais de invenção, unificadores de diversos aspectos físicos e humanos pela eliminação das diferenças e resultante integração de semelhanças», podendo ser o produto de um trabalho da própria imaginação. Esta concepção está certamente relacionada com a estética do Simbolismo que tanto valoriza o papel da síntese no domínio da arte. Silva Gaió referir-se-á expressamente a «imagens síntese», as quais podem ser de natureza verbal. É aqui que se admite o facto do poeta poder fazer uma opção entre «Arte de estilo» e «Arte de carácter». A primeira destas formas de arte apoia-se na «natureza genérica» de uma concepção de beleza como a que atrás se referiu e se-

Paris, le 6 Juin 1896

Désireux de le remercier des services rendus à notre Art et à notre Littérature, les amis et admirateurs de M. Eugenio de Castro, l'illustre poète portugais, lui offriront, à l'occasion de son présent passage en France, un dîner qui sera servi, le lundi, 15 juin 1896, dans les salons du restaurant Philippe, 105, Galerie de Valois (pour les voitures, 43, rue de Valois). Ils seraient heureux de voir M. — — — participer à cette fête intime.

TENUE DE VILLE OU TENUE DE SOIRÉE ad libitum.
Envoyer à M. Louis-Pilate de Brins'Gaubast, chez M. Marcel Grand, 4, rue Le Verrier, à Paris, les adhésions (et la cotisation de sept francs), le plus tôt possible et avant le dernier courrier de 13 juin.

De la part de MM. GEORGES BARRÉ, EDMOND BARTHÉLEMY, LOUIS PILATE DE BRINS'GAUBAST, XAVIER DE CANTALHO, EDUARD DUCOTTÉ, LOUIS DUMU, FÉLIX FÉRON, PIERRE GUÉDY, MARC LÉONARD, LUGNE POC, CAMILLE MAUCLAIR, COMTE DE MONTESQUOU-FRÉNÉAC, ALEXANDRE NATANSON, HENRI DE RÉUNIER, LÉON RIOTOR, ALFRED VALLETTE.



Legendas e comentários sobre a ilustração

O CATA SOL (girassol) sobre a figura feminina no desenho Marc Maclier, era o símbolo de Eugénio de Castro, alusivo ao morgadio da Quinta de Cata-Sol (Carcavelos).

Figura como distintivo nas primeiras edições de poemas: *HORAS* E *OARISTOS*.

O jantar em honra de Eugénio de Castro foi noticiado nos seguintes jornais e revistas:

- *La Revue Blanche* — Paris, 1 de Julho de 1896;
- *Le Mercure de France* — Paris, 1 de Julho de 1896;
- *La Fraternal* — Paris, 2 de Julho de 1896;
- *Société Nouvelle* — Bruxelles, Julho, 1896;
- *L'Aube* — Paris, Julho, 1896;
- *La Province Nouvelle* — Auxerre, Julho, 1896.

Referências cedidas pelo senhor Eugénio de Castro e Almeida, quem a Revista *Prelo* agradece.

**Identificação dos principais promotores
do jantar dado em Paris em honra
de Eugénio de Castro
(16 de Junho de 1896)**

FÉLIX FÉNÉON — Cronista literário e crítico de arte, revelou pintores como: Seurat, Paul Signac e C. Pissarro. Publicou autores como: Rimbaud e Mallarmé. Foi também secretário da redacção da *REVUE BLANCHE* (1891), uma das mais importantes obras de divulgação do Simbolismo.

A. NATANSON — Fundador da *REVUE BLANCHE*¹.

HENRY DE RÉGNIER — Chefe ideológico da escola simbolista na literatura francesa. Frequenta os *salons de Mallarmé*; em 1885 publica *Landemains*, obra importante no contexto do simbolismo literário.

LUGNÉ-POE E CAMELLE MAUCLAIR — Organizadores do Théâtre de l'Oeuvre, com grande papel na difusão do teatro simbolista em França.

COMTE DE MONTESQUIOU — FEZENZAC — Intelectual-vedeta dos círculos simbolistas. Foi amigo de Proust, a quem serviu de «modelo» para o personagem do *Barão de Charlus* em *À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*.

¹ A *Revue Blanche*, foi de início uma revista franco-belga editada em Bruxelas. Em 1891, foi editada em Paris uma outra revista que tinha o mesmo título, fundada conforme referido por A. Natanson. De 1891 a 1900, teve grande importância no eclosão do movimento simbolista. Embora de fundo anarquizante, reuniu a geração simbolista (de Rémy de Gourmont a S. Mallarmé). Por ela passaram as figuras de Ibsen, Tolstói, Strindberg e Claude Debussy.

Informação do Prof. Doutor José-Augusto França, recolha documental do *Magazine Littéraire*, n.º 288, Maio 1991 — *Les Écrivains de la Belle époque e da Encyclopédie du Symbolisme*, Ed. Somogy, 1979.

ria capaz de proporcionar um sentido de objectividade à criação artística em prejuízo de uma excessiva subjectividade de que a «Arte de *carácter*» — isto é, uma criação marcada precisamente por essa subjectividade — não estaria isenta.

Mas recuemos um pouco e fixemo-nos no próprio tempo em que o Simbolismo aparece em Portugal, isto é, nos finais do século XIX. Num alargado estudo que Navarro dedicou à então recente movimentação simbolista e que publicou entre 1893 e 1894 na revista *Os Novos*, podem também encontrar-se algumas observações que devem merecer a nossa atenção.

As noções em que Armando Navarro se apoia não andam muito longe daquelas que Silva Gaio proporia um pouco mais tarde no já citado prefácio das *Horas*. Depois de admitir que a literatura é «um directo produto da sensibilidade, como todas as artes o são», considera que a *forma* se torna necessária para a sua exteriorização. Ela, a forma, seria a única modalidade *sensível* do belo», não andando, portanto, tal conceito muito longe daquele que, em Silva Gaio, era expresso pela palavra *estilo*.

As impressões, os estados de alma, as ideias têm um valor secundário em face da forma; ora «o belo não é mais do que a verdade da forma», a qual, por sua vez, «é o objecto da arte». É este conceito de objectividade artística, por oposição àquelas criações que se limitariam a exteriorizar ou a valorizar a nossa subjectividade, que se torna essencial para a poética a que o Simbolismo aderiu. E não deixa de ser significativa a circunstância de tal princípio se ter desenvolvido a partir dos pressupostos estéticos que foram apontados, o que mostra que, apesar de tudo, o conceito de belo não deixa de ser importante para a compreensão do nosso Simbolismo.

- ¹ *Ob. cit.*, Coimbra 1971, pp. 305 e segs.
- ² A referência à pintura não deixa de ser sintomática no desenvolvimento das concepções de alguns dos nossos escritores. Recordamos, desde já, o caso de Eça quando, numa das Conferências do Casino, aponta para uma melhor exemplificação do Realismo o quadro de Courbet *Les Casseurs de Pierres* (cf. António Salgado Júnior, *História das Conferências do Casino*, Lisboa 1930, pp. 58-59). Mais curiosa ainda é a circunstância de Eça considerar como falsa a arte de um outro quadro, *Le Premier Consul Garussant le Saint-Bernard*. Ora o seu autor era, precisamente, David...
- ³ A recusa da admissão do belo em si pode ser entrevista noutros autores, mesmo que seja a partir de supostos diferentes, como é o caso de Teófilo Braga. Não são muito extensas as reflexões de Teófilo no domínio da estética, as quais, no entanto, encontram nas páginas da revista *O Positivista* (cf. vol. I, Porto, 1878-1879, pp. 110-127 e 409-429) um espaço a tomar em linha de conta. Aí o problema do belo só acidentalmente é considerado, com destaque para a crítica à abordagem metafísica do belo (p. 410). Teófilo remete-nos para um enquadramento sociológico ao admitir o papel que o dinamismo próprio da imitação e da tradição (p. 423) desempenha na arte, a qual ganha uma dimensão de índole evolutiva ou histórica que lhe há-de permitir elevar-se «até à expressão ideal» (p. 425), sem que, no entanto, deixe de estar «condicionada pela filiação evolutiva» (p. 246).
- ⁴ Apesar de não possuímos os textos de Eça e Soromenho podemos, baseando-nos em relatos de jornais da época, fazer a reconstituição da conferência de Eça, como o fez António Salgado Júnior no livro aqui citado na nota 2. Aí podemos encontrar um passo referido à conferência de Eça de Queiroz, na qual, ao considerar-se o modo como o princípio estético interessa ao espírito revolucionário, se admite que esse espírito tem «em vista três aspectos sem o qual não se completa: o verdadeiro na ciência, o justo na consciência, o belo na arte» (p. 50). Assim, a nova literatura obedece a este princípio: «é a lei moral e científica a que deve preceder e ser recebida como única aspiração do belo» (p. 56). Acrescente-se que na conferência de Augusto Soromenho, «A literatura portuguesa», podemos encontrar também algumas referências ocasionais à questão do belo: «A arte tem o fim em si mesma. Atinge o seu fim atingindo simplesmente a essência da arte: o belo. [...] Sendo o belo ideal o limite infinito da arte, o belo que o homem realiza anda à volta dum tipo fixo, — universal» (pp. 41-42). Pelo menos no domínio da estética, a consonância entre os dois conferencistas não era perfeita...

A História.
Teixeira Lopes,
1990.

Casa Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.
Foto: Henrique Russ.



Um diálogo sobre os símbolos entre Oliveira Martins e Eça de Queirós

por GUILHERME D'OLIVEIRA MARTINS

1. «Tu reconstróis a Pátria, e ressuscitas, com esses livros, o sentimento esquecido da Pátria. E não é pequeno feito *reaportuguesar* Portugal. Pagas de resto a dívida que nunca fora paga, àqueles que fizeram Portugal. Outros estão no limbo obscuro, pedindo igualmente o seu salário. Pensa neles»¹. Assim se exprimiu Eça de Queirós numa conhecida carta de 26 de Abril de 1894 dirigida a Oliveira Martins, na qual acusava a recepção de *A Vida de Nun'Álvares* —, aproveitando a oportunidade para tecer considerações quer sobre o Condestável quer sobre *Os Filhos de D. João I*. «Além de um belo livro, o Nun'Álvares

é uma boa acção. Estas monografias que empreendedeste são o maior serviço que neste século se tem feito em Portugal. É por elas que tu próprio hás-de ficar na História»². O entusiasmo era evidente — não se tratava de mero cumprimento de amabilidade. Membros de uma geração de sentimentos contraditórios — teorizadora da decadência, mas intimamente desejosa de uma «redenção» —, os homens de setenta viveram no final do século um período de intensa procura dos factores positivos que pudessem inverter o curso dos acontecimentos. *Reaportuguesar* Portugal, em vez de um encerramento solipsista e provinciano sobre nós próprios e sobre as nossas angústias e incapacidades, poderia ser feito pelo reencontro das raízes e dos seus símbolos com um cosmopolitismo aberto — de que, por exemplo, Fradique Mendes podia ser o paradigma, desde que a sua atitude perante a vida pudesse ser temperada por um *reencontro* ou *reconciliação* com as virtudes nacionais.



2. «A mim mesmo me dou por exemplo: porque têm sido os filhos de D. João I e agora o Nuno Álvares que me têm feito patriota»³. Importa não esquecer que a preocupação com as raízes é muito nítida nesta fase da vida e da obra de Queirós. *A Cidade e as Serras* resultou do desenvolvimento de um conto publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro (16 a 23 de Outubro de 1892) com o título «Civilização» que o autor se propõe transformar em «nouvelle phantaisiste» na carta ao seu editor Mathieu Lugan, de 18 de Novembro de 1893⁴. Por outro lado, a *Ilustre Casa de Ramires* estava a ser escrita nesse ano como o atesta a carta de 29 de Julho, onde Eça diz que tem a obra quase pronta⁵.

Muito se tem discutido sobre este interesse (reaccionário?) pelas coisas nacionais e pelas suas supostas virtudes regeneradoras. E se é certo que o *pastiche* de Gonçalo Mendes Ramires — *A Torre de D. Ramires* — não pode deixar de ser lido pelo seu lado irónico⁶, a verdade é que a «conversão» de Jacinto ao «Portugal profundo» tem muito da viragem pessoal do autor de *A Cidade e as Serras*. Viragem? Ou íntima necessidade de contrabalançar o criticismo mordaz com alguma criação nacional possível. Daí a oscilação entre uma aversão profunda e evidente ao «patriotinheirismo», representado por João Lúcio Castanheiro, o amigo de Gonçalo Ramires que o induz a escrever uma novela, e o entusiasmo que sente ao ver renascer-lhe o amor do que é português e nosso...



3. «A minha primeira impressão, logo às primeiras páginas — diz de «*A Vida de Nun'Álvares* foi de que estava no século XIV, e que vivia em Lisboa, em Valverde ou nas vielas da Sé, que andava misturado com o povoréu, que odiava a má barregã que enfeitçava o nosso bom rei e que era um partidário do Mestre. Composição, estilo, etc., tudo isso me era indiferente. O que eu queria é que Nuno Álvares crescesse depressa e que o Mestre se declarasse, e que se salvasse o Reino! Creio que não se pode fazer maior elogio de um livro»⁷.

Eram os *símbolos*, que prevaleciam! E estes entusiasmassem Eça: «a sua beleza está em não ser quase um *livro*, uma coisa impressa, mas uma grande realidade viva, em que nada é de papel e tudo de substância viva» [...]: «e fica-se, eu pelo menos fiquei, em comunicação directa numa comunhão de contemporâneo, com as coisas e os homens evocados»⁸.

Mas, «a realidade viva» é, por vezes, demasiado viva. A realidade projecta-se na evocação histórica e na recriação dos acontecimentos. O Andeiro parece-se, para Eça, demasiado com Mariano de Carvalho. D. Álvaro Pires é apresentado de modo excessivamente caricatural — «é, antes do conselheirismo, quase um conselheiro, e do tipo mais conselheiral: também julguei ver reminiscências»⁹. A isso chama o romancista de *Os Maias* «chafurdar em política» — «insensivelmente transporta para o homem do passado a ironia ou o desdém que lhe inspiraram os homens da véspera — e desabafa nas costas dos mortos»¹⁰.

4. A procura de *sínteses* fortes, o esforço de encontrar um simbolismo consistente têm, afinal riscos. Torna-se difícil garantir que as semelhanças com a realidade sejam pura coincidência. E, numa passagem das mais conheci-

das da sua epistolografia, Eça de Queirós acusa o seu amigo de cair em «minudências». «Que documento tens para dizer que a rainha, num certo momento, cobriu de beijos o Andeiro, ou que o Mestre passou pensativamente a mão pela faca? Estavas lá? Viste? Esses traços, penso eu, não dão mais intensidade de vida, e criam uma vaga desconfiança»¹¹.

Pelo contrário, a superioridade do historiador e do artista estaria, segundo o romancista, em compreender os movimentos colectivos e em revivê-lo — em «fazer manobrar as multidões».

5. Mas o que diz Oliveira Martins? Antes de mais, assume a internacionalidade simbólica. Naturalmente que é de História que se trata, mas constituindo a sua matéria-prima o homem, é óbvio que o autor procura reviver e fazer reviver, através do que lhe é dado compreender da vida, os acontecimentos e as personagens. O que não pode ser indiferente são as escolhas dos temas e dos protagonistas. Na prateleira dos episódios históricos e dos heróis, há que procurar o que mais tenha a ver com as preocupações do escritor e com o momento colectivo que atravessa. «Ainda bem que o Nun'Álvares fica em pé e vivo, no meio do coro dos seus colaboradores» — é Oliveira Martins quem responde a Eça, lisonjeado pela boa apreciação geral e pelo entusiasmo do amigo. «Não creio porém que torne a ser feliz como fui, porque a melhor metade da obra está no assunto e esse é único. Não há criaturas assim em parte nem em tempo algum heróis não faltam, tão pouco santos; mas esta transformação sucessiva de um *preux* num herói patriota, e depois num santo, nunca se deu senão em Nun'Álvares. Abençoada criatura que gerou dentro de si própria todas as melhores pérolas da alma humana!»¹².

6. «Chafurdar na política»? Oliveira Martins não concorda: «Eu não chafurdo na política de que não me ocupo absolutamente senão em casos excepcionais como foi o princípio de 1892» (altura em que exerceu o cargo de Ministro da Fazenda). Mas vai mais fundo: «Em todas as sociedades desconjuntadas, como a nossa, a política é absolutamente absorvente: nada se faz se não por política e por isso, repito, quem não quiser ser vítima, e não for rico, há-de por força conservar-se em pé na fileira»¹³.

Realmente em causa está a compreensão do género humano e a preocupação, sempre presente, de encontrar as vias adequadas e necessárias de reforma da sociedade e do Estado. Assim as escolhas dos símbolos são intencionais: Nun'Álvares, filhos de D. João I. Trata-se de estudar criticamente os primeiros passos da dinastia de Avis — início de uma empresa mais vasta que estava na mente do historiador e que a morte prematura e traiçoeira veio interromper: «o meu vivo desejo e a minha ambição suprema, seria dispor ainda de saúde e vida, de inteligência e de sossego de ânimo, bastantes, para lhe estudar (à dinastia de Avis) a duração inteira até à data lúgubre de 1580. Esses dois séculos incompletos, momento fugaz no incontável decurso do tempo, são, porém, o bastante para projectar, na História, um clarão de luz incomparável»¹⁴. Esse foi o momento do nosso existir colectivo — «período em que o nosso povo representa um papel eminente e original»¹⁵. Depois, a história de Portugal «volta a não despertar a curiosidade, se não para o estudo dos casos de patologia colectiva»¹⁶. No período áureo destacam-se os símbolos: «À geração de Nuno Álvares, que foi o Messias da pátria portuguesa, sucede a dos filhos do Mestre de Avis. A estes sucede a figura trágica de

D. João II, em que renasce o génio do Infante D. Henrique, e os pensamentos vagos de seu irmão, D. Pedro, se formularam por um modo prático ou político, para fundarem o imperialismo idealista. O *Príncipe Perfeito* será portanto, se puder ser, o livro que se seguirá a este, estudando a construção já acabada do Império Português»¹⁷.

7. À beira do esgotamento físico, quando a tuberculose já o tinha invadido e condenado, Joaquim Pedro tentou, num último esforço, escrever o *Príncipe Perfeito*. Ainda foi até ao teatro da batalha do Toro para viver febrilmente o embate bélico que, apesar de inconcluso no terreno, veio a derrotar as pretensões de D. Afonso V. Trabalhador incansável, Oliveira Martins escreve, no regresso, o primeiro capítulo da nova obra — que sairá a lume postumamente, prefaciado por Henrique de Barros Gomes — e elabora um conjunto de crónicas onde se relata a derradeira viagem *Cartas Peninsulares*. Mas, a D. João II seguir-se-iam dois outros símbolos: Afonso de Albuquerque e D. Sebastião. «Alexandre ressuscitou. Alexandre chamou-se portuguesamente Albuquerque: um nome em que a imaginação individualiza toda a história magnífica da nossa aventura ultramarina»¹⁸. Nesse período começou a desorganização moral e económica da sociedade portuguesa: «um tal estado de morbidez psicológica é o carácter mais geral da última geração do XVI século, e é por isso que a figura de D. Sebastião, em quem renasciam, anacronicamente, os ideais do misticismo heróico de outras eras: de D. Sebastião, que foi um Nuno Álvares póstumo, encerra a galeria dos homens típicos e completa o quadro de estudos que tracei, para ir aproveitando o tempo que ainda me foi dado viver»¹⁹.



A Esperança,
George F. Wattz,
1885.

8. Galeria de *homens típicos* — assim qualifica Oliveira Martins o conjunto de sínteses que se propunha elaborar. Galeria que, uma vez realizada, iria situar a *História de Portugal* como uma mera *Introdução* — «uma espécie de pintura mural onde a tragédia portuguesa se desenrola, na sucessão dos seus momentos épicos»²⁰. Mas porquê uma galeria? Porquê partir de homens típicos, de figuras e de sínteses? Eça de Queirós não contesta esse ponto de vista, parece mesmo compreendê-lo intimamente, apesar das dúvidas quanto às semelhanças com a actualidade: Oliveira Martins faz, porém, questão de o esclarecer na carta já citada sobre os segredos do método e sobre o recurso aos exemplos actuais:

«Em primeiro lugar o homem não se estuda senão *in-vivo*. A natureza é pouco fértil em combinações e



Teixeira Lopes
Fotografia autografada do título de Oliveira Martins extraída do livro de
Teixeira Lopes, *Ao Correr da Pena. Memórias de Uma Vida...*
C. M. Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia.

com a diferença dos tempos os tipos repetem-se. Os homens de qualquer época têm na actualidade os seus retratos. Por isso, tomar a observação dos indivíduos vivos como critério para a apreciação dos mortos é processo aconselhado e seguido pelos mestres Momsen e Renan. Uma das melhores coisas que se tem feito é o retrato de Júlio César por Momsen: se o leres achas lá o processo claramente executado. É claro que o talento do escritor consiste em discernir: de outro modo, em vez de explicar caracteres, produz caricaturas ou sátiras.» Mas O. M. vai mais além: «Asseguro-te que se não tivesse intervindo na vida activa nunca poderia ter escrito *Nun'Álvares* e muito menos os *Filhos de D. João I*. — Eis a teoria, para mim, incontestável. Se porém fiz caricaturas ou sátiras, queixa-te da minha escassez de meios»²¹. Pa-

ra o escritor «a alma humana é sempre a mesma», não tem «dois feitios» — a diferença está em que uns, «os simples», agem «espontânea e inconscientemente», enquanto outros, «os requintados (como nós hoje)» o fazem «reflectida e conscientemente». A dificuldade está em ir além das aparências, em captar o alcance e a fundamentação das atitudes. Daí a importância dos homens típicos, dos heróis simbólicos... «É necessário dizer que misteriosas revoluções se abrigaram dentro de um cérebro que todavia as não raciocinava nem as podia compreender»²².

9. António José Saraiva encontra, porém, nesse tipo de preocupações uma fragilidade na obra de Oliveira Martins: «Nas biografias [...], os homens pretendem ser a causa dos acontecimentos [...]. Ora nós sentimos que esses homens são demasiado espectrais, demasiado simbólicos ou abstractos para que realmente possam ser causa eficiente de acontecimentos, como criaturas de carne e osso»²³. Para Saraiva, na *História de Portugal* as personagens têm mais consistência: são espectros, é certo, mas «sombras levadas pelos ventos do destino» — capazes de agir e de incutir um ritmo próprio aos acontecimentos em que se inserem — «os retratos, na *História de Portugal* são meros símbolos, e não pretendem ser mais do que símbolos»²⁴. A «realidade encarna neles» e a narrativa ganha, porém, uma riqueza extraordinária, animada pela «intuição poética» do autor.

Em *Os Filhos de D. João I* e em *A Vida de Nun'Álvares* sente-se que Oliveira Martins, ao usar os símbolos, procura dar-lhes um maior rigor histórico e artístico — mas essa preocupação impõe-lhe constrangimentos. Afinal, trata-se de símbolos com os quais há uma evidente identificação do autor. E, se é certo que

não estamos perante um panegirista, pode resultar para o leitor da obra do autor da *História de Portugal* ou do *Portugal Contemporâneo* que nos textos finais há talvez um menor *punch* narrativo — e uma maior concessão aos contornos heróicos, segundo um imaginário histórico tradicional, das personagens retratadas.

10. Mas quem é o Oliveira Martins das últimas biografias? É alguém diferente daquele lutador que conhecemos, daquele crente íntimo na reforma da política e da economia nacional? É um pessimista convertido ao optimismo, como se tem dito injustamente de Eça no termo da sua vida de criador? É um hagiologista preocupado em povoar os altares da pátria com exemplos morais de edificação? Vários têm sido os críticos a pôr em destaque a coerência do pensamento de Oliveira Martins. Há na sua obra um fio condutor, um conjunto de ideias e preocupações constantes. Para ele a regeneração portuguesa não seria obra de geração espontânea, exigiria vontade, empenhamento, participação activa da sociedade, reforma do Estado, complementariedade de iniciativas, orientação, organização, sentido das realidades e dos objectivos. Nada nos últimos anos da sua vida levou a que mudasse de atitude ou de linha de rumo. Não se tornou, pois, um optimista. Depois da dramática passagem pelo Governo e do seu fracasso, fechou-se mais sobre o seu desalento e sobre a descrença nas mudanças. Refugiou-se, sim, no solipsismo e na irreductibilidade individual. Não era sequer a última esperança — era a última revolta. Revolta de quem lia, antes de morrer, Schopenhauer e de quem, ainda segundo António José Saraiva, se virava para símbolos individuais como se fossem «um refúgio, uma liberta-

ção, um desinteresse dos problemas quotidianos e do homem comum, um fim em si». Segundo o autor de *Para a História da Cultura em Portugal*, O. M. passa, assim, a trabalhar como «artista isolado», e «os seus livros — embora artisticamente valham menos que os da fase da *Biblioteca das Ciências Sociais*, precisamente por lhes faltar a autenticidade e a inteireza destas, aquela identificação funda com as finalidades sociais da sua vida — são agora mais acabados, mais ficticiamente artísticos, mais literatos»²⁵. Saraiva exagera — mas tem razão quando é veemente ao negar uma viragem optimista ou uma transformação de fim de vida (num momento em que Oliveira Martins tinha apenas 49 anos de idade, mas em que já parecia preparar-se para um fim que não tardaria).

11. Importa, porém, salientar que, no plano da criação literária, o autor de *Os Filhos de D. João I* escolhe intencionalmente o método dos *símbolos*, ou dos *homens típicos*, para melhor desempenhar a tarefa de enaltecer, num plano analítico e dando especial destaque ao impulso vital do *inconsciente* (teorizado por Eduardo Hartmann), o *momento* em que o Estado e a Sociedade em Portugal melhor responderam aos estímulos que lhes foram lançados. *Talvez não tenha havido, por isso um puro acto de fuga: mas a secreta esperança de que o generoso programa reformador em que o jovem Oliveira Martins acreditou e que estava contido na «Teoria do Socialismo», em «Portugal e o Socialismo» ou no manifesto da «Vida Nova», «Política e Economia Nacional», poderia ser realizado — se houvesse, no futuro incerto, que o historiador já não veria, uma confluência de circunstâncias favoráveis que não poderia deixar de passar pela vontade colectiva e pela capacidade de reunião de energias.*



Alvarez
«S' Tiulo»
Ovelheira,
Alvarez, I. N. C. M., 1987.
Col. Jorge de Brito.

O pessimismo de Oliveira Martins teve sempre esse lado positivo que reclamava a acção. Agora, porém, esgotadas as forças próprias, restava aceitar o «esquecimento» — sem, contudo, perder de vista que a sociedade era uma realidade viva que continuava a sua existência. Restava o convívio com as sombras, com os símbolos — com os espectros, cada vez mais depurados do que os ligava à vida prática. Por isso, a obra do autor de *Nun'Alvares*, que, aliás, sempre foi feita de símbolos — a começar em *Febo Moniz*, a continuar na *História da República Romana* ou nos «quadros» da *História de Portugal* — deixou de pensar, a pouco e pouco, que a preocupação central desse ape-lo tivesse a ver com a ideia de mudança social e económica e com a necessidade de influenciar as circunstâncias concretas da sociedade e da economia. A reflexão, a crítica, a literatura tornaram-se na «zona de exílio» em vez de «campo de batalha». Essa a mudança que ocorreu com Oliveira Martins depois que emergiu da «cloaca ministerial» (1892). Estava ferido mortalmente. No essencial não era outro. Continuava a pensar do mesmo modo. Deixara, porém, de ter ilusões sobre a eficácia das armas que sempre tinham sido as suas — a escrita ao serviço da acção. E no seu caso nem podia dizer como fez relativamente ao Condestável: «Símbolo superior de toda a realidade, principia a morrer no instante em que vê realizado o plano heróico da sua existência. A vitória é para ele o fim»²⁶... Não havia vitória: apenas a amargura de um plano por realizar. Plano que ninguém realizaria — apesar de alguns o terem reivindicado abusivamente.

12. Verificada a importância de um certo *simbolismo* na fase final da obra de Oliveira Martins pode perguntar-se se não estamos, afinal, perante um *pré-*

simbolismo. A resposta poderia certamente levar muito longe — e há elementos que permitem fundamentar, com verosimilhança, quer a resposta positiva quer a negativa. O ensaio que ora se apresenta não pretende, porém, enveredar por uma justificação histórico-literária. Procura, sim, por um lado, demarcar-se de qualquer paralelismo fácil entre o *simbolismo*, assumido como escola, e a tendência recorrente na literatura ou nas artes plásticas de utilização dos símbolos como formas de representação de sínteses espirituais fortes. Nessa acepção os paralelismos são a maior parte das vezes forçados e discricionários. Por outro lado, há uma escola ou corrente literária que entre nós se afirma sobretudo entre 1890 e 1915 e que se define por um conjunto de características, variáveis de autor para autor — desde a busca de uma verdade metafísica até ao desvendar da significação e das «correspondências» dos símbolos, com uma muito intensa preocupação estilística. Como constantes, há a demarcação da moda positivista, a aversão a este mundo, vulgar e tangível, a manifestação do tédio e da desistência, o culto do «esquecimento» ou do Nirvana sustentado por Schopenhauer.

Se nos ativermos a estas características, fácil nos é de encontrar referências *pré-simbolistas* na Geração de Setenta — desde Antero de Quental e do primeiro Fradique Mendes até Eça de Queirós das *Prosas Bárbaras*. Há, de facto, um *pré-simbolismo* — no qual se poderão integrar Gomes Leal, António Feijó e até Guerra Junqueiro²⁷.

13. E Oliveira Martins? Como elemento de escola ou de grupo ou mesmo como interessado distante, é evidente que o historiador pouco ou nada teve a ver

com o *simbolismo*. Todavia, as circunstâncias da vida e as preocupações intelectuais levaram-no a encontrar inquietações comuns às dos jovens simbolistas. Inquietações comuns! A começar num certo refúgio nos símbolos e a continuar nos temas caros a Schopenhauer. Mas tratou-se sobretudo de uma *quase-coincidência* dos anos 90. A um lutador, que era todo

conduzido para a acção, não convinha uma doutrina duradoura de aversão à realidade. Dos símbolos talvez se pudesse partir, porém, para algo de positivo e de regenador, para um *Portugal criador* — nisso concordaram outros simbolistas portugueses. Mas que razões havia para crer na acção para o doente e esgotado autor de *Os Filhos de D. João I?*

¹ Eça de Queirós, *Correspondência*, leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme Castilho, INCM, Lisboa, 1983, 2.º vol., p. 315.

² *Correspondência*, cit., carta de 26 de Abril de 1894, cit., p. 315.

³ *Correspondência*, *ibidem*.

⁴ *Correspondência*, cit., 2.º vol., pp. 300-303.

⁵ *Correspondência*, cit., 2.º vol., pp. 275-276.

⁶ Cf. T. F. Earle, «A *Ihate Casa de Ramires* e o Romance Histórico Português», in *Dicionário de Eça de Queirós*, organização e coordenação de A. Campos Matos, Caminho, Lisboa, 1988, pp. 341 e segs.

⁷ *Correspondência*, cit., p. 313.

⁸ *Correspondência*, cit., *ibidem*.

⁹ *Correspondência*, cit., p. 314.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Correspondência de J. P. Oliveira Martins*, prefaciada e anotada por F. A. Oliveira Martins, Parc. A. M. Pereira, Lisboa, 1926, pp. 264-265.

¹³ *Correspondência de O. M.*, cit., pp. 265-266.

¹⁴ *A Vida de Nun'Álvares, História do Estabelecimento da dinastia de Avis*, Parc. A. M. Pereira, Lisboa, 1944, Advertência, p. VI.

¹⁵ *A Vida...*, cit., p. VII.

¹⁶ *A Vida...*, cit., p. VIII.

¹⁷ *A Vida...*, cit., pp. V e VII.

¹⁸ *A Vida*, cit., p. VII.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *A Vida...*, cit., p. V.

²¹ *Correspondência de O. M.*, cit., p. 266.

²² *Correspondência de O. M.*, cit., p. 267.

²³ *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. 1, 4.ª ed., Livraria Bertrand, 1978, p. 188.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Para a História...*, cit., pp. 218-219.

²⁶ *A Vida de Nun'Álvares*, cit., p. 392.

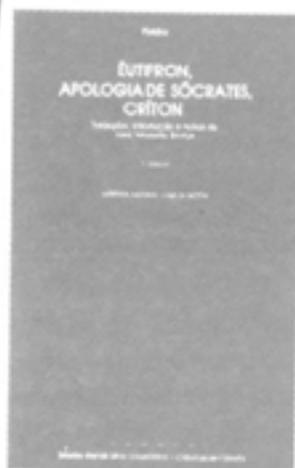
²⁷ Cf. *Dicionário de Literatura*, dirigido pelo Prof. Jacinto do Prado Coelho, 3.ª ed., Porto, 1976.

CLÁSSICOS DE FILOSOFIA

OS GRANDES MESTRES DO PENSAMENTO
TRADUZIDOS E ANOTADOS POR ESPECIALISTAS

IMPRESA NACIONAL - CASA DA MOEDA

Distribuição DIGLIVRO / MOVILIVRO



Platão
Éutífron, Apologia de Sócrates, Críton,
3ª edição

A filosofia do homem moral
em três livros dos Diálogos.
Tradução, introdução e notas
de José Trindade Santos.



G.W.F. Hegel
Prefácios

A paixão pelo começo
da filosofia.
Tradução, introdução e notas
de Manuel J. Carmo Ferreira.



Immanuel Kant
Crítica da Faculdade do Juízo

A terceira obra crítica de Kant.
Introdução de António Marques,
tradução e notas
de António Marques
e Valério Rohden.

Camilo Pessanha
em 1921, na «Chácara do Leitão», em Macau.
(Reprodução de um postal editado pelo
Instituto Português do Oriente.)



Macau, o Oriente e a poesia portuguesa: de Camões a Camilo Pessanha

por JOSÉ AUGUSTO SEABRA

Se quisermos eleger um símbolo por excelência do nosso modo universal de ser — e ser, como o mostrou Heidegger, é o que há de «mais universal» no ente —, talvez possamos corporizá-lo nessa longínqua «Cidade do Nome de Deus», que na sua discreta existência peninsular e insular, em terras da China, preservou o essencial — o ser mesmo, outro — das nossas errâncias do Ocidente ao Oriente e do Oriente ao Ocidente: a re-ligação entre civilizações e culturas, de que fomos e somos mediadores, sem termos necessidade de sermos dominadores. É que a nossa presença sempre foi e será mais duradoira lá onde ela foi assumida através das duas dimensões quanto a nós fundamentais das nossas andanças pelo mundo: a religiosa e a poética, o mesmo é dizer linguística, de que Macau é um dos exemplos paradigmáticos.

À Cidade do Nome de Deus ficarão, na verdade, originariamente ligadas as figuras que encarnaram, no Oriente, a religião e a poesia, de que a língua portuguesa foi portadora: referimo-nos a São Francisco Xavier e a Luís de Camões, mesmo se o primeiro apenas a aflorou, na ilha de Cantão, em 1549, antes de morrer em Sanchoão, em 1552, quando ainda os Portugueses em Macau se não tinham fixado, e se o segundo só miticamente, segundo a tradição, lá escreveu algumas estrofes d'*Os Lusíadas*, quando essa fixação se ia consumir, entre 1555 e 1557.

Não foi por acaso que Camilo Pessanha, outro poeta emblemático de Macau, já na modernidade finissecular, que por este século se prolongaria, ao falar um dia da «Gruta de Camões», a considerou, no interior da Cidade do Nome de Deus, uma espécie de «Santuário Nacional — pan-lusitano», consagrado ao Épico. A linguagem e os argumentos que então avançou são significativos: trata-se, segundo ele, de um verdadeiro «templo», dedicado tanto ao «culto da pátria», como ao «culto do génio» camoniano, um e outro indissociáveis. Para fundamentar a sua tese, sustentava o Poeta da *Clepsidra* que, sendo Macau «o mais remoto padrão da estupenda actividade portuguesa no Oriente», a sua posição em termos de latitude é, diferentemente das outras regiões onde os Portugueses chegaram, homóloga da de Portugal, o que leva, entre outras coisas, a que as estações do ano, sendo sincrónicas, aproximem à distância o quadro em que se processam as festividades sagradas; assim, revela Camilo Pessanha, a missa do Natal é também em Macau «celebrada em uma noite frígida de Inverno», enquanto na Páscoa «a exultação da aleluia nas almas religiosas coincide com o alvoroço da Primavera» e, de idêntico modo, «a comemoração dos mortos queridos

tem lugar no Outono». Em suma — argumento decisivo —, Macau caracteriza-se, como escreve numa síntese feliz, por ser «a única terra do ultramar português em que se pode ter, até certo ponto, a ilusão de se estar em Portugal», o que, para Pessanha, é «essencial ao exercício por portugueses da sua especial actividade imaginativa»: a poesia¹.

A linguagem poética, na verdade, à semelhança da religiosa, liga, religa o que está ao mesmo tempo ausente e presente, através dos signos, como já Santo Agostinho, mestre de Semiótica, o evidenciara. Mais do que a prosa — mesmo a dos escritores exóticos, como Wenceslau de Moraes, companheiro de Camilo Pessanha —, a poesia tem de resto, segundo este, uma ligação profunda com o «húmus da terra natal», em que mergulha as «raízes». Eis a razão pela qual, explicita ele, os poetas que, como Camões e ele próprio, afinal, «vagueiam e se definham por longínquas regiões», «se acaso escrevem em verso, é sempre para cantar a pátria ausente, para se enternecerem (os portugueses) ante as ruínas da antiga grandeza da pátria, e, sobretudo, para dar desafogo à irremediável tristeza que os punge» — a «irremissível tristeza de todos os exílios»². Não vira ele a luz «em um país perdido»³?

Este texto de Camilo Pessanha dá-nos uma chave para analisarmos aqui, nos limites deste ensaio, as relações dos poetas portugueses que por Macau passaram, ou o evocaram, simultaneamente com a Cidade do Nome de Deus e com a Pátria de onde, de um modo ou de outro, se sentiam desterrados. Condição que de Camões a Camilo Pessanha foi partilhada por algumas figuras significativas, como um Bocage e um António Patrício, sem falar de outros poetas menores nem daqueles que, como Antero ou Pessoa, sem ao

Oriente jamais irem, dele incorporaram o mito, que atravessa desde Quinhentos toda a nossa literatura, e a que o fascínio de Macau e da China, como o da Índia e da Ásia em geral, não é nunca alheio. Se aos poetas essencialmente nos cingimos, embora cotejando-os com outros escritores de que histórica e intertextualmente são subsidiários, é porque neles se exprimem, precisamente, a religiosidade, sagrada ou profana, que perpassa nas palavras com que Pessanha faz de Macau o «Santuário», não apenas «nacional» mas «pan-lusitano», logo patriótico e universal, da poesia de língua portuguesa, de que o seu Vate máximo é símbolo.

Que a presença de Camões em Macau seja de ordem lendária, longe de diminuir mais acentua ainda o seu significado essencial. Como diz uma vez mais Camilo Pessanha, «há-de ser verdade intuitiva, superior a todas as investigações históricas, que o maior génio da raça lusitana sofreu, amou, meditou em Macau, aqui tendo composto em grande parte, o seu poema imortal». E ele invoca em abono do mito os exemplos de Homero e de Shakespeare, cuja existência (ou não) terá sido indiferente ao destino das obras que aos seus nomes ficaram ligadas. Mas o mito de Camões, bem como o da célebre gruta onde se teria refugiado para escrever as estrofes d'*Os Lusíadas*, é por ele, ainda e sempre, comparado ao dos deuses pagãos e respectivos santuários, «situado cada um deles — diz o poeta — em terra ilustrada por algum episódio da vida da divindade a que era dedicado»⁴.

Esta promoção de Camões à altura de uma divindade não era nova. Já n'*A Águia*, Teixeira de Pascoaes considerava o Épico uma «Divindade tutelar da nossa Pátria», que comparava a um deus pagão, Neptuno, que nele «reencarnou» para escrever os «Evan-

gelhos do Mar»⁵. O culto camoniano vinha porém de longe, não sendo estranho à sua passagem pela gruta da Cidade do Nome de Deus.

Foi o primeiro biógrafo do poeta, Pedro de Mariz, quem, na edição de *Os Lusíadas* de Manuel Correia, saída em 1613, de que retoma uma nota à estância 128 do Canto X, pôs a circular a versão de que Camões foi enviado pelo governador da Índia, Francisco Barreto, como «provedor mor dos defuntos» às «partes da China», tendo estado em Macau e tendo sofrido na foz do rio Mecon um naufrágio de que se salvara com o Poema pátrio a nado. Eis a famosa estância, cuja exegese tem sido controversa:

«Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço o Canto que molhado
Vem do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos baixos escapado,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa».

(X, 128)

Para lá das polémicas acerca das datas, circunstâncias e condições das andanças de Camões por «partes da China», e nomeadamente acerca da sua estadia ou não em Macau, na qualidade ou não de provedor (mor ou pequeno) de defuntos e ausentes, que na sequência das notícias e interpretações de Manuel Correia e Pedro de Mariz ocuparam as atenções e as obsessões dos comentadores da vida e da obra do poeta, o que importa é verificar como, entre a história e a lenda, as fontes e de suas leituras, se foi insinuando o mito, pelos interstícios do texto, do intertexto. Do



Visconde de Joromenha a Manuel Severim de Faria, de Jordão de Freitas a Cunha Gonçalves, de Teófilo Braga a José Maria Rodrigues, de Joaquim Ferreira a José Hermano Saraiva, de Gonçalo da Gama a Bento da França, de Charles Boxer a Francis Lee Hasting, enfim, de todos esses e muitos mais ao infatigável estudioso de Macau, P.^o Manuel Teixeira, que à questão dedicou todo um livro⁶, as referências e as inferências, históricas e críticas, num sentido ou noutro, deixam-nos por vezes perplexos, a tal ponto que o probo António Salgado Junior fala a este respeito, com propriedade, da «maior trapalhada da biografia de Camões»⁷. De tudo isso emerge o mito poético que vai fazer da figura do Êpico desterrado da Índia para Macau, a escrever na gruta os versos de *Os Lusíadas*, o protótipo do Vate sacrificado ao Poema pátrio e cuja «lira sonora» será de facto «mais afamada que ditosa», como no epílogo da Epopéia ele desencantadamente reiterará, ao queixar-se de que essa mesma lira acabará por ficar «destemperada», não do Canto em si — elevado já à glória suprema — mas de ver que se dirigira, afinal, a «gente surda e endurecida», qual a que, nas suas errâncias orientais como no seu regresso, sempre encontrara mergulhada numa «austera, apagada e vil tristeza»...

Se, na sua *Mensagem*, que é uma réplica de *Os Lusíadas*, Pessoa mostrou como «o mytho é o nada que é tudo», essa definição lapidar aplica-se ao mito camoniano, que a tradição nos foi transmitindo desde a fundação de Macau, sem que se saiba se o poeta a precedeu ou com ela coincidiu na gruta. Glosando ainda Pessoa:

«Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade
E a fecundá-la decorre.
Em baixo a vida, metade
De nada, morre»⁸.

Entre a realidade e o mito, na verdade, as fronteiras não são nítidas, mas indefinidas: «há o mito que é dado como história e há o mito que é dado como fábula», diria António Mora⁹. Mais exactamente, como «fábula desafectada», na expressão de Gilbert Durand¹⁰: tudo pode vir, pois, preencher o nada que é, que não é, desde os factos históricos aos imaginários.

O nome de Camões aparece pela primeira vez num documento do séc. XVIII, designando uns simples «penedos» de Macau. Pouco se sabe sobre a origem dessa designação: «é, portanto, impossível determinar como nasceu a tradição de Camões ter ali pousado e poetado», escreve Rafael Ávila de Azevedo¹¹. Entretanto Luiz Gonzaga Gomes, citado pelo P.^o Manuel Teixeira, alega que «se as tradições estão bem arraigadas e vivas não será a demonstração da sua inexactidão histórica que as poderá destruir»: é para ele «axiomático que, em toda a lenda, existe um fundozinho de verdade»¹².

Axiomático ou não, o certo é que o mito se apoderou desse «ninho de pombas», como anteriormente lhe chamavam os chineses, transformando-o, pouco a

pouco, num *locus amoenus*, a que gerações e gerações prestaram culto. Tendo pertencido à Companhia Inglesa da Índia Oriental, antes de ser vendido a um Conselheiro português, Manuel Pereira, ele acabou por ser adquirido pelo Estado, em 1866. Já um busto em bronze de Manuel Bordalo Pinheiro assinalava emblematicamente a gruta, onde as inscrições poéticas se multiplicavam: desde as estâncias de vários cantos de *Os Lusíadas* até poemas de Garrett, Tasso, Brouwing, Rienzi, etc., numa profusão ecléctica onde o sentimentalismo romântico predomina, atraindo os Portugueses e estrangeiros que em Macau vivem ou lá desembarcam.

Os próprios Chineses prestaram e prestam um culto respeitoso à gruta de Camões, tendo-lhe um vice-rei de Cantão, Ki-Ying, construído um portal simbólico, numa homenagem religiosa, segundo o culto confucionista. E ainda hoje as crianças das escolas, portuguesas e chinesas, aí vão em romagem no 10 de Junho, depondo flores e recitando excertos de *Os Lusíadas*, nas duas línguas, como pude testemunhar quando, em 1984, aí estive em representação do Governo português. Como não sentir um sopro de emoção patriótica, mesclada de universalismo ecuménico, ao ouvir, nessas longínquas paragens orientais, ao mesmo tempo a «lira sonora» do poeta no idioma pátrio e num idioma estranho, mais do que estrangeiro, como diria Barthes?

Muitos escritores celebraram a gruta, à imagem de Camilo Pessanha. Talvez o texto que mais vibratilmente no-la restitua seja um dos «Traços do Extremo Oriente», de Wenceslau de Moraes, datado de Março de 1980:

«Pedras amontoadas sobre pedras, constituindo um pequeno outeiro eriçado de arestas musgosas,

abraçando-se ao granito, estendendo as raízes por entre os mamelões, soberbas árvores seculares, tal é o que em Macau se chama a 'Gruta de Camões' — escreve Moraes¹³. Para logo fazer apelo à lenda, ao mito: «Dizem, não sei com que fundamentos históricos, que aqui, sobre estas trilhas sinuosas que circundam os penedos, passou por longas horas a sua melancolia de boémio um pobre provedor dos defuntos e ausentes, ou coisa que o valha...». A imaginação de Wenceslau voga já ao sabor da evocação do poeta: Pouco se lhe dão os emblemas convencionais da gruta, sejam eles o busto ou as inscrições epigráficas «sonetos mal feitos, escritos em todas as línguas», escreve desdenhosamente¹⁴. Para ele — e repare-se na sua linguagem, semelhante à de Camilo Pessanha, de que por essa altura era companheiro — «a verdadeira consagração do lugar, a que fala religiosamente ao coração de todo o português», é a «grandeza» da paisagem, em contraste com o que chama «o pequenino Macau português», que «não é mais do que uma língua de rocha, apenas perceptível nas cartas geográficas»¹⁵. Dir-se-ia uma miniatura de Portugal mesmo, visionada por Camões nostalgicamente da gruta:

«Quantas vezes, sobre esta eminência da gruta de Camões, ele, o poeta expatriado e perseguido pelas intrigas e prepotências dos mandões, não alongaria a vista desolada, assistindo talvez ao jubiloso embarque de forasteiros para a nau da viagem, prestes a largar para Lisboa»¹⁶.

O exílio e o retorno. É como se estivéssemos a ler aquela estância do Canto X, que começa:

«Podeis vos embarcar que tendes vento
E mar tranquilo, para a pátria amada»¹⁷.

Nota sempre desferida com a ambiguidade intrínseca de uma dupla visão da terra de nascença, já na terra do desterro entrevista, como, ao falar da gruta de Camões, dá também conta Camilo Pessanha: «Em Macau é fácil à imaginação exaltada pela nostalgia, em alguma nesga de pinhal, menos frequentada pela população chinesa, abstrair da visão dos prédios chineses, dos pagodes chineses, das sepulturas chinesas, das misteriosas inscrições chinesas, destacando a cada canto em rectângulos de papel vermelho, das águas amarelas do rio e da rada, onde deslizam as lentas embarcações chinesas de forma extravagante com as suas velas de esteira fantasmática, e criar-se, em certas épocas do ano e a certas horas do dia, a ilusão da terra portuguesa»¹⁸.

Desta ilusão se alimentam os poetas que, como ele diz, «vagueiam e se definham por longínquas regiões...». Tal será o destino dos que, na esteira do Épico, farão a experiência da expatriação oriental, arribando um dia a Macau. É o caso de Manuel Maria Barbosa du Bocage, que, embarcado para a Índia e atirado para a China, dois séculos depois de Camões, se projecta no seu itinerário geográfico e poético, a caminho da Cidade do Nome de Deus, onde brevemente estanciou:

«Camões, grande Camões, quão semelhante
Acho teu fado ao meu, quando os cotejo!
Igual causa nos fez, perdendo o Tejo,
arrastar ao sacrílego gigante:

Como tu, junto ao Ganges sussurrante,
Da pentúria cruel no horror me vejo»¹⁹.

E, de facto, também, ele se viu, à sua imagem, arremessado «aos mares da longínqua China», onde te-

ve que, de Cantão para Macau, «com lasso pé vagar mendigo». É certo que a sua condição não era já a de presumível «provedor de defuntos e ausentes», impossível de repetir-se. Mas Bocage, que era um árca-de precursor do romantismo, e nessa medida antecipava o culto que este votaria a Camões, adoptou sobretudo o que no mito se quadrava com o seu subjectivismo exacerbado, pouco dado à epopeia. Um elemento essencial o liga, o religa entretanto ao poeta de que se quis émulo: a ansiedade do regresso à pátria, que constitui, em Macau, a sua obsessão, bem legível aos apelos que lança a uma dama sua protectora:

«Roga-lhe, roga-lhe, enfim, que te destrua
As ânsias, os temores;
Que à Pátria, ao próprio lar te restitua»²⁰.

O Elmano Sadino impenitente que ele era não se adaptava às aventuras do Oriente, onde, como muito bem observou Armando Martins Janeira, «nada respondia às suas angústias e à sua fome intelectual», de europeu vindo, di-lo o poeta nostálgico, «do culto, benéfico Ocidente»²¹. No Oriente, com efeito, tudo lhe era por contraste maléfico:

«Aqui vago em perpétuo labirinto
sempre em risco de ver maligno braço
No próprio sangue meu banhado e tinto»²².

Do século das Descobertas ao Século das Luzes, a trajectória de Portugal fora, na verdade, não a do progresso mas a da decadência, como Antero mais tarde mostraria e Bocage constata:

«Por terra jaz o empório do Oriente»²³.

É dessa longa decadência, mas sempre com a esperança numa renascença, que no século seguinte, mas sobretudo no dobrar deste para o nosso século, falará a poesia que do mito do Oriente se nutre. Mito que, como o mostrou um estudo de Álvaro Manuel Machado, tendo estado ausente dos nossos primeiros românticos, os quais segundo ele «não se sentiram minimamente atraídos pelo orientalismo oitocentista»²⁴, diferentemente do que se passou com o romantismo europeu — alemão, inglês, francês, *maxime* em Victor Hugo —, ressurgiria entre nós com a geração de 70, nomeadamente em Antero e Eça, prolongando-se, depois, no rasto do pós-baudelairismo, pelo parnasianismo, pré-simbolismo, simbolismo propriamente dito e decadentismo. Citemos, nesse percurso, um Gomes Leal, um António Feijó, um Eugénio de Castro, até às figuras poéticas mais directamente aqui evocadas, pela sua ligação a Macau, de António Patrício e Camilo Pessanha.

O orientalismo de uns e de outros varia, nos temas e na linguagem, desde as ressonâncias exóticas às religiosas, passando pelas influências predominantemente estéticas e literárias. Se entre o tema do *Mandarim* de Eça, de fundo irónico e satírico, e a atracção budista de Antero, há uma diferença sensível, quaisquer que sejam as afinidades, também entre Gomes Leal e Eugénio de Castro, por exemplo, as tonalidades orientalistas se distinguem, da evocação dos «países fantásticos, distantes», como a Índia, a China ou o Irão, do primeiro, em que o imaginário delirante predomina, até às preocupações expressivas do segundo, em que o gosto simbolista das palavras raras, de conotações estranhas, encontra no filão oriental recursos sugestivos a explorar.



Camilo Pessanha
na companhia de João Pereira
Vasco, seu colega, por volta de
1899 ou 1900, em Macau.
(Instituto Português
do Oriente.)

Num lugar à parte há que colocar António Feijó, que desde o seu *Cancioneiro Chinês* — título já de si significativo — a múltiplas composições poéticas dispersas por vários livros, procurou recriar um universo cujas referências orientais podem configurar-se na descrição de um vaso, em linguagem de recorte parnasiano, ou diluir-se em sugestões já de ambiente simbolista, sendo como é um poeta de transição de uma para outra dessas correntes estético-literárias.

Se na poesia de inspiração orientalista, que no simbolismo culminou com Camilo Pessanha, houvesse que escolher uma figura onde as poéticas finiseculares se casam já com as tendências que, no início do século, irão prenunciar, como escreveu Pessoa, uma «nova renascença», para lá do decadentismo antecedente, nomeadamente com o advento do Saudosismo de Pascoaes e da geração de *A Águia*, essa figura seria quanto a nós a de António Patrício, poeta e dramaturgo que, tendo nas suas errâncias diplomáticas começado por um posto de Cônsul em Cantão, em 1911, haveria de vir a morrer em Macau, numa der-

radeira missão, após ter sido nomeado nosso representante diplomático em Pequim, em 1930. Este itinerário poderia ser considerado simbólico: ele corresponde ao «*éternel retour* de Zarathustra», que, em estranha consonância com a influência de Nietzsche, expressamente presente na sua obra, o levou do Oriente ao Ocidente, da China à Cidade do Nome de Deus, mas sempre fiel à terra originária e ao Ocidente, ele que fez do mar-oceano o elemento supremo da vida e da morte.

Nascido em 1878, no Porto, na cidade que viria a ser o berço da «Renascença Portuguesa», justamente quando a sua carreira diplomática se estava no Oriente a iniciar, António Patrício é o exemplo mesmo do escritor que, através de uma cultura cosmopolita, consegue aliar os dois pólos do patriotismo e do universalismo, que caracterizam a maneira portuguesa de estar no mundo. Na sua poesia se inscreve, tragicamente, a condição de todo um povo que tem a consciência do seu destino e o assume em liberdade, emergindo da decadência para uma outra renascença.

«Saudade do Passado e sede do Futuro»²⁵, tal é o seu lema, como o era o de Pascoaes, cuja «saudade do futuro» Pessoa também glosaria.

Por isso a «Nau Sombra» de António Patrício, singrando o *mare divinum*, conduz Portugal da sua «História Trágico-Marítima», que na epígrafe de um poema invoca como «livro de cabeceira», até um porto de esperança auroral, que ele no Oriente visiona:

«Sobre tanto naufrágio e tanta dor,
um ancorar puríssimo, encantado,
num Oriente mais anunciador...»²⁶.

O poeta interroga-se, de viagem em viagem e de nau em nau:

«Ó mar, onde vos leva o nosso fado?»²⁷, para logo responder que não será ao «naufrágio» dos «galeões», «ao do Passado», mas a um «naufrágio místico de amor», que transcende a «morte» — tema nele insistente:

«Somos navegadores pr'além da Morte:
temos a Índia eterna da saudade
rumando para sempre a nossa sorte.

Ó grande mar espúmeo de bondade,
que a nossa alma portuguesa aporte,
Entre no Reino da Serenidade»²⁸.

Essa serenidade é, na sua sublimação mística, o equilíbrio trágico que se manifesta também no teatro de António Patrício. Foi José Régio quem sublinhou, com subtilidade, as dimensões religiosa, mística e poética das suas «peças»²⁹, que são ainda poemas, em que a própria palavra se dá como «espectacularidade»,

como também notou com pertinência Duarte Ivo Cruz³⁰. Trata-se, tal como em Maeterlinck, ou no Pessoa de «O Marinheiro», do que o próprio António Patrício concebeu como «tragédia estática», à maneira do teatro simbolista, entre nós estudado por Teresa Rita Lopes³¹.

Essa tragédia, que é poeticamente a transposição da História Trágico-Marítima dos Portugueses, na sua aventura das Descobertas, tem um *pathos* religioso:

«Rezar e semear, eis o destino!
E ouvir na tua voz, na voz do mar,
um não sei quê de trágico e divino»³²

Ou ainda:

«Piai, gaivotas,
piai, piai,
falai das frotas
mortas num ai.

Raça de sombras
que é hoje a minha,
reza às estrelas
a ladainha:

a ladainha
dos teus heróis
rosários mortos
de grandes sóis.

S. Raphael,
S. Gabriel
— rezai, ó ondas —
e S. Miguel»³³.

A «nau-archanjo» de que fala outro poema de António Patrício, teria, como vimos, o seu «ancorar purís-



simo» num «Oriente mais anunciador». O Oriente em que, na Cidade do Nome de Deus, o poeta encontraria, com a morte, o «Reino da Serenidade», bem merecido pelo seu génio espiritual.

Eis como a condição do Poeta e da Pátria, nesta visão mística de uma e de outro, se identificam, confirmando uma vez mais a ligação profunda, nas errâncias e nos exílios orientais dos nossos poetas, entre o patriotismo e a religiosidade, como a propósito de Camões evidenciou Camilo Pessanha.

A experiência do autor de *Clepsidra* é a este respeito significativa. Ela marca o seu desterro do «país perdido», que não é apenas nem sobretudo a expatriação física, mas a experiência poética ela mesma: «perdida voz que de entre as mais se exila», tal é a voz do poeta. Antes mesmo da sua partida para Macau, em 1894, com vinte e sete anos, depois de em Coimbra ter passado tangencialmente aos episódios do lançamento do nosso simbolismo, assimilando entretanto originalmente as suas metamorfoses da linguagem, já Camilo Pessanha visionara o Oriente mítico, à semelhança dos poetas que, na esteira de Baudelaire, tinham sentido a «invitation au voyage», mas ainda de certo modo como «l'Orient de l'Occident». Leia-se, entre os seus poemas iniciais, a primeira versão de «Lábrica» e aí se encontrará uma premonição da sua aventura no Oriente, em que viria a experimentar no ópio os paraísos artificiais. O poeta entrevia-se, na verdade, a aspirar o «frescor» do vestido da mulher amada:

«Como os ébrios chineses, delirantes,
Respiram, a dormir, o fumo quieto,
Que o seu longo cachimbo predilecto
No ambiente espalhava pouco antes...»³⁴.

Tal como observou penetrantemente Esther de Lemos, e nós já pudémos constatar no texto aqui citado sobre a gruta de Camões em Macau, não foi no entanto um Oriente exótico, diferentemente de Wenceslau de Moraes, que Camilo Pessanha em Macau buscou³⁵. Na sua «primeira iniciação oriental» como lhe chama João Gaspar Simões³⁶, o que o impressionou, e comunicou epistolarmente ao pai, foi o que no território chinês sob administração lusa se lhe deparou da pátria distante, e nomeadamente nos costumes religiosos: «Ninguém na Europa imaginará — escrevia ele, pouco depois da sua chegada — o que é uma procissão portuguesa na China, o pálio com as armas de Portugal bordadas, embandeirados os fortes e dois pobres chavecos do porto, um exército de trezentos homens transmontanos, beirões e graves maratos bronzeados da Velha Goa, as chinesas conversas do

Colégio das Irmãs da Santa Rosa, vestidas como as asiladas daí...»³⁷. Quem diria que Camilo Pessanha, que mais tarde iria ser iniciado na Maçonaria, na loja de Luís de Camões, pegaria ele próprio de «casaca e lenço branco a uma das varas do pátio», ao lado dos «padres chinas» e dos padres portugueses, cercado de «anjinhos vestidos como aís! Talvez não seja por acaído que escolheu, como nome maçónico, o nome simbólico de «Angélico»...

O que é certo é que a associação entre a emblemática religiosa e a emblemática patriótica — o «pátio com as armas de Portugal bordadas» — o tocou particularmente, deixando sulcos na sua poesia. Como em António Patrício, lá vemos «San Gabriel, arcanjo tutelar», a «conduzir as naus, as caravelas»:

«Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa
Que do além vapora, luminosa,
E à noite lactescendo, onde, quietas
Fulgem as velhas almas namoradas...
— Almas tristes, serenas, resignadas,
De guerreiros, de santos, de poetas»³⁸.

A nota épica, que um momento percutira, com o poema «Castelo de Óbidos», em que evoca, já em Macau, a sua passagem pela comarca onde ensaiara a advocacia, antes de partir como professor liceal para a Cidade do Nome de Deus, cede em Camilo Pessanha perante a nota elegíaca, em que se repercute a dor face à decadência da pátria e ao próprio temor do regresso:

«Temo de regressar...
E mata-me a saudade...
— Mas de me recordar
Não sei que dor me invade»³⁹.

Por quatro vezes fez o poeta a viagem de volta e ida, como num retorno eterno, ou numa condenação de Sísifo. Dividido entre as suas raízes originárias e o apelo à errância sem fim, para Camilo Pessanha o mar torna-se uma imagem obsessiva da morte, como para a pátria ele o fora. Por isso escreve, em 1909, ao seu amigo Carlos Amaro: «Sabe o que eu agora desejará? Não chegar ao meu sítio nunca... Ir assim, a bordo de um navio, sem destino. Veja como o destino varia. Nos últimos dias de Lisboa, o terror que verdadeiramente me oprimia era este mar-morto da viagem, entre dois abismos tão distantes um do outro, e no fundo de cada um dos quais a minha alma perpetuamente agoniza»⁴⁰.

Esse abismo é, ao mesmo tempo, o abismo onde se afundaram, para sempre, as naus da História Trágico-Marítima, que o poeta, no navio de torna-viagem, visualiza ao prescrutar o oceano:

«Singra o navio. Sob a água clara
Vê-se o fundo do mar, de areia fina.

.....
E a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
— Ó fulgida visão, linda mentira!

Róseas unhinhas que a maré partira...
Dentinhos que o vaivém desgastara...
Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos...»⁴¹.

Jamais a astesia da decadência pátria fora fruída até ao mais íntimo da espiritualização dos destroços corpóreos, diluídos no elemento aquático, nem atingira esta subtileza poética. Camilo Pessanha tem o condão

de levar os recursos retóricos do Simbolismo — no seu encadeamento de imagens, metáforas, símbolos — até à sua expressividade extrema, que supera a do Simbolismo de escola, (Eugénio de Castro, sobretudo), só tendo paralelo em António Nobre, o qual se expatriara, também, quanto a ele, na sua «Lusitânia no Bairro latino». Mas Pessanha explora ainda com um requinte infinito o outro elemento fundamental do Simbolismo: a musicalidade da linguagem poética. Não apenas a música dos sons, como o Verlaine do lema «de la musique avant toute chose», mas a música das ideias, de que falava Mallarmé. Exemplos disso são não só os poemas onde a orquestração aparece referida a instrumentos — a flauta, a viola, o violoncelo, o tambor — mas aqueles onde a voz *cantabile* se modula em harmonias e melodias em que o som se entrelaça com o sentido, numa «hesitação prolongada», como queria Valéry.

O *acmé* do virtuosismo de Camilo Pessanha é, porém, o célebre poema em que das arcadas do violoncelo emerge um choro convulsivo, que é justamente uma elegia pela pátria amortalhada:

«Chorai arcadas
Do violoncelo!
Convulsionadas,
Pontes aladas
de pesadelo...

De que esvoaçam
Branços, os arcos.
Por baixo passam,
Se despedaçam,
No rio, os barcos.

.....

Urnas quebradas!
Blocos de gelo...
— Chorai arcadas,
Despedaçadas,
Do violoncelo»⁴².

Este poema, datado de 1900, isto é, do fim do século, é um *requiem* por Portugal, que na curva mais funda da sua decadência é ressuscitado na música da língua, a «portuguesa língua», que António Ferreira sonhara no Renascimento disseminada universalmente, e que Camões, como os Jesuítas que no Oriente a ensinaram a preservaram em Macau, legou aos poetas que lhe prologaram a herança: Bocage, António Feijó, António Patrício, Camilo Pessanha...

A minúcia no trabalho poético da língua — do fonema à sílaba, ao morfema, ao lexema, ao sintagma — muito deve entretanto, em Camilo Pessanha, à sua incorporação da experiência da tradução da poesia chinesa, pela transposição da sua «imprecisão», que permite não só a sua fragmentação lógica e sintática, mas a sua «duplicidade», a sua ambiguidade semântica. Tudo se passa como se Camilo Pessanha, praticando o Chinês e entregando-se às meditações do carácter místico da respectiva poesia, procurasse no nosso Português tão ductil, musical e subtil em conotações, recriar algo de semelhante à vivência do abandono budista, em simbiose com a sua sensibilidade cristã e o seu esoterismo iniciático.

Não admira que Camilo Pessanha, de quem se julgava que apenas compunha e recitava os poemas de ouvido, os trabalhasse e retrabalhasse, numa lenta e penosa «genética escrita», como o revela a recente descoberta do seu «Caderno Poético»⁴³, que teve a honra de prefaciá-lo numa edição do Governo de Macau, subsequente ao seu achado após os incidentes da



Pierre Loti nos seus aposentos em Rochefort in *Magazine Littéraire*, n.º 288. Rochefort, 1 de Abril de 1881.

«... Je rêve de la Méditerranée, de l'Orient, des aventures, du soleil; de tout cela qui est encore tout près et qui me semble déjà si loin... Autour de moi, tout paraît gris, terne, mélancolique... Ma mère [...] travaille à réparer les tentures de mosquées, de voiles, les coussins d'Orient, — toutes choses qui vont me composer bientôt un petit appartement mystérieux où je pourrai m'enfermer pour rêver de Stamboul...»

Pierre Loti — *Journal intime* (1878-1881), publié par son fils Samuel P. Loti-Viadé. Paris, Calman-Lévy, Éditeurs.

«revolução cultural» chinesa, cujo mérito poético foi pelo menos o de contribuir para a sua exumação... Entre os poemas que Camilo Pessanha recompôs, macerando-os numa tortura infindável e perfeccionista do ante-texto, figura um cujas metamorfoses, do «Rondel» inicial à «Viola Chinesa», mostram bem os avatares da poética simbolista, numa instrumentação oriental e não ocidental, finalmente assumida pelo poeta. E não é por acaso que ele é dedicado a Wenceslau de Moraes.

Fernando Pessoa, que tentou a todo o custo incluir Camilo Pessanha em *Orpheu*³, deu-se conta da importância primacial deste poeta exilado no Oriente, por quem se confessou influenciado, no advento do modernismo, insistindo em fazer sair os seus textos das «laudadas ocultas dos seus cadernos», numa carta que lhe escreveu para Macau. E o poeta dos heterónimos compreendia até ao âmago a essência da poesia

de Camilo Pessanha, ao dizer ter guardado de ouvi-lo recitar os seus poemas, num café de Lisboa, uma «religiosa recordação»⁴⁴. É que de experiência religiosa, na sua aceção exacta, se tratava: uma experiência de re-ligação, do Ocidente e do Oriente, que os portugueses historicamente cumpriram como uma missão, de Camões a Camilo Pessanha, e que agora os poetas órficos podiam, neste nosso século, assumir em toda a sua universalidade, num mundo planetário:

«Eu acho que não vale a pena ter
Ido ao Oriente e visto a Índia e a China.
A terra é semelhante e pequenina
E há só uma maneira de viver»⁴⁵.

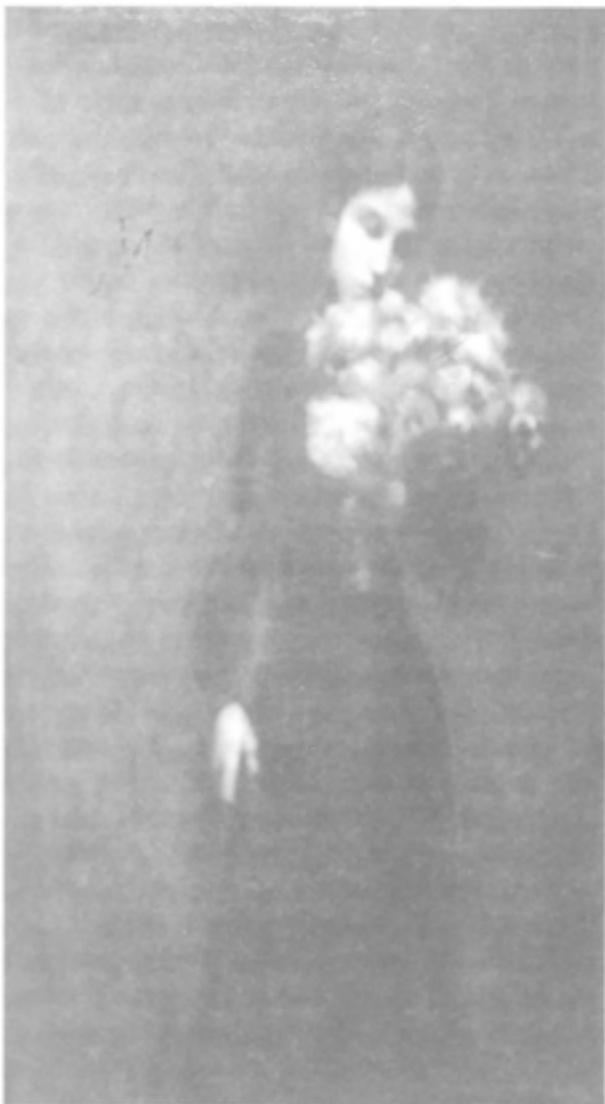
escreve o Álvaro de Campos do *Opiário*. A sua busca é, enfim, a da poesia restituída à sua potencialidade infinita, na pluralidade de linguagens, de línguas, a toda a rosa cruzada dos ventos, na eterna «rotação dos signos», de que fala Octavio Paz. É que, como escreve Álvaro de Campos, há sempre «um Oriente ao oriente do Oriente»⁴⁶, mesmo se é o Ocidente, «o futuro do passado», que Portugal como rosto da Europa fita, segundo o poeta da «Mensagem». Mas lá está o mistério de versos como os de «Passagem das Horas», em língua portuguesa e numa língua estranha: «Macau à uma hora da noite... Acordo de repente... Yat-ló-ô-ô-ô-ô-ô-ô... Ghi...»⁴⁷.

Mistério que Pessoa, como camilo Pessanha, preservou e transmitiu através do tempo, dos tempos, e que é o de Portugal mesmo, outro, no Oriente, entrevisto da «nesga do pinhal» da gruta de Camões, na Cidade do Nome de Deus, isto é, entre a finitude e a infinitude...

Paris — Lisboa, Dezembro de 1986.

- ¹ Cf. *China*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1944, p. 57 e segs.
- ² *Idem*, p. 61.
- ³ *Clepsidra e outros Poemas de Camilo Pessanha*, Edições Ática, Lisboa, 1969, p. 159.
- ⁴ *Op. cit.*, p. 63.
- ⁵ Cf. «A Águia», 2.ª série, n.º 18.
- ⁶ *Camões esteve em Macau*, Direcção dos Serviços de Educação e Cultura, Macau, 1987.
- ⁷ *Obras Completas*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1963, p. 1.
- ⁸ *Obra Poética*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1981, p. 6.
- ⁹ Fernando Pessoa, *Obras em Prosa*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1976, p. 188.
- ¹⁰ Desafectada: isto é, como uma igreja não afectada ao culto, mas podendo voltar-se a si-lo. Cf. Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, Lisboa, 1982, p. 41.
- ¹¹ *A Influência da Cultura Portuguesa em Macau*, Biblioteca Breve, ICLP, Lisboa, 1984, p. 34.
- ¹² *Representação Iconográfica da Gruta de Camões em Macau*, Lisboa, 1972, cit. in *A Gruta de Camões em Macau*, Imprensa Nacional de Macau, 1977, p. 162.
- ¹³ *Traços do Extremo Oriente*, Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1971, p. 62.
- ¹⁴ *Idem*, p. 63.
- ¹⁵ *Idem*, p. 66.
- ¹⁶ *Idem*, *ibidem*.
- ¹⁷ *Os Lusíadas*, in *Obras Completas*, ed. cit., x, 140, p. 260.
- ¹⁸ *China*, *op. cit.*, pp. 60-61.
- ¹⁹ *Sonetos*, introdução, selecção e notas de Vitorino Nenesio, Clássica Editora, Lisboa, 1961, pp. 58-58.
- ²⁰ Cf. por P.º Manuel Teixeira, *Vultos Marcantes em Macau*, Macau, 1982, p. 88.
- ²¹ *Mor Talegre, Três Poemas Europeus (Camões, Bocage, Pessoa)*, Sá da Costa, Lisboa, 1947, p. 77.
- ²² *Obras de Bocage*, Lello e Irmão, Porto, 1968, p. 798.
- ²³ *Idem*, p. 287.
- ²⁴ *O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve, ICLP, Lisboa, 1983, p. 78.
- ²⁵ António Patrício, *Poesia Completa*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1980, p. 54.
- ²⁶ *Idem*, p. 150.
- ²⁷ *Idem*, *ibidem*.
- ²⁸ *Idem*, p. 181.
- ²⁹ *Sobre o Teatro de António Patrício*, in António Patrício, *Pedro o Cru*, Teatro Nacional de D. Maria II, Lisboa, 1982, p. 26.
- ³⁰ *Um Simbolismo Paradigmático: António Patrício*, *op. cit.*, p. 59.
- ³¹ *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste, Héritage et Création?* Paris, 1971.
- ³² *Poesia Completa*, *op. cit.*, p. 73.
- ³³ *Idem*, p. 189.
- ³⁴ *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, *op. cit.*, p. 263.
- ³⁵ Cf. de Esther de Lemos, *A «Clepsidra» de Camilo Pessanha*, Verbo, Lisboa, 1981, pp. 171 e segs.
- ³⁶ *Camilo Pessanha*, Arcádia, Lisboa, s. d., p. 53.
- ³⁷ *Idem*, p. 61.
- ³⁸ *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, *op. cit.*, p. 184.
- ³⁹ *Idem*, p. 233.
- ⁴⁰ Cit. por João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 69.
- ⁴¹ *Clepsidra e Outros Poemas de Camilo Pessanha*, *op. cit.*, p. 198.
- ⁴² *Idem*, pp. 237-238.
- ⁴³ *Caderno Poético de Camilo Pessanha*, Macau, 1986.
- ⁴⁴ Cf. *Páginas da Estética, Teoria e Crítica Literárias*, Lisboa, s. d. p. 357.
- ⁴⁵ *Fernando Pessoa, Obra Poética*, ed. Aguilar, Rio de Janeiro, 1981, p. 237.
- ⁴⁶ *Idem*, p. 235.
- ⁴⁷ *Idem*, p. 275.

Senhora com Flores,
António Carneiro,
Paris, 1910.
Col. Nuno Carneiro.



Projecto e malogro do SIMBOLISMO em Portugal

Poética dos arquétipos,
proto-heteronímia
e narrativa simbólica
em Carlos de Mesquita

por JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

Tendo recentemente revisto e sintetizado a condição do Simbolismo no mundo ocidental e em Portugal — frisando a sua intervenção no dissídio entre a modernidade científico-sociológica de matriz iluminista e a modernidade estética de matriz romântico-baudelairiana, recapitulando os seus contributos fundamentais para esta modernidade artística, esclarecendo as relações que nesse processo estabelece com o Decadentismo (que supera) e com tendências neo-românticas tradicionalistas (a que se opõe), sublinhando a ética do esteticismo que viabiliza essa experiência simbolista (de modos diversos, desde um Camilo Pessanha a um Eugénio de Castro)¹ —, quereria agora focar melhor virtualidades e limites da demanda simbolista em Portugal através da consideração do caso singular de Carlos de Mesquita.

Indubitavelmente dotado das moderníssimas qualidades do «desdobramento de personalidade, da coexistência num só homem dum actor e dum espectador»² e da coragem na diferença e na solidão próprias de «um descobridor de terras virgens»³ — como as personalidades artísticas de Jerónimo Freire e Bartolomeu de Fráguas que autonomiza —, Carlos de Mesquita dá insuficiente realização (como, aliás, aqueles dois autores) à sua alteridade e aos seus desígnios. Deixou, assim, apontamentos para uma antecipatória concepção da ficcionalidade na comunicação estética e no texto artístico; ficou, assim, à beira do descenramento da subjectividade e da desmultiplicação do discurso próprios da heteronímia; e criou tacteantes fragmentos de uma narrativa simbólica e de uma lírica dos arquétipos.

1. *Trajeto de uma grandeza diferida*

Carlos de Mesquita (Santa Cruz das Flores, 1870 — Coimbra, 1916), cedo se afastou dos seus Açores natais, num desenraizamento sem retorno. Tendo estudado Direito em Coimbra nos inícios da década de 90, ficou para sempre preso ao meio coimbrão e ao magistério (depois de ensinar durante poucos anos no Liceu de Viseu, tornou-se desde 1911 Professor na Faculdade de Letras de Coimbra). É até aos alvares do século XX que intervém, sincopadamente aliás, na vida literária portuguesa; e é desde os juvenis anos dos Açores que realiza a sua vocação lírica, ao contrário do que poderia inculcar a intermitência e a relapsa dispersão dos seu poemas, e até as reduzidas dimensões desse acervo lírico que, espalhado desde jornais como *O Açoriano* e *O Faialense* até às revistas finisseculares de Coimbra e Viseu, ainda se encorpa com al-

gumas boas versões de poemas ingleses, alemães e franceses.

Os seus textos poéticos apontam, nos motivos, para uma das raras superações simbolistas da crise e da estesia decadentistas, mas como que ficam tolhidos na actualização dessas potencialidades por uma insuficiente ductilização estilístico-formal. Assim mesmo, sem a mediocridade do *kitsch*, nem a sobrecarga dos tiques lexicais e sufixais nefelibatas, ou dos jogos sinestésicos e aliterantes instrumentistas, ilustram vectores importantes da reorientação estético-literária finissecular. Os seus fragmentos novelísticos conformam-se demasiado aos modelos precedentes; mas a parcial decepção que daí advém tem de ser contrariada pelo contributo que outros escritos trazem para um renovar da ficção narrativa em consonância com aquela reorientação estético-literária. Finalmente, as suas faculdades analíticas e críticas — assentes na irrepreensível proibidade intelectual (que, sem embargo das íntimas relações de amizade, lhe dita em 1900 um severíssimo ensaio sobre Manuel da Silva Gaio) e depois encaminhadas para trabalhos complementares do magistério universitário, especialmente *O Romantismo Inglês. I. As Origens* — permitiram-lhe uma presença de vulto em certos órgãos do movimento esteticista; ainda então, no entanto, só incompletamente se realizou em textos a posição dominante que lhe era reconhecida e o pontificado nas tertúlias, de que nos ficaram vários indícios. Porventura estava aí, na especulação teórico-crítica e na imaginação de figuras exemplares de artistas, a sua vocação primacial — de acordo com o testemunho tardio de António Sardinha, segundo o qual Carlos de Mesquita se teria proposto ser um Charles Morice coimbrão.

2. Autognose lírica e discernimento crítico

No ano em que surgem os primeiros livros «decadentes» e «nefelibatas», um Carlos de Mesquita já pouco dado à publicação de poemas visava todavia um horizonte incomum na literatura portuguesa: a lisboeta *Gazeta de Portugal* publicava, na Primavera de 1890, um poema com título de premonitória fragmentariedade — «Do meu Intermezzo» —, que exprimia em curiosos decassílabos ambições de autognose poética. Os seus versos eram então dos primeiros a projectar uma poética em que cabe à intuição lírica penetrar e sugerir todo o ser atormentado, polifacético, paradoxal do homem finissecular (recusando substituir-se na discursiva análise da sua circunstância).

Todavia, a participação de Carlos de Mesquita na propulsão das novas tendências literárias só se torna assídua a partir de 1893, em Coimbra. Primeiro, como principal colaborador de Henrique de Vasconcelos na efémera *Revista Nova*. Carlos de Mesquita publicava aí um ensaio sobre «Psicologia Contemporânea», em que se fixava no fenómeno de degenerescência colectiva, manifestado entre nós, como tendência literária, com o *Só* (e pronunciava-se então de modo a assinalar a bipolaridade decadentista e neo-romântica lusitanista da obra de A. Nobre). Não escondia, entretanto, as reservas que lhe merecia o novo apostolado de Alberto d'Oliveira nas *Cartas da última hora*, acompanhadas aliás de alguma hesitação (por prurido de autenticidade?) em se comprometer com outro caminho da poesia portuguesa mais recente. Porém, quando logo de seguida as *Flores cinzentas* de Henrique de Vasconcelos entram para essa família decadentista, é a dedicatória da obra a Carlos de Mesquita que vale como verdadeira apresentação estético-literária do novel poeta.



Quimera,
Joan Brull Viñoles, c. 1890.

Foto de Henrique Russ.

3. Jerónimo Freire, pintor e poeta

Pouco depois, da frágil crisálida da *Revista Nova* sai o verdadeiro órgão representativo, *Os Novos*, e lá surge Carlos de Mesquita em lugar de relevo e com mais estremadas opções. Parecendo ceder a Armando de Navarro a função de arauto crítico do movimento, o escritor açoriano insere n'Os Novos um extenso «estudo» sobre a figura ignorada de «Jerónimo Freire», poeta e pintor de quem a revista anunciava, para breve, as *Obras póstumas*, mas que os leitores decerto não sabiam como considerar seguramente: personagem real?, ou personagem imaginada?, ou alter-ego em que se transpunha a auto-análise?, ou conciliação dessa transferência com nova desmultiplicação discursiva na réplica «decadente» da proto-heteronímia fradiquiiana? O que, de qualquer modo, logo transparecida aos olhos dos mais avisados é que Jerónimo Freire — pela sua vida e configuração psicológica, como pela sua polifacetada personalidade artística — constituía uma figura paradigmática em relação ao período decorrente da evolução da cultura e das artes, de ascendência baudelariana... e de descendência pessoana⁴. Desde os seus começos, Jerónimo Freire não vira nas coisas mais do que estados de consciência, os quais resumavam da sua visão alucinatória do concreto exterior; sendo o mundo empírico apenas trampolim para o reino do fantástico, surgira a «hipertrofia artificial» e as paisagem sobrenaturais. O artista assumia o expressionismo pictórico como seu indubitável caminho e realizava, pela «metáfora», a «literalização da pintura»⁵ (como de facto o fizeram pintores pré-rafaelitas e simbolistas).

Outras tendências de Jerónimo Freire não dizem respeito somente às artes plásticas: a paixão pelo indirecto, pelo evocado à distância, donde deriva o es-

forço de sugestão; o amor exclusivo por figuras femininas «de que pudesse abstrair linhas históricas, em que pudesse respirar com olhos um perfume de páfeses distantes e quiméricos, em volta dos quais visse uma névoa de sonho e de para-além...»; o prazer do horror, embrionário num soneto dos dezoito anos — único poema de Jerónimo Freire que Carlos de Mesquita transcreve («Palavras soltas dos sonâmbulos! Mistério/ ... / ou, quem sabe! talvez macbéticos segredos») —, mas que requinta sob o magistério de Poe, como revelam os quadros «de antropofagia e de vampirismo»⁶. Os primeiros versos caracterizavam-se pela «expressão moral das coisas» e pelo «impressionismo poético»; todavia, acrescenta Carlos de Mesquita, num passo decisivo para a compreensão das tensões internas da nova arte finissecular, isso não passava «da parte secundária da sua obra» que dele faria apenas «o poeta de alguns hiperestesiados Des Esseintes»⁷. A verdadeira personalidade do poeta Jerónimo Freire surge pela transformação operada sobre o influxo de Schopenhauer. Nesta versão artístico-existencial do mundo como representação, para um Jerónimo Freire «Excessivo nos desejos ao ponto de pedir à vida o impossível», eram terríveis as decepções, vendo o «finito da realidade ao pé do infinito que lhe prometera a imaginação». A concepção ideal da mulher (angélica) e do amor (sagrado, iniciático) era, pelo contraste amargo com o real empírico, uma das rampas daquele desengano. Por isso não surpreendia que no poema «No píncaro da Renúncia», canto do negativismo filosófico, a parte derradeira e mais notável diga justamente a condenação da mulher e a renúncia erótica⁸.

Entretanto, perante este intelectual pessimista, foi crescendo em Jerónimo Freire o místico (e, vamos

ver, o artista simbolista, supra-decadentista), que frui as «voluptuosidades espirituais» e a excitação da sensibilidade pela beleza litúrgica, mas que, sob o influxo de Ruysbroeck e de Swedenborg, já se apaixona pela intuição das analogias óticas, pela comunicação dos espíritos e, note-se, pela subsequente recuperação da condição primordial do Ser⁹. Contudo, a «lucidez impedia-lhe toda a tentativa de conciliação entre o schopenhauerismo e o misticismo neo-católico de Swedenborg»; desta contradição resultou o poema «Flor-de-Lis», cujo louvor permite a Carlos de Mesquita falar sobre a expressão simbólica e o seu alcance no seio de uma mundividência iniciático-analógica e de uma poética simbolista¹⁰.

É certo que, depois de traçar assim, como ninguém entre nós, o projecto de uma *poiesis* dos arquétipos — a um tempo subliminares e fundacionais, psíquicos e metafísicos, do inconsciente colectivo e da Unidade ontológica primordial, do Mistério imanente e da Transcendência sagrada —, Carlos de Mesquita não erradicou as hesitações finisseculares. Por isso, nos inícios de 1894 prolonga deste modo, no 3.º fascículo d'*Os Novos*, a projecção em Jerónimo Freire: a última fase de maturação do estado de espírito que produzira «No píncaro da Renúncia», consistiu na adesão à moral «de Buda e dos neobudistas modernos», expressa no poema «Penitência»; e, enquanto elucida que Jerónimo Freire tinha uma paixão abrasada por «um delicioso poema de Stéphane Mallarmé, *L'Asur*, que parece a voz da neurastenia», Carlos de Mesquita matiza a tonalidade da obra final do poeta, consumada em «amargas fantasias em prosa, entre as quais figura uma pungente alegoria, *História das regiões polares*, que lembra Leopardi»¹¹ (e que em breve se metamorfoseia num poema do próprio Mesquita).

4. *Peias decadentistas*

Formando nesta altura, com Eugénio de Castro e Henrique de Vasconcelos, o núcleo duro da inovação coimbrã — como se reflecte até nas saudações enviadas por António de Oliveira Soares, nesse adeus à literatura que é a carta em que, do seu posto diplomático no Brasil, pede escusa de participação no projecto da *Arte* —, Carlos de Mesquita vai sobretudo secundar Eugénio de Castro em iniciativas de vulto ao longo de 1895 e 1896 (a que agregam Manuel da Silva Gaio): primeiro, a transformação da secção literária d'*O Instituto* em autêntico órgão novista; depois, o lançamento da revista cosmopolita *Arte*¹².

A novidade maior residirá, porém, em que Carlos de Mesquita se tornará a figura dominante no domínio da criação poética estampada em 1895 pel'*O Instituto*, onde faz sair o maior conjunto de poemas que alguma vez publica fora dos Açores¹³. Embora em parco número, esses poemas, que apresentavam datas de 1891 a 1895, permitiam avaliar, em diversos aspectos, um estro que obstinadamente se recolhia.

A personalidade que nos surge, em Fevereiro, no centro dos primeiros cinco poemas é, di-lo o soneto «Insulamento», profundamente devotada ao *eu* ignoto e identifica-se com os seus limites, não por gostoso narcisismo, mas por inelutável opacidade, cuja dolorosa infecundidade se traduz alegoricamente, como ocorrera em Jerónimo Freire, pela gelidez aniquilante («Subo aos cumes: descubro as geleiras sem fim. // Oh! a estranha região que nenhum mapa inscreve! / Para sempre viver cercado pela neve, / Para sempre viver recluso... dentro em mim!»). No confronto com a realidade envolvente, «Os relógios da torre» exprimem a inquietação metafísica que está por de-



Foto de Henrique Ruas

trás da preocupação finissecular com o Tempo e que recebe por seu turno uma resposta mais ao modo decadentista que simbolista, no asserto bíblico da vanidade de viver.

Nos restantes poemas, o que primeiro transparece é que as realidades exteriores que impressionam o Poeta são comum preferência da poesia do fim-de-século: o Poente e o Outono, o pântano e a obscuridade, a reverberação sanguínea e o brilho litúrgico, o campo abandonado e o solar arruinado, a personalidade combalida ou exilada... Depois, um segundo momento de suspensão íntima singulariza o encontro do poeta com a sua própria opção. Não se trata de paragem do fluxo vital, mas de desapareço do ritmo terrenal em favor de um recolhido hieratismo. Reconhecendo-se af, o poeta passa a auscultar os sinais e os anseios da sua própria alma: a lassidão e o extatismo, a acédia derrotada e a vaga religiosidade, a submissão a terrores ominosos e o apelo do Mistério, a inquietação metafísica e a projecção para um Além indefinido.

Galateia,
Gustav Moreau.

«... O Símbolo!... / Silencioso agita a sua voz secreta /
Desperta dentro de nós com a nudez natal... / Que in-
traduzível língua as causas mudas falam!...»

CAMELO PESSANHA, em *a Arte*.

Todavia, se já se insinua em «*Madame Bovary*» e «*Misticismo da Tarde*» a correlação essencial de pessoa e coisas, o soneto «*Paisagem outonal*» revela um outro momento em que tudo quanto o eu descobre em si é como que devolvido às coisas, despertando então para uma unidade ontologicamente anterior à cisão dos seres; embora as expressões dos tercetos relevem da exploração do tópico epocal, e em verdade pós-romântico, da «alma das coisas», o trajecto que aqui a ele conduz confere-lhe novo alcance. No cerne da unidade (perdida e re-conhecida) dos seres, deparamos ainda com uma situação espiritual muito condizente com a imagem do eu percluso; o que equivale a dizer que a experiência poética pende a reverter ainda às fronteiras do Decadentismo, em lugar do consumir plenamente a superação simbolista.

5. *Acessos simbolistas*

Meses depois, no mesmo *Instituto* coimbrão, a poesia de Carlos de Mesquita regressa, para confirmar o seu projecto e o seu (semilogrado) alcance. Reunindo um soneto e outros dois poemas sob a designação geral de «*Paisagens interiores*»,¹⁴ o poeta como que queria confirmar a pertinência dos caminhos atrás assinalados, mas também pôr em causa o estádio terminal da jornada poética.

É certo que o derradeiro texto de «*Paisagens interiores*» («*O céu de pérola velado*») pode parecer representar o poeta no refluxo apático do seu encontro com um conhecido exterior, precioso e evanescente, agora para se suster no momento da quietude — de uma nova quietude redimensionada pela alienação das interrogações que lhe costumavam suceder. É certo que o poema precedente («*O tempo vai mu-*

António Carneiro
Aquarela, 1916, Rio de Janeiro.
Col. Nuno Carneiro, Porto.



dar. Na tarde de Quermesse») se remete ainda mais ao impressionismo decadentista e às conquistas no intuiçãoismo poético da fenomenologia da percepção que transmitiu ao Simbolismo, passando da captação da mutabilidade fenoménica à desenganada sazeza da subjectividade.

Mas, este sentido da natureza transiente do real objectivo e subjectivo — que Carlos de Mesquita partilha com Pessanha, sem partilhar da arte de sugestão da *Clepsidra* — não poderá ser apenas um estrato de um processo simbólico transcendente? E, em «O Céu de pérola velado», a mesma recusa do «doido alvoroço» (do investimento social positivista ou do ímpeto vital neo-romântico) não se libertou também, na «letargia» já «inefável», da crise decadentista, substituindo o contemplativo e o harmónico ao ominoso e ao agónico («Não de terror paralisado, / Mas desmaiado e extasiado»)? E, metamorfoseando a matriz romântica da *Sehnsucht* (enquanto esta não ressurgue na saudade metafísica do Neo-Romantismo de Pascoaes), não se funda essa nova quietude — a que a poesia de Pessanha, por caminhos ínvios, saberá melhor aspirar — numa concepção do Ser e do Mundo que era a da iniciação simbolista?

A «misteriosa nostalgia» da Pátria ontológica perdida (que Pessanha nunca querará explicitar, à espera do Pessoa teosófico), que implica não apenas a «celestre melancolia» da matriz romântica, mas já também a recuperação, musicalmente mediada, da «celestre beatitude», ganha a sua genuína pregnância no quadro do Simbolismo que, afinal, era programaticamente intencionado no «Prefácio» das «Paisagens interiores». De facto, o soneto inicial, significativamente colocado «À margem de João Ruysbroeck l'Admirable», consagra a «língua» simbólica como o ideal de

expressão e de reconhecimento da natureza transcendente do real (para «certos olhos» de Poetas iniciados) e, sobretudo, fá-la remontar a uma condição ontológica originária, adquirindo por ambas as razões um valor inestimável na poesia finissecular portuguesa (não obstante a aparente involução decorativista¹⁵ do seu remate, cujas motivações evocativas serão de seguida indirectamente iluminadas por um ensaio na *Arte*): «Extasiante, como extasiante outrora, / Que num aroma quase esquecido nos vem, / A certos olhos o Tangível evapora / Um intangível, incorpóreo para-além... / O Símbolo! Se o ergue em suas mãos o Poeta / E esse turbulo de incenso espiritual / Silencioso agita, a sua voz secreta / Desperta dentro em nós com a nudez natal... / Que intraduzível língua as cousas mudas falam! / O perfume que só para o espírito exalam! / Os olhos cerram-se em desmaio por momentos, / Ouvindo, respirando o que em silêncio diz / A pérola... — Um altar gótico, a flor-de-lis. / E em seus fanados tons os velhos paramentos...».

6. *Arte: mundos concebíveis*

Só que nos anos seguintes a obra, por demais fragmentária, de Carlos de Mesquita, não vai dar conseqüente prossecução a este projecto de Simbolismo, que passa da exigência holista de Cesário e da redução transcendental de Pessanha ao espiritualismo metafísico sem necessidade de se comprometer com a escatologia cristã¹⁶.

Na *Arte*, renuncia mesmo a publicar novos poemas. Cabem-lhe, é certo, as principais asserções para a definição da poética do grupo promotor. Assume essa função de responsabilidade num artigo sobre Robert de Montesquiou, poeta menor decadista mas figura peculiar do fim-de-século, parcial modelo de Des Esseintes e depois, ainda, inspirador de Proust. O carácter transicional, e potencialmente simbolista, da sua poética transparece sobretudo quando define a constituição funcional da Arte — de maneira notavelmente concorde com a exigência epocal de subrogação da existência no mundo empírico e antecipadora da nossa actual definição da ficcionalidade estética como criação de mundos possíveis, factuais ou contrafactuais («a função da obra d'arte é substituir a vida real por uma vida imaginária, evocar espectáculos e circunstâncias, ou reais e simplesmente ausentes, ou irreais, mas concebíveis»). O mesmo transparece quando daí deriva a sujeição das relações entre Arte e Natureza não apenas a um critério selectivo veladamente antimimético (numa antecipação do que nos nossos dias o Jean Cohen de *Le Haut Langage* chamaria a poeticidade do Mundo: «uma natureza oferecendo estreitas afinidades com a arte. Quero falar do poente, do crepúsculo, do luar, das pedras preciosas e das flores», «têm de comum com a arte o serem alta-

mente evocativos»), mas também à translação analógica, no final hesitantemente assumida, numa espécie de escólio ao soneto «Prefácio» de «Paisagens interiores»¹⁷.

7. *Retrocessos líricos e fragmentos narrativos*

A entrada na vida profissional e a deslocação para Viseu no exercício do professorado liceal terão favorecido novo hiato na publicação de textos.

Há algum retrocesso na ductilização estilístico-formal e, curiosamente, alguma regressão ideotemática nos poemas que Carlos de Mesquita publica na *Ave-Azul* viseense. Em 1899, além de repor «O céu de pérola velado», apresenta uma «Dança macabra» em que o mais assinalável não é a arrastada descrição do estranho e horripilante painel onírico do monge (avatar das alegorias mediélicas da Morte), mas sim, decerto sob a inspiração de uma história exemplar do Padre Manuel Bernardes sobre o visionarismo macabro de uma freira espanhola, a universalidade insinuada e a identificação matinal do sonho com a realidade humana. Noutro poema, o choque com a realidade exterior arranca o sujeito lírico a mais uma decadentista reacção perante o poente (com o cuidado do matiz esquivo a adensar a adjectivação); e, por outro lado, ao ser subvertido pelo regresso da interioridade, vê responder-lhe, através da surpresa metafórica, um sentimento profundo de desgaste moral do eu, alargado ao tempo existencial: «Sou o pródigo a ouvir beleguins mercenários/ Pondo um retalho mais da sua herança em praça. /.../ Extemporâneo Abril e tarda juventude, / Da alma e da estação moribundos esforços, / Que post sabor de fel na vossa beatitude, / — Fel do perdido, fel dos estéreis remorsos!»¹⁸.

Entretanto, Carlos de Mesquita publica ainda na *Ave-Azul*, pelos finais de 1900, fragmentos do romance *O Estrangeiro*¹⁹. Esses excertos não permitem entrever como estenderia à ficção narrativa e sua prosa as transformações técnico-compositivas e estilísticas implicadas pela poética que n'*O* *Novos* e na *Arte* propugnara; nem os temas e as personagens estendiam essa renovação estético-literária ao domínio semântico-pragmático.

8. Bartolomeu de Fráguas, teórico e romancista

Muito mais interessante e consequente se revelara, pouco antes, a «Notícia dum Romancista Inédito» que, após o cortante estudo «Manuel da Silva Gaios», publicara n'*O Instituto*. Recriação ficcional das condições de formação ideológica e literária do escritor e da sua geração, o texto destaca-se também por fazer emergir uma vez mais o pendor proto-heteronímico para se desdobrar em personalidades artísticas fictas. Aqui, a *persona* é o romancista Bartolomeu de Fráguas. Tão apaixonado como Mesquita por Balzac, tão afecto como ele à leitura e assimilação do «neo-platónico Bernardes», como ele «oráculo» irresistível das tertúlias literárias coimbrãs e autor de parcos e fragmentários textos teórico-críticos, Bartolomeu de Fráguas teria estado na origem, através das sugestões orais, de algumas das obras dos jovens autores finis-seculares, mas permanecera inédito como criador artístico. Deslumbrando os «Esotéricos» com a sua filosofia, a um tempo pessimista e afirmativa («nebulosa metafísica» de negação e «entusiástica moral» de conservação da alta personalidade), o seu «eretismo cerebral» fulgurava como um relâmpago, para logo se desvanecer²⁰.



Caricatura de António Carneiro
por Manuel Monterroso.

«Camões lendo os *Lucíadas* aos frades de S. Domingos.»

Espólio do Museu de Albano Sardoieira, da C. M. de Amarante.

Da *História dum suicídio* oferece-nos Mesquita ex-certos, quase só demarcantes, em verdade, pelo declarado influxo de Villiers de l'Isle-Adam (e, de novo, do Padre Manuel Bernardes) e pelo hibridismo de programas de géneros em que assenta a sua estrutura, apondo representação realista, narração confessional e artifício epistolar («ora feito pelos processos usuais do romance, ora sob a forma de jornal íntimo do protagonista») ²¹. Mas Bartolomeu de Frágua fina-se como «autor de três volumes de novelas que em breve surpreenderão o país» e na síntese hermenêutica que Mesquita nos dá dessa obra ficcional está, porventura, uma indicação de leitura para a narrativa que ele próprio almejava instaurar em Portugal; e está, sem dúvida, um aleita para a compreensão do que de inovador se desprende dos tentames coetâneos

produzidos no quadro da estética decadentista e simbolista. É que, estabelecendo as afinidades e as diferenças com J. K. Huysmans, M. Maeterlinck e Ibsen (num paralelo já de si caracterizante em termos de estilos epocais), inculca o seguinte alcance holista da narrativa de Bartolomeu de Frágua, sob as suas aparências de nenhuma ruptura com a intencionalidade semântica e a estrutura formal da narrativa realista ou naturalista: «à medida que a leitura progride, para além das cenas mais triviais vão-se cavando abismos de mistério cada vez mais profundos; os personagens mais terra-a-terra vão-se a pouco e pouco tornando transparentes; e de certa altura em diante apenas vemos indecisos fantasmas que se movem sobre uma tenebrosa imensidade povoada de entidades metafísicas» ²².

- ¹ Cf. José Carlos Seabra Pereira, «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», in *Nova Renascença*, n.º 35-38, 1889-90, e «No centenário de *Ovarinos*», in *Colóquio/Letras*, n.º 113, Fevereiro de 1990.
- ² Carlos de Mesquita, «Jerónimo Freire — I», in *Os Novos*, Coimbra, n.º 2, Dezembro 1893, p. 31.
- ³ Carlos de Mesquita, «Notícia dum romancista inédito», in *O Instituto*, Coimbra, vol. XLVII, n.º 8, Agosto de 1900, p. 485.
- ⁴ A sua vida fora «um desses tempestuosos e raros dramas independentes de factos exteriores, um drama que teve por aventuras crises d'alma e unicamente ideias por personagens»; defendido por «um egoísmo superior», fora «am poeta e um pintor da mais estranha originalidade, que viveu voluntariamente ignorado, não expondo nunca um quadro, não publicando um soneto»; «Os seus quadros fantásticos seriam sem dúvida apuçados [...]. Os seus versos apreendendo os mais insólitos estados d'alma, passariam completamente incompreendidos [...]; e alguns deles, dum simbolismo subtilíssimo, dar-lhe-iam uma reputação de doido ou de mistificador, que faz parada de extravagâncias com o fim único de escandalizar os leitores». (Carlos de Mesquita, «Jerónimo Freire — I», *loc. cit.*, n.º 2, pp. 31 e 33, e n.º 1, Novembro 1893, pp. 19-20).
- ⁵ Idem, *ibidem*, n.º 1, pp. 20-21.
- ⁶ Idem, *ibidem*, n.º 1, pp. 23-24.
- ⁷ Idem, *ibidem*, n.º 2, p. 33.
- ⁸ Idem, *ibidem*, n.º 2, pp. 34-37.
- ⁹ «Em Jean Ruysbroeck L'Admirable, a extrema delicadeza do sentimento das *correspondências*, maravilhosa faculdade de ler nas cousas da terra pensamentos celestes, a cada instante lhe cerrava os olhos em desmaio, como um perfume de incenso... Swedenborg, com a sua visão angélica, percebendo as cousas não exteriormente como os homens, mas já na sua essência, por uma comunicação directa de puro espírito com os espíritos que povoam o mundo, e falando do céu como um descobridor fala das suas viagens, arrebatava-o da vida, abria-lhe infinitos de sonho, dava-lhe à alma a plena beatitude do clima natal.» (Idem, *ibidem*, n.º 2, pp. 39-40.)
- ¹⁰ «Este poema é dum simbolismo perfeitamente obscuro para quem não tiver a divina faculdade de compreender a linguagem das cousas. Mas àqueles que souberem penetrá-los, esses símbolos abrirão melhor do que toda a expressão directa as portas do Sonho; e muitas vezes, fazendo-lhes perder pé da análise, hão-de embalá-los com uma harmonia grandiosa e solene sobre as enormes vagas subterrâneas do Mistério.» (Idem, *ibidem*, n.º 2, p. 41.)
- ¹¹ Idem, *ibidem*, n.º 3, Fevereiro 1894.
- ¹² Repare-se que, em 1896, *Salomé e outros poemas*, de Eugénio de Castro traz dedicatórias a Carlos de Mesquita e Silva Gaió e *O Mundo vive d'Ilusão*, deste último, traz dedicatórias a Eugénio de Castro e Carlos de Mesquita.
- ¹³ Cf. *O Instituto*, vol. XLII, n.º 2, pp. 103-106.
- ¹⁴ Cf. *O Instituto*, vol. XLII, n.º 5, pp. 271-273.
- ¹⁵ Num dos textos que alcançou valor programático para a pintura simbolista, o artigo «Paul Gauguin ou le symbolisme en peinture» saído em Fevereiro de 1892 no *Mercur de France*, Albert Aurier dava um carácter abrangente ao decorativo como última das cinco regras fundamentais: «cinquièmement l'oeuvre d'art devra être (c'est une conséquence) décorative, car la peinture décorative proprement dite [...] n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste.»
- ¹⁶ Cf. José Carlos Seabra Pereira, «Cesário Verde, um Realismo insatisfeito», separata da *Revista da Universidade de Aveiro*, n.º 4-5, 1987-88, pp. 276-284.
- ¹⁷ Cf. Carlos de Mesquita, «O Conde Robert de Montesquiou-Fezensac», in *Arte*, Coimbra, n.º 3, Janeiro de 1896, pp. 112 e 114-115.
- ¹⁸ Cf. Carlos de Mesquita, «Dança Macabra», in *Ate-Azul*, Viseu, n.º 5, 15 de Maio de 1899, pp. 195-196, e «Verto de S. Martinho», *ibidem*, n.º 12, Dezembro de 1900, pp. 674-675.
- ¹⁹ Cf. Carlos de Mesquita, «Fragmentos do romance *O Estrangeiro*», in *Ate-Azul*, n.º 10-11, Novembro de 1900.
- ²⁰ Cf. Carlos de Mesquita, «Notícia dum romancista inédito», in *O Instituto*, vol. XLVII, n.º 8, Agosto de 1900, pp. 488-501.
- ²¹ Idem, *ibidem*, pp. 501-506.
- ²² Idem, *ibidem*, p. 487.

CLÁSSICOS NA INCM

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Distribuição DIGLIVRO / MOVILIVRO



Garcia de Resende
Crónica de D. João II e Miscelânea
Fidalgo da corte,
Garcia de Resende é o primeiro historiador
a atribuir importância fundamental
à vida quotidiana.
Um clássico da historiografia,
com prefácio do Prof. Veríssimo Serrão



Arte de Furtar
Agora definitivamente atribuída
ao Padre Manuel da Costa,
a edição crítica
de uma obra fundamental
da literatura Portuguesa do Sec XVI
Organização, introdução e notas
de Roger Bismat.



Padre António Vieira
História do Futuro
A obra que profetizou o Quinto Império.
Um texto
do "Imperador da língua portuguesa",
nas palavras de Fernando Pessoa,
com introdução, actualização do texto
e notas por
Maria Leonor Carvalho Buescu.



Reflexos do Simbolismo no Teatro Português

por LUIZ FRANCISCO REBELLO

I

É quase um lugar-comum dizer-se que o drama simbolista é mais uma categoria literária do que teatral. Não proclamou Mallarmé que «um livro, em nossa mão, se enuncia uma ideia augusta, supre todos os teatros»? Não opôs ele ao «espaço brutal da cena», onde se desenvolvem «anedotas enormes e frustes» que não consentem lugar ao «Mistério» e ao «Sonho», a leitura «à claridade solitária de uma lâmpada»? E é certo que a sua única tentativa de aproximação à escrita dramática, o poema dialogado *Hérodias*, é mais apropriado à leitura do que à representação. No entanto, as coisas não são assim tão lineares.

Em primeiro lugar, há um teatro do verbo e um teatro do gesto. A acção, que todo o drama pressupõe e subentende, tanto pode ser exterior como interior, tanto pode exprimir-se através da palavra como do movimento. As tragédias de Racine, os dramas de Tchekov, podem ser considerados, sob este ponto de vista, exemplares. Se os simbolistas manifestaram a sua preferência por um «teatro estático», que não seria mais do que «a ilustração de uma ideia e não uma acção efectiva» — são ainda conceitos de Mallarmé, embora se possa citar também Fernando Pessoa, cuja única obra acabada neste domínio ele próprio designou por «drama estático» —, nem por isso devemos concluir, apressadamente, que o simbolismo e a dramaturgia são entidades opostas e inconciliáveis.

Mas não é essa a única oposição falaciosa que, a este respeito, importa refutar. Geralmente, diz-se que o movimento simbolista é a negação do naturalismo, e cita-se em apoio desta tese, ainda uma vez, as palavras de Mallarmé contra o teatro que se reclamava das teorias de Zola, por ele comparado desdenhosamente a um «espelho onde os espectadores se miram a si próprios, tal como na rua ou em suas casas se conhecem» e onde ouvem falar das «nulidades de que cuidadosamente a sua existência é feita». E é também verdade que o Teatro de Arte fundado por Paul Fort em 1891, saudado por Rachilde, como «o Essencial Teatro dos Poetas», surgiu em oposição ao Teatro Livre de Antoine, nascido quatro anos antes.

Contudo, o próprio Antoine considerou que o Teatro de Arte não era, em rigor, o rival do seu Teatro Livre, mas «o seu complemento na evolução artística que se acelera». Pois como Jorge de Sena tão bem sublinhou, «simbolismo e naturalismo eram como dois

irmãos inimigos e as duas faces complementares de um mesmo momento histórico e literário».

Poderá surpreender-nos esta conclusão, já que à primeira vista nada é mais contraditório que o suporte positivista do naturalismo, que se pretendia «científico», e a visão idealista subjacente ao simbolismo. Mas, observando este fenómeno mais de perto, apercebemo-nos de que o naturalismo é afinal uma adulteração do realismo, na medida em que, dele se afastando progressivamente, substituiu a perspectiva dialéctica segundo a qual este procurava apreender o real por uma imagem mecânica e fragmentária da natureza, ao mesmo tempo que dissolvia a sua análise objectiva numa impressão puramente subjectiva. Poder-se-á então dizer que o simbolismo veio a ser o desenvolvimento das células negativas do naturalismo.

Ao que julgo, a literatura dramática portuguesa dos fins do século XIX e começos do século XX — digamos, «grosso modo», nos 30 anos que medeiam entre 1894 e 1924 —, fornece-nos exemplos convincentes dos pontos de vista, reconheço que discutíveis, que acabam de expôr-se. Dois nomes chegam para o provar: D. João da Câmara e António Patrício. O primeiro, que introduziu a estética simbolista no teatro português, é também o autor daquela que unanimemente se considera a obra-prima do nosso naturalismo dramático, *Os Velhos*. O segundo, o grande senhor da poesia simbolista a par de Camilo Pessanha, escreveu obras impregnadas de uma forte teatralidade, mesmo se esta se exprime essencialmente através da magia sedutora do verbo. Não é sem razão que José Régio pôde falar, a seu respeito, de «espectacularidade verbal». Um e outro provam, assim, a compatibilidade entre o simbolismo e o naturalismo, por um lado, e a estrutura dramática, por outro.

Capa da 1.ª edição
de *D. João e a Máscara*,
desenho de Almada Negreiros, 1924.

Col. Luiz Francisco Rebello

Foto de Henrique Russ

Nada disto deveria ser, contudo, motivo de espanto. Pois não é verdade que Ibsen, Strindberg, Hauptmann, não se limitaram a escrever *Os Espetros*, *O Pai*, *Os Tecelões* — obras-primas incontestadas do teatro naturalista — mas também *A Dama do Mar*, *O Sonho* e *O Sino Submerso*? Não é também verdade que antes de ser o autor de um dos textos mais representativos do simbolismo no teatro, Axel, Villiers de l'Isle-Adam tinha escrito *A Revolta*, um acto que continha em germe *A Casa de Boneca* ibseniana? Por outro lado, poder-se-á negar que a obra dramática de Claudel, o *Rei Ubu* de Alfred Jarry, as *fairy-plays* e os *folk-dramas* de William Butler Yeats, que relevam da estética simbolista, figuram entre os textos maiores do teatro dos últimos cem anos?

Ponhamos pois de parte estes preconceitos segundo os quais o simbolismo no teatro apenas teria dado origem a obras puramente literárias, sem relação com a especificidade da linguagem cénica, e que entre ele e o naturalismo existe uma oposição irredutível. Ocupemo-nos agora, e não era já sem tempo, da presença do simbolismo no teatro português.

ANTÓNIO PATRÍCIO



D. JOÃO E A MÁSCARA :: UMA FÁBULA TRÁGICA

II

A presente análise vai incidir, como aliás já se deixou antever, sobre o período que decorre entre 1894 e 1924. 1894 é o ano em que Eugénio de Castro, sumo-sacerdote oficial da poesia simbolista em Portugal, publica o seu poema dramático, escrito em prosa, *Belkiss*, e em que D. João da Câmara, já conhecido pelos seus dramas históricos, faz representar no Teatro Nacional, um ano após *Os Velhos*, o seu drama *O Pântano*, a propósito do qual a crítica pôde pronunciar o nome de Maeterlinck. E 1924 é o ano em que surge a última obra dramática de António Patrício, a «fábula trágica» *D. João e a Máscara*. Estas datas marcam, esquematicamente, os limites da trajectória descrita pelo drama simbolista em Portugal.

É certo que, como todas as fronteiras cronológicas, elas são um tanto artificiais. De facto, podem já encontrar-se vestígios que anunciam o simbolismo nos dramas históricos de D. João da Câmara, *D. Afonso VI e Alcácer-Quibir*, que datam de 1890 e 1891, bem como reflexos tardios nalgumas peças dos anos 30 e 40, como o poema *D. Sebastião*, de Tomás Ribeiro Colaço (1933), a *Tetralogia do Príncipe Imaginário*, de João de Castro Osório (1940-1941) ou a «farsa heróica» de Carlos Selvagem, *Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote* (1944). Deixemos para mais adiante o caso dos dramaturgos da *Presença*, José Régio e Branquinho da Fonseca, e tornemos a 1894.

Diga-se desde já que o poema de Eugénio de Castro, cujo título completo é *Belkiss, Rainha do Sabat, de Axum e de Himiar*, nunca foi levada à cena (excepto sob a forma operática, em 1928, musicado por Ruy Coelho), embora conste que Sarah Bernhardt teria

pensado representá-lo no Teatro de la Renaissance; mas, a despeito da beleza verbal de algumas passagens dos seus quinze quadros, compreende-se que o projecto tenha abortado. Com efeito, a torrente ininterrupta de imagens e palavras inusitadas, a descrição fastidiosa, quase obsessiva, de flores exóticas, pedras preciosas, antigos instrumentos musicais, perfumes raros, tecidos sumptuosos, mascara apenas a ausência total de uma estrutura dramática, o vazio e a anemia das personagens. Estas insuficiências manifestam-se ainda mais nos outros textos pseudo-dramáticos de Eugénio de Castro: *Sagramor*, dado à estampa no ano seguinte (1895), ambiciosa versão do mito fustico, em que o símbolo desliza já para a alegoria, *Os Olhos da Ilusão* (1896) e *O Rei Galaor* (1897) — enquanto as obras seguintes (*O Anel de Polícrates*, 1907, e *O Filho Pródigo*, 1910) reconduzem-se a uma estética neo-clássica que nada tem a ver com o simbolismo de que *Belkiss* se reclamava... E confortam a tese dos que recusam o estatuto teatral às obras de progénie simbolista.

Mas D. João da Câmara com *O Pântano* e, sobretudo, com *Meia-Noite*, peça criada no dealbar do último ano do século XIX, desmente essa tese. Escreveu um crítico, a propósito de *O Pântano*, que o autor sacrificara à «nova religião, que as brumas do Norte nos trazem»; e Fialho de Almeida não hesitou em afirmar que o seu autor «estudou a obra de alguns dramaturgos modernos, cujo espírito pervertido ou iluminado sonhou trazer à luz do dia os pesadelos que perturbam o seu sono». A acção do drama desenrola-se num palácio em ruínas, cujas «janelas sem vidros parecem crânios de órbitas vazias» e no interior deteriorado do qual em vão se agitam personagens que mais se assemelham a fantasmas movidos

por forças obscuras e maléficas rumo a um destino impiedoso. Há que reconhecer que os símbolos utilizados pelo dramaturgo são por vezes demasiado pesados, na medida em que se aproximam de alguns lugares-comuns da literatura de tendência gótica do romantismo. Em contrapartida, em *Meia-Noite*, toda a acção mergulha num clima de vaga indefinição, o drama trava-se entre as consciências e na consciência íntima das personagens, que se deslocam «como se estivessem perdidas no labirinto de um sonho». É-nos dado tocar aqui «o rosto mais secreto e autêntico do simbolismo português», identificado por Jacinto do Prado Coelho com a poesia de Camilo Pessanha e ao qual essencialmente corresponde, no domínio teatral, a obra de António Patrício.

Não é ela uma obra abundante: quatro peças de grande dimensão, uma em um acto, três ou quatro outras que ficaram inacabadas. Mas as quatro primeiras são autênticas obras-primas: a «história dramática» *O Fim* (1909), *Pedro o Cru* (1918), *Dinis e Isabel*, «um conto de Primavera» (1919) e *D. João e a Máscara*, «fábula trágica» (1924). Só muito tempo após a sua morte, ocorrida em 1930, é que três das suas peças foram levadas à cena: *O Fim* em 1971, *Pedro o Cru*, em 1981, *D. João e a Máscara*, em 1989... E foi uma fascinante descoberta.

O Fim põe em cena a queda da monarquia — que, aliás, só viria a ter lugar um ano após a publicação desta «história dramática» — e desenrola-se numa atmosfera de pesadelo, «numa corte póstuma», fantasmagorizada pela presença alucinante de uma velha rainha louca. A morte, essa «terceira personagem enigmática, invisível, mas omnipresente, a que se poderia chamar a personagem sublime» de que fala Maeterlinck, é o traço de união de todas as peças de Patrício: a rainha louca apelida-se a si própria de «ama da morte», que ela

«ouve em toda a parte, mesmo no silêncio»; o rei Pedro reencontra o amor de Inês no «abraço da morte»; é ela que se ergue entre o rei Dinis e a rainha Isabel «como a espada entre Tristão e Isolda»; e é ela, enfim, que sob a máscara da Irmã Morte mitigará a sede de absoluto de D. João.

Encontram-se nestes quatro dramas os elementos característicos da dramaturgia simbolista: a recusa da anedota («reduzida ao mínimo, ao que tem de essencial no destino das personagens», diz-se no prefácio de *D. João e a Máscara*), a rejeição das categorias convencionais do tempo e do espaço imediatos, uma acção mais sonhada que vivida, posta ao serviço da revelação das almas, uma linguagem de extrema musicalidade, em que o verso e a prosa se confundem... Mas, e é esta a superioridade do teatro de Patrício sobre o dos outros poetas simbolistas, ele soube conferir às suas personagens, quer as tenha ido buscar à história ou à lenda, uma dimensão mítica, sem para isso as despojar da sua profunda, intrínseca humanidade.

III

Ao lado das obras que acabamos de analisar, todas as outras que o simbolismo produziu no âmbito do teatro português necessariamente empalidecem. E, ao afirmar isto, não me estou a esquecer de que uma dessas obras foi escrita pelo maior poeta português do século XX — Fernando Pessoa.



Alonso Lopes Veira,
Maqueta do cenário *Rosas Bravas*, 1911.

Col. Luis Francisco Rebelo.

Foto: Henrique Ruas.

Também ele se sentiu atraído pelo teatro. Em 1913 escreveu *O Marinheiro*, drama em um acto, que viria a ser publicado dois anos mais tarde no primeiro número da revista que iria abrir às letras portuguesas as portas do século xx — o *Orpheu*. Mas este pequeno drama procede ainda da estética do fim do século, mais concretamente do simbolismo. Não é por acaso que, referindo-se-lhe (embora com evidente ironia), ele próprio tenha afirmado que se tratava da «coisa mais longínqua que existe em literatura», ao pé da qual «a melhor subtilidade e nebulosidade de Maeterlinck parece grosseira e carnal»... O autor de *Pélleas et Mélisande* era

pois a referência à qual o autor do *Marinheiro* se reportava, mesmo que fosse apenas para o contestar — e no *Ultimatum Futurista* assinado pelo heterónimo Álvaro de Campos não hesitaria em chamar-lhe «fogão do Mistério apagado». Aliás, noutro escrito, Pessoa aludiu ao que o aproximava e afastava do simbolismo, de que rejeitava «a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção»; por outro lado, aceitava dele «a preocupação musical, a sensibilidade analítica e a análise profunda dos estados de alma, que procura intelectualizar».

O Marinheiro ilustra as teses de Pessoa sobre o drama, que deveria ser, segundo ele, «a sombra, passo a passo, de uma ideia». Não haveria acção propriamente dita, nem progressão, as personagens não agiriam e não se deslocariam, devendo apenas existir «a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações». Não se poderia estar mais próximo de Mallarmé, que preconizava um «teatro estático» — recordemos que Pessoa qualificou *O Marinheiro* de «drama estático» — que não fosse mais do que a «ilustração de uma ideia, e não de uma acção efectiva».

O resultado de tudo isto é uma obra cujo tecido verbal, de uma envolvente beleza, consegue realizar a proeza de criar uma realidade a partir da ficção, tão poderosa que acaba por se substituir ao real: a tal ponto que uma das veladoras se interroga se o marinheiro, por elas totalmente imaginado, não seria «a única coisa real nisto tudo, e nós apenas um sonho dele»... Mas pode também perguntar-se se, entre a realidade e o sonho, o teatro não se teria perdido um pouco...

O Marinheiro é o único texto dramático que Pessoa (que se considerava mais dramaturgo do que outra qualquer coisa) logrou completar. Mas entre os demais que projectou, abundam as referências simbolistas: uma previsível *Salomé* (pois de Mallarmé, Eugénio de Castro e Oscar Wilde a Beardsley, Émile Moreau e Burne-Jones, a filha de Herodes foi uma das fontes inspiradoras dos poetas e pintores simbolistas), *A Morte do Príncipe*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, ou esse *Fausto* «tragédia subjectiva», em que trabalhou ao longo de toda a sua vida. Mas são apenas esboços, fragmentos — pelo que, em conclusão, a única verdadeira criação dramática de Pessoa teria sido a invenção genial dos seus heterónimos, que formam «cada um uma espécie de drama, e todos eles juntos um outro drama: um drama

em gente em vez de em actos». Não poderá ver-se aqui uma antecipação das *Seis Personagens à Procura de Autor* de Pirandello, com a diferença de que as personagens de Pessoa encontraram o autor mas não o teatro onde o seu drama pudesse representar-se?

Que o simbolismo está presente na obra poética da outra grande personalidade literária do *Orypheu*, Mário de Sá-Carneiro, eis o que a crítica é unânime em admitir. Não tanto assim no, aliás pouco, teatro que nos deixou: a construção do drama *Amizade* obedece aos esquemas ortodoxos do naturalismo, de que muito ligeiramente diverge a peça que, em 1913, escreveu com António Ponce de Leão, *Alma*. Mas num artigo-manifesto publicado nesse mesmo ano, «O Teatro-Arte», Sá-Carneiro preconizava uma concepção da arte teatral singularmente próxima da que, desde o princípio do século, um Gordon Craig vinha defendendo: tal como para este, «a máxima beleza da grande obra dramática não reside nem nas suas palavras, nem na sua acção, mas em qualquer outra coisa que se não vê: *uma grande sombra que se sente e se não vê*».

Outros reflexos do simbolismo na dramaturgia portuguesa poderão ainda detectar-se, mas quão mais dispersos, quão mais pálidos! Poderá citar-se, a título de exemplo, o poema «nefelibata» de D. João de Castro *Via Dolorosa* (1898), primeira parte de um díptico cujo segundo painel, *Vida Eterna*, nunca chegou a ser publicado; o poema alegórico de Manuel da Silva Gaió, amigo e cúmplice do primeiro Eugénio de Castro, *O Mundo Vive de Ihesão* (1895); a fantasia oriental de Manuel Penteadado *Lei-San* (1903); o poema bucólico de Afonso Lopes Vieira *Rosas Bravas* (1912); o poema fáustico de Fernando Amado *O Pescador* (1926)... Colheita escassa, e pouco relevante, tem de reconhecer-se. Acrescentemos todavia o poema dramático *D. Carlos*, de Teixei-

ra de Pascoaes (1925, mas composto seis anos antes) que retoma o quadro histórico de *O Fim* de Patrício, substituída a História pela fatalidade, e cuja atmosfera mergulha naquela filosofia brumosa de que o autor é o mais qualificado porta-voz, o «saudosismo»... Mas, neste campo, Pascoaes é batido — e de que maneira! — por Patrício, o qual transmitiu à «saúde», nos seus dramas, «uma tensão trágica inapreensível à musa elegíaca de Pascoaes», como subtilmente observou Óscar Lopes.

Seria estulto negar a influência (e até a presença) do simbolismo nas primeiras manifestações da arte modernista. Influência (e presença) que se foram desvanecendo, até desaparecer por completo, à medida que esta evoluía para formas cada vez mais radicais — o futurismo, o cubismo, o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo... Não deixa, por isso, de surpreender que em Portugal a segunda geração modernista, agrupada em torno da revista *Presença* (cujo primeiro número se publica em 1927, o ano do 2.º Manifesto Surrealista), se haja mantido fiel, sob certos aspectos, aos postulados estéticos do simbolismo, assim justificando os que a apelidaram de «contra-revolução do modernismo». Isto é patente no teatro de José Régio, de *Jacob e o Anjo* (1937) a *El-Rei Sebastião* (1949) e *A Salvação do Mundo* (1954), e até, curiosamente, numa peça do mais inovador de entre os escritores presenciaistas: o poema dramático *Curra do Céu*, de Branquinho da Fonseca (1930). Mas aqui é mais da herança simbolista que em rigor se trata do que, propriamente, do simbolismo.



Cache-pot, c. 1890.

Música e Simbolismo

por JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Na periodização literária, termos como Romantismo, Impressionismo e Simbolismo... só para fins didáticos. Em Música, só podem ser considerados como uma espécie de Símbolos e correspondências aliás extensivas a todas as épocas da história musical. Além disso, toda a música é *simbólica* mas não *Simbolista*, pelo menos na sua teorização desde tempos e civilizações imemoriais.

Para os chineses, no seu clássico *Ley Ki* (*O Cerimonial*), «A música e a administração pública andam ligadas uma com a outra: a nota KOQ representa o monarca; a nota SHYAO representa os funcionários; a nota CAWK representa o povo; a nota YUH representa as coisas. Quando os sons ou notas não andam desafinados, não há vozes destemperadas ou discordantes»¹. A tradução é do P.^o A. de Jesus Guerra que, sumariza no *Ley Ki*, seria a Música a harmonia do Céu e da Terra².

Monumento a Alfredo Keil,
Teixeira Lopes,
original em gesso na
Casa-Museu Teixeira Lopes,
Vila Nova de Gaia.

Na Índia a cada um dos termos de certa escala heptatômica correspondem sete divindades: Sardja, Richalba, Grandbara, Madhyama, Pandchuma, Dhai-bata e Nichada. Essas sete notas (Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Da, Ni) corresponderiam às nossas lá, si, dó, ré, mi, fá, sol³. A informação é meramente exemplificativa não se podendo generalizar a toda a Índia nem garantir a genuidade musicológica.

A Música como «universal remédio», di-lo o nosso teórico P.^o Manoel Nunes da Sylva⁴, mostra-nos a experiência ser «repouso» para o ânimo agoniado, «alívio» para o trabalho, «descanso» para a pena, «refúgio» para a tristeza, «consolação» para o tormento, citando de Camões *Canta o caminhante ledo*; etc.

A etnomusicologia de todas as etnias fornecer-nos-iam um manancial de informações similares que seria ocioso — e impossível — aqui, sequer enumerar.

O Impressionismo das artes plásticas e literárias certamente inspirou a música. A música impressionista como tipificada em Debussy certamente que produziu formulários técnicos como o das escalas por tons inteiros.

O mesmo paralelo se não encontra para uma «música simbolista». De qualquer forma a escala literária simbolista, se deu textos inspiradores a compositores notáveis, não fixou ou sequer sugeriu qualquer formulário ou inovação de processos técnicos, oficiais, de produção musical.

O uso de símbolos a partir do mais simples — o da notação musical — ao dos sinais de reconhecimento — os motivos condutores (*Leimotiven*) de Wagner mas de gloriosos e velhíssimos pergaminhos na sua genealogia — é constante na música.



Não é neste texto o lugar próprio para entrar em catalogação comparativa, diacrónica e sincrónica, (Semântica generalizada) das definições de Símbolo.

O sentido primitivo, toda a gente o sabe, é o de «sinal de reconhecimento», originalmente o encontro de dois pedaços de qualquer objecto. Depois o de uma palavra de passe dita ou escrita. De aqui a confusão de símbolo com emblema e mesmo alegoria e metáfora.

Bem antes dos motivos condutores de Wagner, se usaram motivos musicais simbólicos mais ou menos convencionais sublinhando textos literários. Exemplos: motivos ascendentes ou descendentes na músicação do *Credo* da missa simbolizavam a ascensão e a descida de Cristo aos infernos. Toda uma literatura se escreveu sobre o simbolismo musical de Bach.

Exprime a música pura qualquer simbolismo que não seja tecnológico (por exemplo na fuga)?

Haveria que definir «música pura». Convenhamos aqui que é pura a que não denuncia inspiração literária prévia de qualquer espécie. Poderá existir música tão pura? É evidente que não, mas qualquer um, amador ou profissional, ao improvisar ao sabor do momento que o acciona sabe que, para além de um formulário técnico que os dedos sobre um teclado decoraram, para além das formas musicais que conhece — ou por isso mesmo — está usando uma linguagem musical que não pode ter equivalente na linguagem falada e cuja impressão numa audiência é diferente de auditor para auditor. Tais momentos são cada vez mais raros na música contemporânea e de forma alguma se pode considerar improvisada a música aleatória que produz sensações de imprevisível para o auditor não iniciado mas não o de uma linguagem com logicidade e fluência diferente da pautada por qualquer partitura.

O improvisador não faz simbologia musical. A afirmação é discutível mas creio ser indiscutível que a simbologia *tout court* tipifique a improvisação livre: a única música idealmente pura. Mas que improvisação não dispensa os conhecimentos musicais clássicos, antes pelo contrário: será tão mais genial improvisador quem os usar com a liberdade que a própria improvisação e o seu génio lhe concedem.

E não haverá simbolismo nos poemas sinfónicos? De característica musical própria, de linguagem, e, digamos, de sintaxe musical (em vez de «forma»), não?

Uns são puramente impressionistas (técnica, linguagem); outros linguagem musical romântica, de «consumo corrente»; outros música «imitativa» (claro que não contrapónica); outros, sim, terão sido inspirados por textos simbolistas mas não formam «música simbolista»; as traduções dos programas dos textos ou são impressionistas ou usam *Leitmotiven* adrede confeccionados. Nada impede, ocasionalmente que possam ser obras geniais como alguns de Liszt, de Ricardo Strauss, Saint-Saëns ou Dukas. Uma coisa é o génio outra a aplicação, correcta ou não formalmente de uma receita.

Sem demasiada imaginação talvez fosse possível classificar de música simbolista algumas obras de Erik Satie. Todavia até eu desconfio da imaginação um tanto que criadora apenas de imagens sem tocar a essência formal e sugestiva das coisas.

A partir de aqui começaria a disparatar nas analogias e a tropeçar nas cronologias. De qualquer forma creio que propuz aos leitores do meu texto fartos temas para meditação e ilustração acrescentada pela contribuição maior ou menor conforme a especialização, a erudição especializada ou não do leitor. Dele se esperam as variações amplificadoras...

Não há qualquer dúvida em aceitarmos que Eugénio de Castro foi o padre-mestre do Simbolismo poético em tanto que «divisão» epocal da história da poesia. Divisão convencional, didáctica e historicista — há que sempre repeti-lo — pois simbolismo poético é de todos os tempos. O «tempo do Simbolismo» é que é definido temporalmente; não perfeitamente defini-

do na prática, convenhamos também. Outros poetas simbolistas não mereceram muita atenção por parte dos compositores musicais portugueses.

O Simbolismo, visto do alto, é um *faccies* do romantismo na sua fase do chamado «decadentismo» (que se não deve restringir à poesia). Pode dizer-se que o *Pierrot Lunaire* de Giraud-Schönberg (1962) é simbolista mas não é menos decadentista esteticamente (deveria dizer: *esteticamente?*). Contudo ao seu decadentismo simbólico não aderiram quaisquer compositores que fizessem escola e o seu caminho para o do decafonismo serial, que culminaria em Berg e Webern, é pura técnica expressivista, que não admite um sistema de símbolos como a simbólica poética.

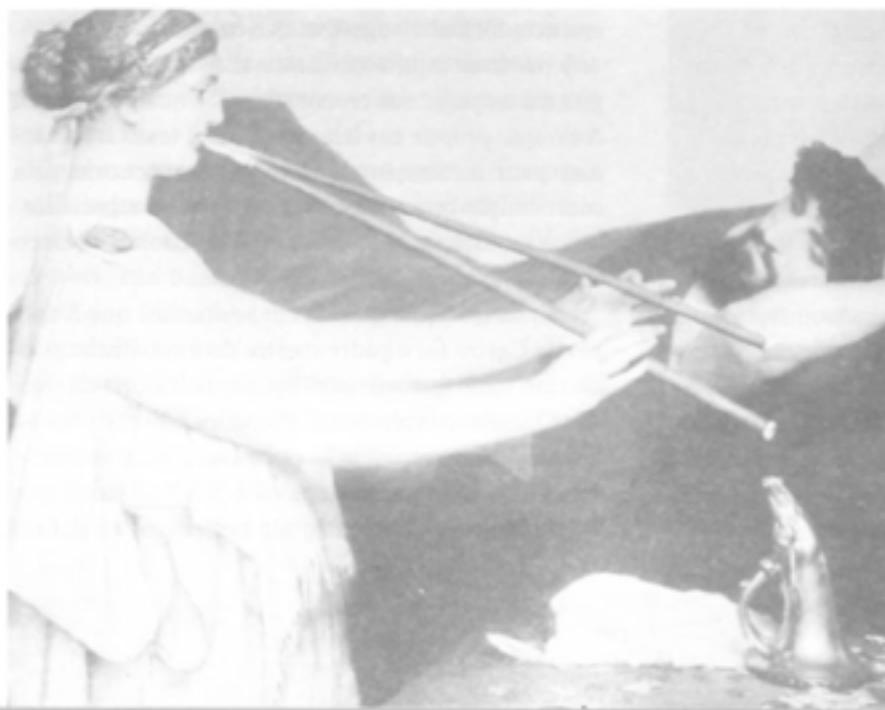
Este texto, como é hábito e/ou pecado do seu autor destina-se mais a suscitar a discussão, propondo ideias de originalidade vária ou não menos discutível.

A inovação por inovação é o risco dos que a praticam: o de jamais serem «clássicos».

Eugénio de Castro chegou a ser clássico. Como o chegou Fernando Pessoa que foi quase tudo e *pode ser considerado* o último clássico português do simbolismo.

O hoje ignorado L. Pilate de Brinn' Gaubast declamava, no banquete oferecido a Eugénio de Castro em Paris (15 de Junho de 1896), presidido por Catulle Mendès: «*À la fois précurseur et initiateur, le voici devenu le chef de la jeune école portugaise, désormais convertie par lui, et par lui seul, à ce que l'on est convenue d'appeler le 'Symbolisme'*»⁵. Se o cito é apenas para salientar o remoque sobre a convenção de se ter chamado *simbolismo* a uma escola literária.

Podia ter sido uma velada reacção temporal mas o que é certo é que após quase um século decorrido o Simbolismo, ou, melhor, a Simbologia é ainda *moda*



A Sesta,
Alma Tadema, 1868.
(Pormenor)

quando não Ciência que analisa não só as produções literárias e as artes plásticas mas as ciências ditas exactas, a sociologia e as ideologias políticas.

Quanto à literatura, opinava Stanislas Fumet, em 1960, que «*L'école symboliste n'avait pas de doctrine*»⁶.

Tudo isto pode parecer um exagero mas, para só alegar um exemplo — e nacional e a propósito ainda de Eugénio de Castro — Manuel da Silva Gaio, duas vezes procura definir Simbolismo — e o «simbolismo de Eugénio de Castro» — Fá-lo passar de *egoísta* a *universalista* e, aludindo à evolução do autor de *Oaristos*, sugere as *influências* — ou *sugestões* — do pre-raparlismo «*por um lado, pelo outro o do neo-goetismo, sob certos aspectos*»⁷. A alusão às traduções de Goethe por Eugénio de Castro é de notar. A fulgurância atrevida de *Oaristos*, *Horas* e *Silva* desaparecera, quase completamente, da obra de Eugénio de Castro, muito atenuada já em *Silva*. Em *A Pomba e a Barca*, de *Horas*, podia-se ler:

«Fim das discórdias, das querelas
Entram no porto claro as esperadas caravelas!»⁸ a par de (em *Um Cacto no Polo*):

«[...] o clown entrou, foliás, na Igreja; e fez jogos malalares com os cibórios e os turipulos; e tornou a nevar; e após os brandos estésios, separou o mistrol porte» ou estrontro versículo, o terminal, do mesmo poema: «E, no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me deleitam, li Schopenhauer, e achei Artur Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja.»



Santa Cecilia,
retábulo-policromo,
c. 1900

Na verdade, como bem notou Hernâni Cidade, para Eugénio de Castro, «Os mestres franceses do simbolismo não tardam a ser substituídos pelos clássicos gregos e latinos, pelos parnasianos, que de certo modo lhes davam repercursão»⁹.

Eugénio de Castro inspirou vários compositores mas, curiosamente, não foi o seu simbolismo que originou as óperas, de Ruy Coelho, *Belkiss* e *O Cavaleiro das Mãos Inexistentes*.

Alguma obra de Luís de Freitas Branco ou de Frederico de Freitas se pode associar a simbolismo. Mas repito, em Portugal e estrangeiro, se houve «música simbólica» jamais houve «música simbolista» caracterizada. Ou em sentido mais geral, mas não de processos técnicos típicos, toda a música é simbólica se não que tudo é música.

¹ *O Cerimonial (Ley Kû)*, texto, transliteração, tradução e notas de A. de J. Guerra; S. J., Macau, 1988, p. 255.

² Cf. cit. p. 262. Vejam-se ainda: J. M. Amiot, *Mémoire sur la Musique des Chinois*, Paris, 1779 (reimpressão facsimilada na Minkoff Reprint, Genebra, 1973), e Alain Daniélou, *Introduction to the Musical Scales*, Benares, 1943.

³ Fr. Juan de la Cruz, C. D., *Musica y Religion*, Burgos, 1951, p. 49.

⁴ P.^o M. N. da Sylva, «Arte Mínima que com semi breve prelaçam tratta em tempo breve, os mundos da Maxima Et Longa Sciencia da Musica [...]», *Tratado das Explicações*. Lisboa, 1695, p. 11.

⁵ Em: Eugénio de Castro, *Obras Completas*, vol. 1, Lisboa, 1927, p. 18.

⁶ S. Fuzet, *Symbolisme Contemporain*, em *Polarité du Symbole*, nos «Études Carmélitaines», Bruges, 1960, p. 136.

⁷ Prefácio à 2.^a edição de *Horas*, (1912), em E. de Castro, *Obras Completas*, vol. 1, p. 81.

⁸ *Obras Completas*, vol. 1, p. 119.

⁹ H. Cidade, «Século XX. A Poesia», em *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos séculos XIX e XX*, coordenada por Albino Forjaz de Sampaio, vol. III, Porto, 1942, pág. 325.



Aparição,
Artur Loureiro, c. 1886.
National Gallery – Melbourne, Austrália.

O Simbolismo de Artur Loureiro, antes de tempo, no tempo português

por MARIA AUGUSTA ADRÊGO MAIA

«Ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les
fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais;
puis, le désir qui m'apprenait de sé-
couer les préjugés, de briser les limites
du roman, d'y faire entrer l'art [...]»

HUYSMANS¹

1. A prossecução de um sonho, na sobreposição de dois séculos

Artur José de Sousa Loureiro nasceu no Porto, em 1853, e desenvolveu uma intensa actividade artística no âmbito da pintura e das artes decorativas (particularmente em pequenos trabalhos de talha) até 1932, ano em que viria a morrer, em Leonte, na serra do Gerês.

BRUNO
PRELO

A sua inumerada obra encontra-se em entidades públicas e privadas, nacionais e estrangeiras, que a têm resguardado de uma perda irreparável, à espera de ser dada a conhecer. Se essa obra é a resultante de um olhar e significa a perseguição de um sonho individual e de um anseio colectivo, ela é, ainda, a poesia, em tintas e cores, da contemporaneidade que, com alguma hesitação e certa ambiguidade, Artur Loureiro prosseguiu, dentro e além fronteiras, simbólica e em simbolismo, num sentir enraizadamente português: telúrico, de insatisfação e saudade.

1.1 O Prenúncio de uma trajectória

Artur Loureiro concluía, em 1875, como aluno de Mestre António Correia, o Curso de Pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, no velho edifício a São Lázaro.

Neto dos Condes Loureiro, de Viseu, órfão de mãe aos oito anos e quinto filho de uma sucessão de nove, encontrou, no interior burguês em que se criou, a memória aristocrático-fundiária da família, a influência inglesa, fortemente arraigada na moral e gosto vitorianos e o culto das ciências exactas, a par das denúncias públicas da alienação sócio-cultural da época.

O exemplo era dado pelo pai médico, culto, interveniente activo do Partido Progressista, desde a sua fundação. Este juntava às teorias da Gestalt (que no Norte foi um dos primeiros a defender) as experiências, com produtos naturais, baseados em plantas, oferecidos gratuitamente na «botica» dos Loureiro, junto às Fontainhas, sob o olhar do futuro pintor.

Este, tinha um temperamento instável e ensimesmado. Admirava a recusa paterna às análises simplistas e redutoras mas fascinava-se, sobretudo, com a

intrepidez do irmão mais velho, Urbano, fidalgo inimigo de Camilo e como ele polemista desassombroso, com artigos no *Diário da Tarde* considerados por Sampaio Bruno, como «dos mais inspirados das contradições do seu tempo»².

Sampaio Bruno é, aliás, um personagem marcante na formação daquele jovem promissor. O Filósofo, já então, o impressionava com o seu «messianismo», o entendimento do mito e da «revelação», transmitida, esta, através de cerimónias iniciáticas, a avalizar, indirectamente, as associações ou seitas secretas que foram uma das componentes, características, daquela época civilizacional europeia.

Artur Loureiro recordá-lo-ia, mais tarde, em Paris, com Columbano, tal como ao convívio, saboroso, na casa paterna em que, além das explicações nefelibáticas, coexistiam, com o evolucionismo de Darwin, os poemas de saudade exacerbada e vocabulário evocativo, intervalados com os recitativos de Offenbach, tocados ao piano pelas manas, por entre pesados reposteiros e ecléctica ornamentação.

O eclectismo era, aliás, não só um procedimento arquitectónico e um formulário decorativo, como, sobretudo, uma forma vivencial e mental. Artur Loureiro, por exemplo, a par de Júlio Dinis, leu Victor Hugo e Baudelaire e interessou-se pelos escritos de Claude Bernard, divulgados pela *Revue des Deux Mondes*, em apologia, pertinaz, da Física e da Metafísica, do olhar e da percepção: partes indissociáveis de um todo complexo e global, de um Homem indissociado, receptor e agente, na relação com o mundo, a arte e a vida.

As ilações práticas tirou-as ao repudiar uma visão meramente formalista e ao buscar uma natureza habitada pela «ideia».

«[...] o ruralismo do País, a inépcia política e a mediania artístico-cultural vigentes, levaram-no a partir.»

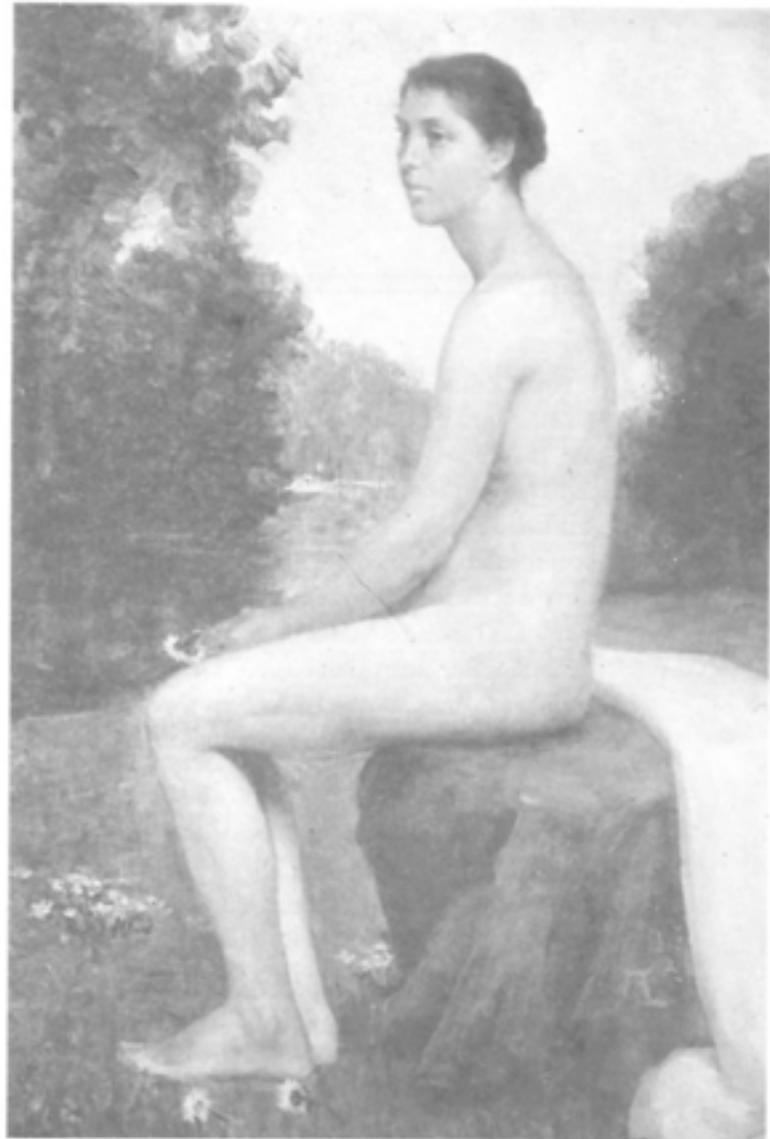
Inserido no gestaltismo, Artur Loureiro recusaria os parâmetros exclusivos da «objectividade». A relação das causas, dos fenómenos e dos comportamentos apareciam-lhe, inevitavelmente, sujeitos à interferência do psiquismo e de uma subjectividade.

O Pintor fez assim, parte daquele grupo intelectual que, sem repudiar o cientismo e ter, dele, uma noção de indispensabilidade, preparava-se para questionar o positivismo e o materialismo dominantes, a que faltava um suporte, equitativo, de condições e princípios. Fê-lo através dos seus quadros com que surpreendeu professores e críticos, em telas de temática livre ou nas provas dos quatro concursos em que se inscreveu, na Escola do Porto e na Academia, em Lisboa, para obtenção de uma «bolsa» no estrangeiro.

Mais que flores, rostos ou bosques, procurou captar primacialmente, a «ideia», sugerida ou expressa, por sinais ou signos melhor ou mais dificilmente identificáveis: as suas paisagens vivem de caminhos serpenteantes, de troncos infindáveis ou compactos, a impedir a visualização do encoberto. Vivem de água em perenes jornadas ou viagens; de terras que se emaranham com céus envolventes, horizontes imperscrutáveis. E quando fixa o cavalete no interior de um edifício, o espaço comprime, em tons esmaecidos e soturnos, numa luz coada.

A sua, espelha a obra da geração a que pertence: a «Geração de 70», marcada pelo «fontismo» e pelo desencanto posterior da «regeneração». A de Eça de Queirós, Oliveira Martins, Antero de Quental.

Picturalmente, Artur Loureiro reflectiu o «decadentismo». E, já que em Portugal a industrialização e o progresso foram adiados, arriscou-se a sofrer, por antecipação, um futuro que tardou e não participou, por ausência, da divinização naturalista, a que fugiu.



O ruralismo do País, a inépcia política e a mediania artístico-cultural vigentes, levaram-no a partir. Outros fizeram-no por razões de sobrevivência ou por dificuldade em moldarem-se ao palco e à encenação. À máscara vivencial do quotidiano: a emigração, a fuga para os mundos fora de tempo como a Austrália, o Brasil, a África. Mas a fuga, também, à ausência e à saudade de si mesmo: o suicídio, sob a voz de Antero.

Artur Loureiro deixará Portugal, em 1879, por distanciamento de quase três décadas. Ficará em Paris até 1884 e desembarcará no continente australiano em 1885. Só regressará, definitivamente, em 1904, à sua cidade: o Porto. Veio à instauração da República, acompanhou Sarmiento Pimentel e satirizou a Ditadura e o Estado Novo, em quadros corrosivos, com estranhas ratazanas saídas de côdeas grossas de broas de milho: um outro simbolismo. Diverso do há muito iniciado mas só concluído com a própria morte, em 1932, horas depois de ter pintado a serra do Gerês, em azuis e roxos, de granito.

2. O significado e a representação do irreal

Entretanto, antes e depois do retorno de Loureiro ao seu amado Norte, mantinham-se intocados velhos hábitos e ritos.

Por entre os séculos, por entre as guerras e as crises, o viático, o sino da Sé e os casebres em redor, lá continuavam, imutáveis, tal como o violeta dos mantos do «Senhor Morto», em procissões de Semana Santa, sobre o cenário brumoso do Douro. O «Benedictum» ouvia-se entoado, ora cintilante sobre o reluzir dos anéis e dos cordões de ouro, ora arrastado e contrito, nos rostos marcados das gentes do Barredo.

Esse foi o imaginário que o Pintor deixou e que encontrou, numa quase subordinação dos diversos estratos sociais a valores ou manifestações periféricos, de misticismo ou religiosidade. Estes permaneciam como um filtro através do qual, o indivíduo, ser intermutável, fazia passar recalcamientos e aspirações, recebendo-lhe e correspondendo-lhe aos estímulos.

Um mundo de imagens insólitas, de cânticos, sermões, peregrinações e estampas. E era difícil ser insensível à simbologia e ao símbolo, tanto mais que o tempo era de insegurança e medo.

De norte a sul do País recolocaram-se imagens jacentes, do mesmo Cristo Morto, em bases de altares-urnas. Repintaram-se donzelas com açucenas, comprimidas entre castiçais e rubras labaredas, em abóbodas e paredes de igrejas.

Para os não crentes, havia ainda, as reuniões secretas, o «Livre Pensamento», os «Rosa-Cruz», oriundos da França, da Bélgica e da Inglaterra, onde Artur Loureiro também esteve.

O interiorismo e o misticismo tomaram formas diversas, conexiões com o terror do desemprego pela máquina e drástico corolário de mudanças. E foi aí que o Simbolismo despontou e se desenvolveu em impensáveis metamorfoses conforme os rostos das terras. Na sobreposição de dois séculos a arte reflectiu-lhes o desassossego e o desconforto psicológico. As pinturas de Moreau, de Redon, tal como os romances de Huysmans e Rimbaud, provocam o escândalo, numa sociedade mundana, que se presente em declínio.

Contrapõe-se-lhe o artifício da harmonia angélica, da mulher idealizada e da reclusão no sonho.

Deseja-se a estabilidade apaziguadora e procura-se a justificação para o sacrifício conformado, a aceitação em morrer pelo «outro» ou por uma causa: Cristo e as acções missionárias. Os Nazarenos e os Pré-rafaelitas, como busca de uma beleza «primitiva» ou do recuo aos pré-renascentistas.

Uma sensibilidade pictural imbuída de cenas bíblicas ou vidas de santos, possibilitará o ressurgir de «Visões», «Anunciações» e de grandes painéis em que

ressalta o halo dos bem-aventurados: a deserção da razão e a esperança agarrada ao sobrenatural.

Artur Loureiro aflora, em franjas de tinta, o seu processo, interno, contraditório. E concluirá a *Visão de S. Estanislau de Kotska e Santo António*, na década de 80, no século XIX. Pouco depois de Victorino Ribeiro expor em Paris, respectivamente nos «Salon» de 1879 e 1880 as telas *Cristo Morto* e o *Mártir*.

Todas buscam o seu tempo europeu. Confirmam-no a referência a Joaquim Victorino Ribeiro no *Dicionário Artístico* feita por Veron; as de Guillon, no *Tablettes d'un Spectateur*; tal como as de Albert Wolff, no *Figaro*³. São um reflexo ou um espelho da aceitação generalizada desse olhar perplexo sobre o inexplicável: a natureza humana. Reacendeu-se o interesse por exposições de «arte sacra» e a internacionalizada Galeria Goupil mostrar-se-ia empenhada na edição, em série litográfica, do *Cristo Jacente*, que tanto sucesso alcançara para Victorino Ribeiro.

Anos depois, este mesmo pintor, já em Portugal, tornar-se-ia o retratista oficial da Misericórdia do Porto, deixando, para o reservado da sua obra, a continuidade de um simbolismo intelectualizado, ainda hoje por se estudar.

É possível que tenha encontrado num formulário cerceado pela ambiência artística portuguesa, os indícios da incongruência de si mesmo.

Mas, enquanto isso, James Ensor, o pintor belga indiferente a escolas e tendências, retomará, na sua tela gigantesca, de 1888, *Cristo Entrando em Bruxelas*, o mesmo imaginário. Mas assumido como subversão do moralismo hipócrita: as máscaras dos que marcham à frente nas coisas ou no carnaval do mundo, num cortejo em que, quase apagados, seguem Cristo e a multidão.

Entre uma e outra obra está Artur Loureiro que, no encontro dos dois séculos, antes do simbolismo, como movimento em Portugal, profetiza à Europa, uma originalidade lusitana e um seu entendimento ibérico, artístico-literário, próprios.

Não só pelo seu *Cristo*, começado em 1875 e nunca terminado. Mas, a partir de um *Retrato de Delfim Guedes* assinalado n'*As Farpas*⁴, por Ramalho Ortigão que referirá como «sem pompa no traje e na expressão».

A propósito da exposição onde o quadro esteve, a desfocagem do escritor inscreve o significado da contemporaneidade da obra:

«não temos galerias, não temos público, não temos arte [...]»

Delfim Guedes, entende a intencionalidade de Loureiro e entusiasma-se com o pintor. A expensas suas, manda-o aperfeiçoar-se para Itália. Começaria, então, uma nova etapa na vida do artista.

Em Roma, estará a esperá-lo o prestigiado Alfredo de Andrade, que o introduz no «Círculo dos Artistas de Roma». Artur Loureiro torna-se amigo de Francisco Pradilla, o então futuro director do Prado. Ambos admiram a pintura de Velázquez e vaticinam, para os seus dois países, uma maior ligação.

Só que Artur Loureiro forçava o futuro numa incessante inquietude. A Itália não lhe dá o que espera e cansam-no o academicismo, os «neos» e a campina romanos. Em 1876, vai para Paris.

2.1. O jardim cerrado

Conhecerá, ali, a vertigem das emoções novas, a possibilidade das comparações e do contacto com o mundo artístico e literário, efervescente, da capital francesa.

A sua propensão requintada facultava-lhe as portas da boémia e das «soirées» elegantes.

Conhece a futura noiva, Marie Thérèse, australiana de «boas famílias», originariamente belgas, no *atelier* onde se inscreve: de Cabanel.

Penetra, então, no feerismo de Paris e nos «mistérios» de ocultistas, mistificadores e mágicos. Os seus passos cruzam-se com os de Redon (1840-1916) em mundos intermédios: no interesse pela Botânica, onde afloram lembranças das infâncias respectivas, e,

na curiosidade pelo «Além». Ambos frequentam os salões do cientista e astrónomo Flammarion onde assistem às previsões dos mais famosos *medium* de Paris.

Flammarion deixar-se-ia retratar por Artur Loureiro que, devido a súbita crise de saúde, não terminaria a obra.

De facto, foi-se tornando cada vez maior a fragilidade emocional de Artur Loureiro, dividido entre o racional e o visionário, numa constante busca de certezas e contínua reanálise de valores.



A sua concepção esteticista confere primazia à ideia e só depois analítica ao olhar e à visão. Os sentidos interconexionam-se-lhe para transmitir a sugestão, o intuído e o irreal. Música e literatura, pintura, escultura e arquitectura corroboram para uma globalidade em interdependência que tudo participa. As frases tornam-se flutuantes. Na pintura surgem as sinfonias de cor exemplificados nos planos lumínicos de Whistler.

O termo simbolismo, que lhe servirá de invólucro é, ele próprio, ambíguo e surgiu tardiamente, proposto por Moréas, no *Manifesto* publicado pelo *Fígaro*, de 18 de Setembro de 1886. É que o seu universo, mais do que uma escola é uma tendência, um ambiente e uma atmosfera. Nele mesclam-se naturalistas, pré-rafaelitas, impressionistas, intimistas e místicos, para além de pintores já nas margens da poética expressionista e da surrealidade.

Artur Loureiro, na posse de experiências culturais peculiares, de um Portugal Atlântico a que se acenara sempre com o «perigo» da continentalidade, retira desse clima o que irá dar significado à sua diferença historiográfica. Para ele, o seu País-Jardim é um Jardim cerrado, onde o mar, símbolo e mito de um «Ser Português», é porta aberta e refúgio, mas... passagem de tormentos e memória de um caminho andado. Quisera outra via, outro percurso... mas a sua obra estava antes de tempo, no tempo cultural e no horizonte de uma pintura portuguesa, longamente naturalista que constituiu «a expressão, ora consciente, ora inconsciente, de uma renúncia [...]»⁵.

Artur Loureiro, tal como Odilon Redon, a quem admirou, extraiu da «ideia» as suas infindáveis potencialidades, a «sugestão» que desencadeia e é fulcro de sentimentos e que revela uma outra realidade.

Com a própria dimensão ibérica de ser, pinta, em 1882, um enorme quadro⁶, conhecido por *Repouso da Artista*, mas que alguns designam, também, *No Jardim*.

Trata-se de uma jovem de perfil, com a paleta em descanso, recortada contra um muro. Em contraponto à minudência do traje da artista ressoa, através da inclinação leve de cabeça, do olhar distante dentro de si, a presença sensível da solidão e da ausência.

A solidão como sentimento universal e trans-individual que se capta, igualmente interiorizada, no *Retrato de Violette*, de 1910, pintado por Redon.

A solidão é o traço comum, entre diferentes gerações do Simbolismo. Quarenta anos depois, Artur Loureiro pinta-a, ainda, nos jardins do Palácio de Cristal, a contemplar o movimento imparável das águas do rio Douro.

⁶ o Longo, Artur Loureiro, c. 1927, Porto.

«[...] o seu País-Jardim é um jardim cerrado, onde o mar, símbolo e mito de um «Ser Português», é porta aberta, refúgio e memória de um caminho andado.»

3. O simbolismo de Artur Loureiro ou um encontro com Huysmans e a música de Wagner

Artur Loureiro regressaria a Paris em 1879, após breve interregno em Portugal, onde concorrera, conjuntamente com Columbano, a uma «bolsa» que, finalmente ganhara e com a qual prosseguiria o seu aperfeiçoamento no estrangeiro.

Mas, ao contrário de Columbano, com quem conviveria em França, e em cujo quadro, *Soirée chez lui*, se deixa surpreender, numa retratística epocal de «concertos» e «saraus» que contribuíram para uma maior difusão e circulação das diversas posturas artísticas. O pintor portuense adere à «Cidade Luz» e envolve-se com ela.

Aí participa da cultura «fim de século», que faz de Paris o seu ancoradouro e que nos transmite, hoje ainda, a tangibilidade plástica da evocação e do intocado.

A ambiência vivida por Loureiro é a dos enquadramentos estranhos, com objectos invulgares e raros de coleccionismo. Paralelamente, participou da mesma ânsia de renovação, na mesma rejeição ao «hábito» e à normalidade. Foi o tempo em que se questionou acerbamente o ensino académico e oficial.

A «Vanguarda» era constituída não só por arquitectos e pintores mas, por militantes políticos, por artistas, jornalistas e escritores, sem compartimentação.

Dois anos depois da reentrada de Loureiro em Paris, numa cave da Praça de Saint-Michel, um grupo barulhento e estrondoso fogo-de-artifício, inauguravam um «cabaret artistique», de vidros coloridos, mesas e cadeiras de madeira e potes de estanho, *vieux Paris*, estilo Luís XIII⁷. Era o «Chat Noir», mais tarde referido pelos periódicos portugueses.

Naquele abrigo de boémia descobriram-se os talentos de Richepin, de Maurice Bouchor e Raoul Ponchon. Aí escreveu Jules Jouy as suas célebres canções «Cri du Peuple» e «Paris». O «Chat Noir» seria um sucesso, com a sua ementa de latas de sardinha, os cinzeiros esquisitos, de metal branco. Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Émile Zola e Verlaine aí estiveram e este último pôde ouvir, de Maurice Donnay, explicações sobre «os simbolistas», que o poeta designara, com humor, de «cimbalistas».

A esse mundo acorriam, no dizer de Georges Auriant, «aeronautas incompreendidos, inventores desencantados, cortesãs em bestas ferozes, magos revolucionários, marginais e reformadores de religião»⁸.

Artur Loureiro que casara, entretanto, em 1881, encontra no novo círculo familiar, o brilhantismo intelectual e um gosto pela música e por viver, que o marcariam profundamente. É nele que conhece as óperas de Wagner e encontra o escritor francês, Huysmans.

De facto, Edith, a sua cunhada, mantinha uma romântica ligação com aquela personalidade literária e pelo que, Artur Loureiro, foi-lhes visita assídua. Participou assim, daquele mundanismo estereotipado e que foi, para alguns, refúgio de espíritos indefesos. O «Chat Noir» e o autor de *À Rebours*⁹ fazem parte do enquadramento simbolista.

O Pintor terá surpreendido em Huysmans, não só o refinamento e a contradição nos princípios, como lhe captou as vibrações invisíveis, poetizadas na raridade sugestiva dos raios ultravioletas. Estes surgem, psicologicamente apreendidos, em tonalidades subtis, pelas zonas mais rarefeitas da sensibilidade, no ponto limite do sentir cromático: o violáceo e o rosa das águas, o salpicado roxo dos caminhos, o

cinzento-violáceo dos nocturnos do casario em obras de antes e depois do seu retorno (o eterno retorno...) a Portugal, em 1904.

Em terras, águas e mares, o roxo, o rosa e o azul, a reflectirem a simbologia do perceptível inconcretizado, a musicalidade pictórica do significado da paisagem: os silêncios, as mudanças inesperadas, a irreabilidade mirífica dos heróis que, naquele tempo e naquela sociedade, chegavam ao ocaso, perdido o recinto sagrado do «Walhalla» mas, como Wagner, redimidos na água, no fogo, no poder e no amor, que, mais que círculo simbólico de um mundo imaginário, é a própria essência da Vida, o mais belo e complexo tema: a música, a pintura, a própria Obra.

3.1. O fechar de um círculo

Artur Loureiro sofreu a angústia e as contradições que desembocariam na Primeira Guerra Mundial, ou, mais directamente, na grave «Crise de 90».

Assaltou-o a nevrose e foi presa de um «esgotamento inexplicável», que Charcot um dos mais famosos especialistas da Sorbonne e impulsor de uma nova Psicologia, não soube explicar. Aconselhou o Pintor a deixar Paris, à procura de sol.

Artur Loureiro deixou a cidade em 1884, quando Huysmans publicava o romance arquetipo do Simbolismo, o tão citado *À Rebours*.

Traçou um percurso insólito, entre mundos e séculos diferentes: a Europa e a Austrália, o encontro dos séculos XIX e XX.

Partiu para a Tasmânia, uma ilha ao sul-oriental, onde os oceanos Índico e Pacífico se interligam, numa das paragens mais longínquas do continente australiano.

Mas esse era um paraíso indiferente à poética europeia tradicional. A sua terra era dura e seca, o sol queimava e o verde era o do mato e da planura batidos pelo vento. Aí encontrou uma outra cultura milenária. Artur Loureiro pintou, então, *O Régulo*, e, *A Morte de Burke*, entre 1886-1888. Nele, a morte é trajectória e início de uma nova vida.

As personagens só serão figurações fechadas e ausentes se apenas se partir de análises fáceis. Expriem, sobretudo, a captação do eterno Saber e da tranquilidade primitivos. N' *A Morte de Burke*, essa morte é o «Além», uma vida outra: a do missionário capaz de percorrer a Terra e de nela ficar, por amor. Um amor universal. Terra-leito e Terra-flor. A sintonia com o mundo, o acordo com a Natureza e com o próprio Ser. Assim, ao lado da figura jacente, obra rara num masculino simbolista, surge um outro rosto que, cercado de objectos do quotidiano, o contempla. E o contraponto faz-se: a realidade e o irreal... transformados em arte, a morte mas a simbologia do que fica: o sonho ou a quimera dos dias que passam com a marca, humana, do esperar e do existir.

Este contínuo, inconclusivo e jamais concluído diálogo de Artur Loureiro consigo mesmo, com o seu sonho espraiado por espaços diversos e em diferentes tons, nunca o impediu de acreditar na capacidade do «Ser» e dos «Elementos». E, apesar da sua Marie Thérèse escrever a Columbano, a queixar-se da distância... «Nous sommes si éloignés ici [...]»¹⁰. Artur Loureiro pinta, em 1888, *O Espírito da Lua Nova*; em 1892, *Meditação* e para além de outras obras, como *A Deusa do Arco Íris*, *A Noite Descendo sobre a Terra Adormecida*, *Primavera* e *At Home*, em 1897 e pinta, a seguir, *The Sun*.



A Morte de Burck,
Artur Loureiro, c. 1886
National Gallery — Melbourne, Austrália

«[...] a morte mas a simbologia do que fica: o sonho ou a quimera.»

São obras da Austrália, de um Português que levou consigo uma formação e uma cultura — a nossa, que urge conhecer.

O seu círculo é o da Lua que se renova ou o do Sol que permanece.

Em 1904, Artur Loureiro regressa definitivamente a Portugal.

E aqui, recomeça... A primeira Mulher morrerá, tal como o seu primeiro filho. Constitui nova família e outros filhos surgem: a busca e o perdurar da vida. E, se nesta, por vezes está a morte e o seu segredo, (*O Segredo da Morte*, c. 1927) ela é, talvez, esperança de um outro mundo. Artur Loureiro deixa esculpida *A Vida*, na talha de um frontal de arca que, na figura da mulher deitada, a olhar uma criança, fixa a mensagem da sua obra. E, independentemente da morte física, é aqui que o círculo se fecha.

¹ Huysmans, J. K., *À Rebours*, Paris, ed. 1953.

² Freire, João Paulo, *Poetas Portugueses*, Porto, s. d.

³ Cit. p/ Sequeira, Eduardo, in *Os Amistas Portugueses*, Porto, 1905, pp. 291 e 292.

⁴ Ortigão, Ramalho, in *A Propósito de uma Exposição de Belas-Artes*, Junho, 1876; *As Farpas*, Tomo X, Ed. Integral, 1971.

⁵ Lage, Alfredo, *A Revolução da Arte Moderna*, Rio de Janeiro, 1969.

⁶ No espólio do Museu das Caldas da Rainha.

⁷ Denis, Maurice, *Du Symbolisme au Classicisme. Théories*, Paris, 1964.

⁸ Rouge, Gustave le, *Verlainiens et Décadents*, Paris, s. d.

⁹ Testemunho colhido junto da família Loureiro, em 1978.

¹⁰ Carta de Marie Thérèse Loureiro a Columbano; in *Arquivo do M. N. A. C.*, consultado em 1978.

Nota final. — Este estudo sobre Artur Loureiro só foi possível graças aos testemunhos e documentação facultados pela família do Pintor, bem como de vários organismos estatais e colecionadores particulares. Registam-se, ainda, o empenhamento da Embaixada Portuguesa na Austrália e o acompanhamento amigo, do Dr. Manuel Rio-Carvalho.



Augusto de Santa Rita,
Cabeça,
(c. 1912).

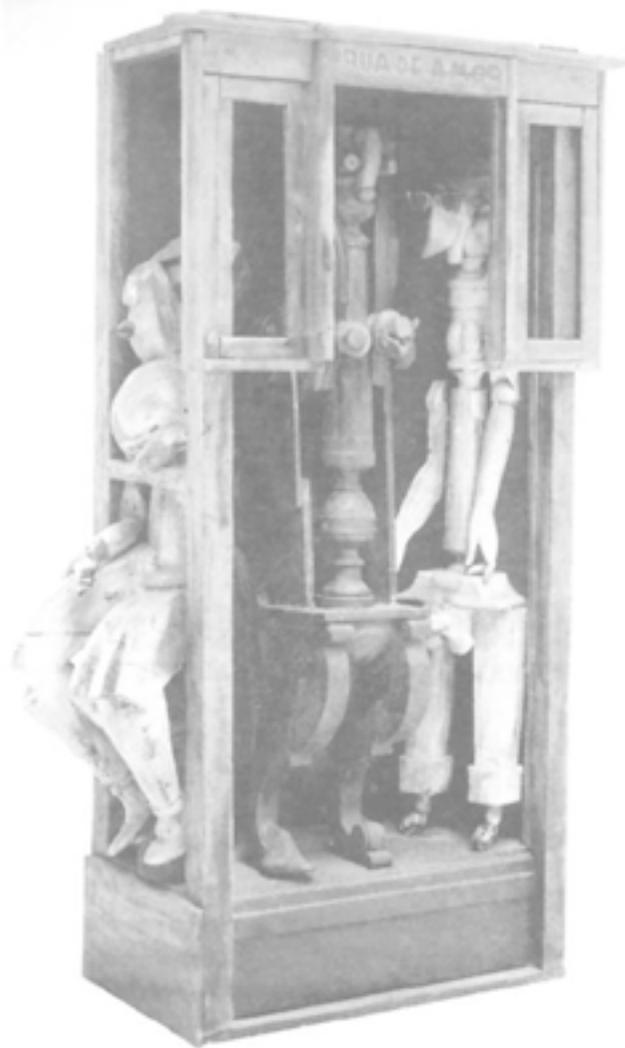
Simbolismo e Futurismo (Apontamentos)

por FERNANDO CABRAL MARTINS

Para VITOR SILVA TAVARES

O trabalho de autores como Jarry, que desconstruiu os dados formais do Simbolismo, ou Verhaeren, que configurou a cidade como cenário obsessivo, serviu de transição entre o momento simbolista e as vanguardas do princípio do século xx.

Autores mais novos consumaram a transição. Raymond Roussel, por exemplo, transformou o processo de escrita de Mallarmé, que dava toda a iniciativa às palavras, concebidas como uma espécie de acumulador de infinito: transformou-o a ponto de escrever romances que contam aventuras passadas na linguagem: a viagem já não se faz através de um exterior verosimilmente representado como África, mas através do interior mental da palavra «África». Apollinaire, que ainda em 1913 tinha publicado os líricos *Alcools*, próximo das fontes de Verlaine e de Laforgue, escreveu nos *Calligrammes* de 1917 o canto da poesia devorada pela paixão da imagem, convicto de que à tipografia haviam de suceder a cinematografia e a fonografia.



Rua de Amor,
Vic Gentils, 1969.
(Museu Arte Moderna de Bruxelas.)

Mas o exemplo central da transição do Simbolismo para as vanguardas é Marinetti. Que, poeta de língua francesa durante a primeira década do século, manteve em, Itália a revista *Poesia*, de estrita obediência simbolista. Nela publicaram Jarry, D'Annunzio, Henri de Régnier, Gustave Kahn, Verhaeren, Francis Jammes. De súbito, em 1909, *Poesia* alterou o grafismo e o conteúdo, e tornou-se órgão do Futurismo. Depois, em 1915, Marinetti assinou o manifesto *Nós Renegamos os Nossos Mestres Simbolistas Últimos Amantes da Lua*, onde se lê ao mesmo tempo a assunção de uma descendência simbolista directa e a vontade de cortar a ponte com a tradição.

Em Portugal, é reconhecível a tonalidade simbolista de gestos de provocação como as revistas do Modernismo *Orpheu* (1915) ou *Centauro* (1916). O Paulismo de Pessoa e Sá-Carneiro foi um exacerbamento da poética simbolista em Cortes-Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado ou Carlos Parreira. E, em 1917, no centro do *Portugal Futurista* surgem colaborações de Sá-Carneiro e Pessoa com a tonalidade indelével do Simbolismo. A tal ponto que um dos poemas apresentados, *Saudade Dada*, de *Ficções do Interlúdio* («Em horas inda louras, lindas / Clorindas e Belindas, brandas, / Brincam no tempo das berlindas») é um *pastiche* da aliteração e paronímia generalizadas de que o poema de Eugénio de Castro «Na messe, que enlourece, estremece a quermesse» é o paradigma. É um Paulismo que o lugar específico de publicação torna mais *blague* que nunca. E um exercício de captação e revelação de clichés poéticos. Como um *ready-made*.

A estrutura de *Portugal Futurista* obedece à imagem das caixas chinesas. Assim, cada poema de Pessoa é formado de facto por duas séries de poemas que conservam diferentes graus de autonomia, e relevam de poéticas díspares (*A Mítmia* e *Ficções do Interlúdio*); essas duas séries (de título genérico *Episódios*) mais a de Sá-Carneiro (*Três Poemas*) formam um novo conjunto; três poemas, falsamente apresentados como inéditos, de Apollinaire e Blaise Cendrars, um que precede e dois que se seguem a esse conjunto, emolduram-no em europeu; dois textos de Almada, que são obras-primas do Futurismo, situam-se antes e depois, em nova moldura; as partes inicial e final da revista sendo ocupadas por artigos e manifestos futuristas. Em suma, o Simbolismo parece ocupar um núcleo com estratos em volta que se aproxima cada vez mais do cânone futurista.



Aleister Crowley.
(heterónimo de Fernando Pessoa),
num rito iniciático.

-[...] Je me mire et je me vois ange! et je meurs et j'aime
— Que la vitre soit l'art, soit la mysticité —
A renaitre, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté! [...]

STÉPHANE MALLARMÉ, *Les Fêtes, Oeuvres*.

Ao analisar as três séries nucleares, porém, podemos ler a sua inesperada conjugação com o Futurismo. Em vez de nos chocar o contraste entre o *eu* avassalador de Sá-Carneiro e a destruição do *eu* que o Futurismo propõe, podemos notar que o *eu* que é assunto dos poemas de Sá-Carneiro não é o *eu* da psico-

logia, e sim um vórtice de imagens sem âmago e sem verdade, um combate sem contendores, sem outro sentido que a proliferação de imagens. Por sua vez, a abstracta impessoalidade de *A Múmia* é transparente da vida das coisas, do seu dinamismo, e consiste, deste modo, numa apropriação do Futurismo. Quanto às *Ficções do Interlúdio*, a comédia excessiva que faz dos clichés simbolistas poderia parecer uma destruição deliberada do Simbolismo, levando as suas premissas melódicas ao absurdo. Assim, Pessoa contribuiria para a recusa de tradição e de passado por parte dos Futuristas, quer italianos quer russos, recusa (ou denegação) que atingia explicitamente os simbolistas. Mas, ao mesmo tempo, é uma viagem às origens da poesia moderna, pois acentua o aspecto musical e matérico da palavra até ao desaparecimento de qualquer ficção de intencionalidade ou sinceridade. Neste sentido, as *Ficções do Interlúdio* harmonizam-se com um veio fulcral do Futurismo e das vanguardas, que é o da poesia fonética: palavras em liberdade e sensibilidade bruitista e rítmica de Marinetti ou Depero, língua transmental (o *zaim*) de Khlebnikov e Krutchonik, poemas dadá de Hugo Ball ou Kurt Schwitters. Isto se considerarmos que a presença de Eugénio de Castro, sob a forma do *pastiche*, em pleno centro de uma revista de vanguarda é mais do que uma espécie de citação. Ou se não definirmos como uma das originalidades do Modernismo português a não-homogeneidade das propostas poéticas nas suas revistas (o exemplo por excelência sendo, a este respeito, *Orpheu*). O que corresponde à verdade dos factos textuais. E o que poderia remeter para a compreensão necessária do Modernismo, ou das vanguardas, como essa própria simultaneidade de poéticas ou de ideologias heterogêneas.

Ana sincronia do diferente e Ana organização dos contrastes como obscuras semelhanças é o que permite a Pessoa propor do Futurismo uma versão que transforma as suas técnicas e os seus valores. Mantém, em todo o caso, os seus pressupostos: a abolição do *eu* e da psicologia, o canto do dinamismo das coisas. Pressupostos que eram já os do Simbolismo de Mallarmé e Verhaeren.

Ao contrário do seguidismo que fez republicar numa revista de 1917 velhos manifestos de 1912 e 1913 ou ir buscar o próprio nome à *Itália Futurista* saída em 1916, que fez arranjar para o lugar de corifeu, a fingir de Marinetti, um Santa Rita Pintor endeusado, quer a explosão sensacionista do *Ultimatum* de Álvaro de Campos quer os poemas simbolistas, interseccionistas de Pessoa e Sá-Carneiro abrem uma nova complexidade ao Futurismo em português.

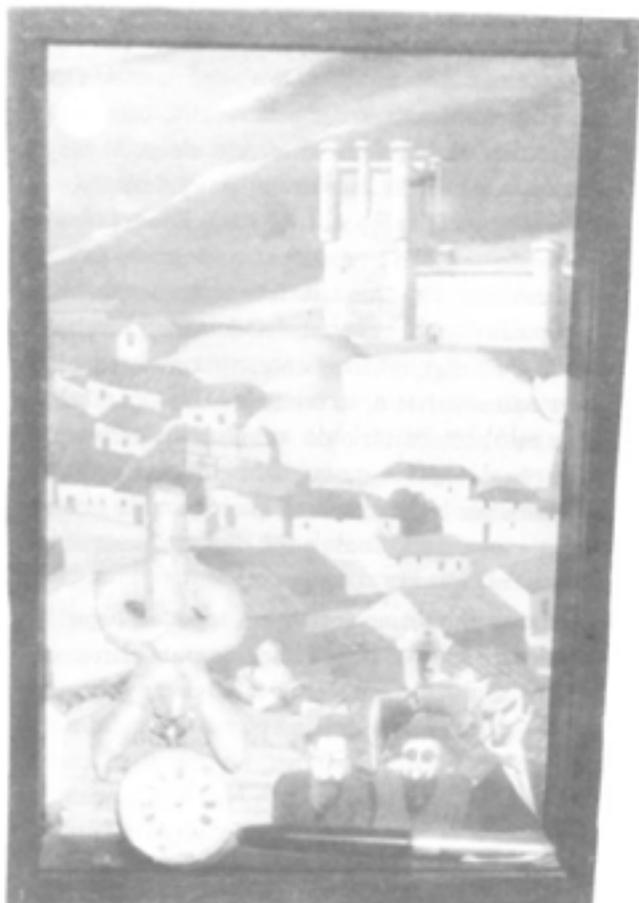
Uma Visão,
Edward Munch,
1892.

«[...] Seus olhos verdes
são abismais,
olham e dizem:
— p'ra nunca mais?... [...]»

ANTÓNIO PATRÍCIO,
«Não há serenos», in *Poesias*.



De um Tempo sem Tempo.
Victor Belém.
Composição
Col. particular.



Sociabilidades secretas, realidades profanas ¹

por FERNANDO MARQUES DA COSTA

1. O horror ao cisma. O discurso sobre a Igualdade

A maçonaria é uma metodologia anti-cismática. Esta apreciação é, naturalmente, redutora. Mas a contrapartida é a sua operacionalidade. Nascida ² em 1717, em Inglaterra num país que vivia ainda sob o espectro das grandes dissensões religiosas, o seu mais evidente programa é a criação de um espaço de sociabilidade onde o *pluralismo* era a regra fundadora da própria sociabilidade. A **unidade**, e não a **unicidade**, era o método. O fim em si, esse, é diverso e plural.

Dita-o o entendimento que os homens fazem da própria instituição, o tempo, a conjuntura e, é claro, a territorialidade. Mas, em boa verdade, o fim pouco importa. Os fins sucederam-se. A instituição, e nesta perspectiva, o método, esse sobreviveu. Uma e outra vez. Sempre.

Assim, pluralismo de opiniões, em primeiro lugar. Cercado, contudo, desde a fundação, por duas regras fundamentais³:

I. «Concerning God and RELIGION. A Mason is oblige by his Tenure to obey the moral law; and if he rightly understands the art, he will never be a stupid ATHEIST, nor an irreligious LIBERTINE. But though in ancient times masons were charged in every country to be of the religion of that country or Nation, whatever it was, yet this now thought more expedient only to oblige them to that religion in which all men agree, leaving their particular opinions to themselves; that is, to be «good men and true», or men of honour and honesty, by whatever denominations or persuasions they may be distinguished; whereby masonry becomes the «Center of Union» and the means of conciliating true friendship among persons that must have remained at a perpetual distance»⁴.

Primeira regra, DEUS (a religião) não se discute. As antigas «obrigações» são quebradas («though in ancient times masons were charged in every country to be of the religion of that country or Nation, whatever it was») para fundar a regra que impeça o cisma religioso, de forma a permitir a conciliação «among persons that must have remained at a perpetual distance».

II. «Of the CIVIL MAGISTRATE supreme and subordinate.

A Mason is a peaceable subject of the Civil Powers, wherever he resides or works, and is never to be con-

cerned in plots and conspiracies against peace and welfare of the Nation [...]. So that if a brother should be a rebel against the state, he is not to be countenanced in his rebellion, however he may be pitied as an unhappy man; and, if convicted of no other crime, though the loyal brotherhood must and ought to disown his rebellion, and gave no umbrage or ground of political jealousy to the government for the time being; they cannot expel him from the «lodge», and his relation to it remains indefeasible»⁵.

Segunda regra, as opções políticas não se discutem, nem mesmo quando algum dos seus membros chegue ao ponto de enveredar pela rebelião contra a ordem estabelecida. Nem nesse caso ele pode ser escludido: «and his relation to it remains indefeasible»⁶.

Ao «peaceable subject of the Civil Powers» era reconhecido o direito à rebelião (à contestação da regra da sociedade) sem que isso fosse considerado razão de ruptura do vínculo estabelecido com o revoltado. Desde que, significativamente, «if convicted of no other crime»⁷. Isto é, «o crime político», (a rebelião, neste caso) ao contrário do «crime civil» derivava da aceitação de uma regra que só no dogma podia encontrar a sua legitimidade. E o cisma seria a consequência inevitável. Como o foi, de facto, sempre que a regra foi violada.

Depois, pluralismo social, em segundo lugar. Os critérios de selecção dos candidatos eram claros: «the persons admitted members of a lodge must be good and true men, free-born, and of mature and discrete age, no bondmen, no women, no immoral or scandalous men, but of good report»⁸. Não é feita nenhuma referência a estatuto social. A definição é feita por afirmação e exclusão de requisitos. Mas nenhum é de natureza social. Excepto é claro a referência a condi-

ção de «free-born». As características referidas positivamente no texto são: «good, true, free-born, mature, discrete, good report». As excluídas explicitamente são: «no bondmem, no women⁹, no imoral, no scandalous».

As maçonarias continentais, quando estudadas na sua evolução histórica, caracterizam-se, todavia, pelo cisma. Cindiram-se todas, uma e outra vez, umas contra as outras. Fraternalmente, uma vezes. Fraticidamente, na maioria dos casos. Na generalidade, também, discutiram o que não era suposto discutirem: Deus e Política¹⁰. Quebraram a regra que era suposto uni-los. Cindiram-se¹¹. Mas, mais uma vez, pouco importa. Isto é, cada nova unidade institucional herda, repete, reproduz, um discurso que é o «fundador», o matricial. Se a política os divide, e mesmo contrapõe, não é por isso que perdem a diversidade como referencial. E, como que por uma fatalidade, acabarão ciclicamente por se fundir. Uma e outra, outras, recentrando discurso e prática.

Neste sentido as maçonarias (instituições) reproduziram regularmente um discurso sobre a Maçonaria (princípio) em que dominou a negação de qualquer critério ordenador do real. As opções religiosas ou políticas, a condição social de nascimento, as profissões, anulavam-se enquanto critérios diferenciadores¹².

Estudo para o busto da República,
com a legenda: *Liberdade, Igualdade, Fraternidade*,
datado de 5-10-1910.
(Na túnica, uma estrela maçónica.)
Col. particular, Lisboa.

«A história parece, porventura cruel para
com a pureza dos princípios.»

A diferença era cismática, se assumida como valor. Só a igualdade era unificadora, se assumida como princípio. Por isso a elite que se forma em torno do princípio maçónico, é necessariamente a que cultiva a *Igualdade* como discurso, e a prática como liturgia.



2. Os especulativos. Os operativos

A maçonaria moderna, no sentido em que atrás esta questão é posta, não se propõe mais a construção material do Templo. As Catedrais ficarão como o monumento dos seus antepassados operativos. Prova e símbolos de um outro trabalhar a pedra. O discurso dos modernos funda-se sobre a simbologia dos operativos: o esquadro, o compasso, a construção do templo, o pedreiro, a pedra bruta, o aprendiz, o companheiro, o mestre. O vocabulário sobrevive à emergência de uma nova Ordem. É mesmo condição da sua fundação. O património que a legitima. Que lhe confere a espessura do tempo, e o significado simbólico.

Os modernos é sobre o espírito que se propõem trabalhar. Sobre a imaterialidade, portanto. São especulativos no propósito. O Templo que constroem, com os instrumentos tradicionais da arte, é invisível nos seus limites, e como tal ilimitado no seu projecto. Mas, nem por isso perdem a referência simbólica ao trabalho de construir (grosseiramente, apesar de tudo chamam-se pedreiros). E, neste estrito sentido, o que se propõem é também construir, ser operativos sobre o real. O carácter de maçonarias especulativas não implica, como a história o prova, qualquer passividade genética. O sentido do trabalho que a maçonaria especulativa se propõe é o de transformação da realidade, da sociedade, portanto.

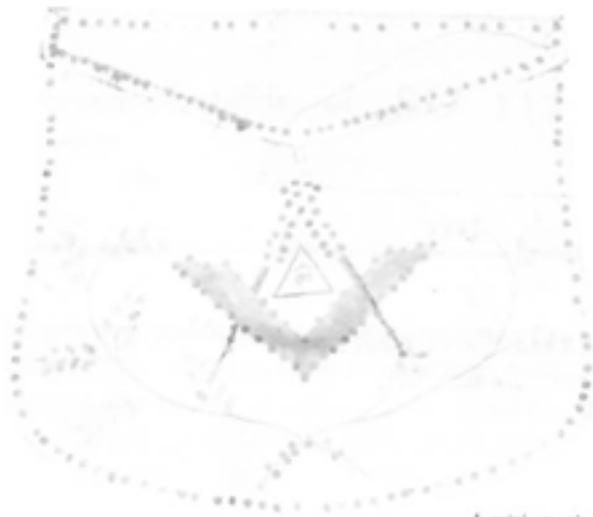
Assim, as opções que se fazem no domínio especulativo (e mais simplesmente no domínio ideológico) traduzem-se sempre numa militância directa, constante. Fruto, necessariamente, de alguns atritos. Mas fruto, principalmente, de um envolvimento grande entre a opção feita no domínio das ideias, e a acção a desenvolver no terreno prático.

A maçonaria tem, na transição das monarquias absolutas para as monarquias constitucionais, a grande e decisiva vantagem, de ser do ponto de vista metodológico um espaço de sociabilidades e de solidariedades com uma componente de disciplina interna. Ora, num momento em que o espaço político partidário está ainda por construir, esta característica vai ser decisiva¹³.

Mesmo depois, quando essa sua característica não é mais necessária, ela ficará sempre como um ideal e um modelo de opção participada. A solidariedade que a maçonaria gera será sempre «operativa», processogenética. A maçonaria ao propor-se transformar o indivíduo, não pode deixar de se propor a transformação do real, mesmo que o indivíduo seja o meio dessa transformação¹⁴. Mais, a transformação do indivíduo é um objectivo da própria filiação (nem que o seja apenas ao nível do discurso). A transformação da sociedade é necessariamente um objectivo implícito. Que frequentemente se explicitou, aliás.

3. A ordem está no Tempo. No Templo o seu reflexo

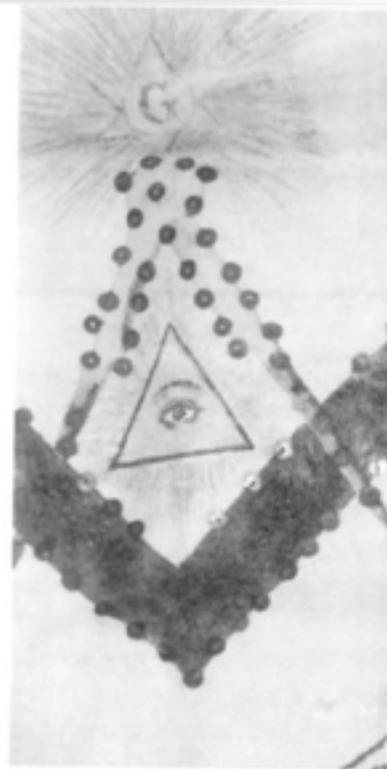
A maçonaria concebeu-se sempre como um método auto-centrado. Duplamente auto-centrado. No método em si: sociedade fechada. No próprio propósito: o aperfeiçoamento individual. Aprendiz, companheiro e mestre, para referir apenas os três primeiros graus, são passagens entre graus (estados) de imperfeição. O mestre é o que domina a arte. O passageiro que venceu várias passagens, as da iniciação, as dos graus, para, senhor da arte, a passar a outros, e a outros, passageiro no próprio passar entre o que ele é e o que por ele ser os outros serão.



Aventail em cabedal e pormenor de um Mestre da Maçonaria, do rito francês adoptado em Portugal. Datado de 1862.

Col. Carlos Ataide, Lisboa.

«O passageiro que venceu várias passagens, as da iniciação, as dos graus, para, senhor da arte, a passar a outros, passageiro no seu próprio passar entre o que ele é e o que por ele os outros serão.»



A história parece, porventura, cruel para com a pureza dos princípios. Quem reconhece, nas sucessivas maçonarias, nos sucessivos confrontos entre elas, não apenas o propósito antropocêntrico, mas o rigor do princípio e a eficácia do método? Erro profundo. Tudo está lá. De novo, o que importa é a legitimação que o discurso transporta. O que com ele se faz, mesmo que o contradiga, não lhe desvanece a eficácia, pelo contrário. Em abono da tese respondem dois séculos de história em que as maçonarias foram, de diverso, tudo, mas em que a Maçonaria, como discurso enunciador do seu próprio princípio foi uma e a mesma coisa. Fielmente.

Entendamo-nos, as conjunturas históricas ditaram papéis sociais e políticos que as maçonarias desempenharam de acordo com a lógica dessas conjunturas. E não de acordo com a lógica do seu discurso. Mas no essencial reproduziram-no sempre, e todas as conjunturas, quase todas, o tiveram como referencial legitimador da acção a desempenhar sobre os indivíduos ou sobre a sociedade.

Por isso, normalmente, ela serviu a representação dos sectores mais progressivos da sociedade. Por isso, normalmente, quando o discurso que ela protagonizou se tornou dominante na sociedade ela esvaziou-se, diminuiu de expressão e de papel social¹⁵. Passageira no fundo entre discursos, com o seu método serviu-os a todos.

Quando o positivismo lhe preenche o espaço da representação discursiva, impõe-lhe também como regra a transformação da representação litúrgica. O positivismo quebra pela primeira vez o discurso matricial, que conjugava de forma sábia importantes tradições.

O positivismo impõe-lhe uma militância junto da sociedade que na maçonaria não conhecia desde meados do século XIX. A preocupação social hegemoniza o discurso. O antropocentrismo, em significativa medida, é substituído pelo culto da sociedade como objectivo real. E as próprias passagens por que há que passar se positivizam. Os elementos da natureza, o fogo, o ar e a água¹⁶, cedem lugar às fases da vida, e o

inquérito que em cada uma das viagens se faz, tem o esclarecimento sobre o comportamento social como objectivo. A interioridade que se procura conhecer já não tem o indivíduo como centro.

A adesão ao republicanismo, como expressão política do positivismo, é mais tardia. Radicaliza-lhe a tendência. Aprofunda-lhe a razão social com Razão. Explora o método como instrumento, mas faz das grandes bandeiras de reivindicação político do Tempo a Ordem que impera no Tempo. A Igualdade será dentro e fora uma das grandes bandeiras. É a essa luz que as mulheres se emancipam no Tempo. E é por isso que no essencial o seu movimento de emancipação estará sempre ligado a expressão organizada de maçonarias¹⁷. Quando a conjuntura da sociedade foi outra, o Templo ficou como o único bastião. Terreno testado de grandes batalhas. Terreno agora de uma difícil resistência. Aquela Igualdade não tinha tradição discursiva dentro da maçonaria. Quando a regra da sociedade impôs o recuo nas posições quanto à igualdade da mulher, as colunas do Templo foram incapazes de sustentar um discurso que lhe era estranho.

4. A forma do discurso.

A prática do método

Na maçonaria a *representação* tem uma tentação totalitária. Hegemoniza todo o discurso e toda a prática. É a regra que ritualiza, estrutura e hierarquiza todo o espaço das relações que se estabelecem no interior de uma loja, ou seja, no interior da prática maçónica por excelência¹⁸.

Todo o espaço da loja (o Templo), figura uma representação, e toda a prática que nela se cumpre (o

ritual), serve uma representação cuidada e obsessiva do que é legitimador, e por isso inalienável: o simbólico. A lógica é esta: Templo e ritual são cidade e vocabulário de um discurso simbólico; iniciático no propósito e hermético no sentido. Templo e ritual são apenas espaço e gesto se esvaziados da carga simbólica que os transporta do profano ao sagrado, da representação à revelação, da encenação à liturgia. No discurso a maçonaria oculta o sentido, dispersa-o e condensa-o, simultaneamente, numa diversidade de símbolos claros, e por isso inúteis no seu sentido individual, só verdadeiramente reveladores quando articulados numa prática (o ritual) que lhes constrói o sentido. É por isso na prática que ele se revela, e pela prática, necessariamente repetitiva, que ele se interioriza. E, é claro, sendo a maçonaria uma prática colectiva, é também na prática que o sentido se sociabiliza.

Um *esquadro* é um esquadro. Mas um esquadro é, maçonicamente, o símbolo da rectidão. E, ritualmente, é com a mão direita sobre o esquadro que o neófito faz o seu juramento solene de consagração: «Ponha a sua mão direita¹⁹ sobre este esquadro, símbolo da rectidão e do direito, e sob este livro, que é o livro da lei maçónica, e com a mão esquerda tome este compasso, símbolo da exactidão, pondo uma das pontas sobre o coração»²⁰.

Mas este universo discursivo, em que o símbolo transporta uma mensagem que tem apenas a ver com a própria génese da maçonaria, é violentamente interrompido pelo positivismo do fim de Oitocentos. É um movimento internacional nas maçonarias latinas. Subsiste a forma, e mesmo as fórmulas, mas o conteúdo simbólico é substancialmente alterado.

Mas, como sem simbolismo e ritual a maçonaria não se distingue de uma sociedade de beneficência, científica ou de um partido político, consoante os fins que tenha cumprido, mesmo nos momentos mais politizados da sua existência, e a República foi um deles, sem a revisão dos fundamentos simbólicos e rituais nada se sente no fundo legitimado.

Não deixa de ser significativo que o surto de anti-clericalismo na maçonaria seja procedido de muito pelo fim do juramento sobre a Bíblia. No Grão-Mestrado do ainda monárquico Bernardino Machado.

Num dos rituais dos altos graus: o do *Real Arco*, o 13.º do Rito Escocês, ou o 7.º do Rito de York, toda a representação se refere a descoberta do verdadeiro nome de Deus. Segundo a versão bíblica ele tinha sido revelado a Enoch e só ele o sabia pronunciar, porque o ouvira a Jehovah. Enoch para o preservar construiu um templo subterrâneo sustentado por nove arcos, destinado a guardar um Delta de ouro com o verdadeiro nome de Deus e duas colunas, uma de mármore onde gravou o modo de o pronunciar e outra de bronze onde gravou os princípios científicos do seu tempo. Com o dilúvio perdeu-se a coluna de mármore²¹.

O Ritual do grau tem como momento central a contemplação do delta onde ficou gravado, em hebraico, o nome de Deus. O positivismo, todavia, interpretou-o deste modo: «Esta é a parábola em que está baseada a criação do grau de *Real Arco*. Este deu origem a um sistema completo de iniciação, o Rito de York, por isso ele é o recomendado dentro do Rito Escocês para servir de laço de união e concórdia entre ambos os ritos maçónicos, que marcham por distintos caminhos para a realização de um mesmo fim universal, que não é seguramente, como parece



Desenho feito em Coimbra por Luis d'Andrade, representando-o a ele, de pé e ao João Penha sobre a pipa com o Crespo à direita

e Guerra Junqueiro à esquerda. Oferecido por Bernardino Machado em 28 de Julho de 1910.

Col. particular, Lisboa.

depreender-se da lenda que antecede tomada à letra, o conhecimento do DELTA sagrado, apreciado em toda a sua grandeza na iniciação simbólica, *mas sim a revelação aos olhos do povo do simbólico triângulo maçónico em cujo centro resplandece a palavra PROGRESSO*, aspiração da nossa Ordem que soube estabelecer e aproveitar com o aval das suas doutrinas, as evoluções da opinião no sentido das grandes reformas sociais susceptíveis de proporcionar o bem estar da humanidade, sustentando-as e propagando-as»²².

As alterações introduzidas nos rituais vão-se sucedendo. O Positivismo torna-se antropofágico, ou, preferindo-se, simbolicofágico. O progresso que quer glorificar, para libertar a sociedade, hegemoniza tudo. O cientismo torna-se dogmático, no seu propósito libertador da tradição, de qualquer tradição, de toda a Tradição.

Quando, na iniciação, o profano inicia as suas provas o Mestre de Cerimónias²³ tomando as suas duas mãos dizia-lhe:²⁴ «Levante-se e deixe-se guiar pela experiência» (1875). Esta fórmula acabará com o positivismo transformada em «Meu filho vinde connosco», na 1.ª viagem, «Meu discípulo segui-me», na 2.ª viagem, «Meu amigo, apoiad-vos em mim», na 3.ª e última.

Naturalmente, esta mudança corresponde a transformações profundas na estrutura do ritual. Assim no de 1875, as provas estavam centradas em três pontos: 1.ª viagem [Ar] simbolizando a «procela da existência humana que fica simbolizada no ruído que feriu os seus ouvidos e nas desigualdades do terreno que percorreu, mostrando-lhe assim quanta perseverança e força de vontade são precisas para chegar incólume ao termo da viagem»²⁵; 2.ª viagem [Água] on-

de «a constância em prosseguir na senda de virtude é sempre coroada de êxito, vencendo-se as dificuldades, tornando-se o caminho cada vez mais fácil e acabando-se por o julgar deleitoso»²⁶; 3.ª viagem [Fogo] em «que vai envolvida a alegoria de que quanto mais se avança na estrada da virtude, mais se pode caminhar com o passo firme e seguro e isento de embaraços»²⁷.

No Ritual de 1910 a realidade é já diversa. As viagens têm uma outra lógica, representam outras coisas: a 1.ª viagem simboliza a infância — a família²⁸; a 2.ª a juventude — o mestre; a 3.ª a idade madura — o amigo. Desaparecem por completo quaisquer outras referências simbólicas aos quatro elementos.

As definições que a maçonaria deu de si própria ao longo dos anos traduzem, de uma outra forma, a transformação operada. O sentido dessa mudança, é um sinal inequívoco do que ela se propunha. E elas foram um legitimador claro daquilo a que os maçons com ela se propuseram. As definições são pouco «reveladoras» nas décadas em que algumas maçonarias viram o método que comportavam utilizado como estruturador de «partidos» políticos²⁹. É sobretudo depois dessa função não ser mais necessária, por existir já um sistema de partidos organizado, que elas são mais reveladoras.

A Constituição de 1871³⁰ diz que é «associação que têm por fim estimular-se reciprocamente na prática das virtudes morais e sociais [...] que tem por bases fundamentais a crença religiosa, o amor da família, da pátria e da humanidade». Tem já algumas preocupações «sociais»: «o melhoramento da condição social do homem pela *instrução*, pelo trabalho, pela protecção e pela beneficiência.» A constituição de 1886³¹ explica que o seu «programa se resume em obedecer



Símbolos maçónicos na fachada da Igreja de S. José, em Lisboa. (Informação confirmada pela Directora do Arquivo Histórico da C. M. de Lisboa.)

«Todo o espaço da loja (o Templo), figura uma representação, e toda a prática que nela se cumpre (o ritual), serve uma representação cuidada e obsessiva do que é legitimador, e por isso inalienável: o simbólico.»

às leis do país», «e trabalhar sem descanso para a felicidade do género humano *pela sua emancipação progressiva e pacífica*».

É só no fim da década de 90 que as transformações interiorizam de forma mais clara o que se passava na «sociedade profana»¹². *A liberdade e consciência é pela primeira vez equacionada nos termos em que o positivismo a colocou. E já não, portanto, no contexto da simples diversidade em que a maçonaria se fundou no século XVIII. Dessa liberdade de consciência «promana o respeito por todas as crenças religiosas e políticas». E é por aqui que uma das importantes alterações é introduzida: «sendo porém da sua missão o estudo da moral universal e das ciências, não exclui das suas discussões e análise da política geral, como ramo de conhecimentos importantes.» Feita esta «análise» «considera dever de seus membros acatar a vontade legítima da nação, quer manifestada no parlamento pelos seus legítimos representantes, quer franca e espontaneamente proclamada por qualquer das formas determinadas pelas leis ou consagradas pela história»¹³.*

A distinção introduzida quanto às formas de manifestação da *vontade legítima da nação* é importante. Fundamental, mesmo. No fundo, o que se diz claramente é que a insurreição é legítima. E pode exprimir a vontade legítima da nação. Apesar de tudo, muito tinha mudado em Portugal. E, julgava-se, muito mais ia mudar. A revolução está na rua a 5 de Outubro de 1910.

¹ Este não é um texto sobre a História da Maçonaria. Nem sobre Maçonaria, e menos ainda sobre a sua função: esotérica, política, social ou qualquer outra. São três reflexões pessoais sob a condição da sua sobrevivência, em certo sentido, e uma breve nota exemplificativa sob os efeitos do positivismo no discurso fundador e legitimador da Maçonaria.

² Não discuto a «origem» da Maçonaria. É incontável a bibliografia que o faz. Considero, para o que aqui interessa apenas a «origem» da maçonaria moderna, que todos os autores fixam em Inglaterra no ano de 1717, data da criação da Grande Loja de Inglaterra que publica em 1723 a primeira constituição maçónica da autoria de James Anderson: *The constitutions of the free-masons. Containing the History, Charges, Regulations, &c, of that most Ancient and Right Worshipful Fraternity*, London, in the year of Masonry 5723, anno domini 1723.

Sobre a biografia de James Anderson e o cotejo entre a nova constituição e os anteriores textos maçónicos conhecidos ver o estudo de Lionel Vibert na edição do bicentário: *The constitutions of the free-masons 1723: reproduced in facsimile from the original edition: with an introduction by Lionel Vibert I.C.S. (Retd), Past Master of the Lodge of the Quaker Coronet, London, Bernard Quaritch Limited, 1923.*

³ As duas «regras» que a seguir se enunciam, e que interpretam de modo vário a Tradição, não só uma especificidade da maçonaria. A Royal Society, a que pertenciam aliás Montagu e Desaguliers, adoptava à data preceitos semelhantes.

⁴ ANDERSON, J., *The constitutions of the free-masons...*, apud E. Jouin, *Livre des Constitutions Maçonniques*, Paris, 1930, pp. 86-87. Notar também que a afirmação: «to that religion in which all men agree» é uma clara manifestação de deísmo. Lionel Vibert, no ensaio já citado, evoca o historiador Witheim Begemann que procura sugerir que por «to that religion in which all men agree» Anderson se referia ao cristianismo, mas a verdade é que pouco depois começaram a ser admitidas pessoas de outras religiões, nomeadamente judeus, cf. Begemann, Wilhelm, *Vorgesichte und Anfänge der freimaurerei in England, Irland und Scotland*, Berlin, Mittler, 1909-1911, 3 vols.

⁵ *Idem*, pp. 87-88.

⁶ *Idem*, pp. 87-88.

⁷ Em 1897, já sob a influência positivista, a maçonaria portuguesa aprova uma nova Constituição. Dos artigos em que a sociedade se define (ver adiante) vale a pena reter aqui o artigo 3.º e seguintes já que é a primeira vez, em Portugal, em que este problema do direito à rebelião é expressamente abordado: «Como princípios protesta: Franca e mútua tolerância; A liberdade e consciência; o respeito pela dignidade humana, por si própria e pelos outros. Artigo 4.º — Da liberdade de consciência promana o respeito por todas as crenças religiosas e políticas; sendo porém da sua missão o estudo da moral universal e das ciências, não exclui das suas discussões a análise da política geral, como ramo de conhecimentos importantes, e a da filosofia e história das religiões, como estudo que à sociologia interessa. Como consequência do livre exame não aceita afirmações dogmáticas. Artigo 5.º — Dentro da sua órbita serena e pacífica, a maçonaria portuguesa considera dever de seus membros acatar a vontade legítima da nação, quer manifestada no parlamento pelos seus legítimos representantes, quer franca e espontaneamente proclamada por qualquer das formas determinadas pelas leis ou consagradas pela história. No fundo, o que se diz claramente é que a insurreição é legítima. E pode exprimir a vontade legítima da nação. Este era, aliás, um dos grandes pontos de crítica da doutrina de Leão XIII. «A autoridade no juízo do maçom não vem de Deus; o povo pode a seu bel prazer estabelecer os poderes públicos, e derribá-los quando não lhe agradem» in, *Manual da Liga Anti-Maçónica*, Porto, 1910, p. 3.

⁸ *Idem*, p. 89.

⁹ Nos «Old Charges» que procuram ser a «fonte» para Anderson não existe nenhuma referência explícita à exclusão de mulheres, ainda que implicitamente ela seja clara.

¹⁰ Portugal não fogia a esta regra. São inúmeros os casos que se poderiam citar, mas talvez o mais «detalhado» nesse aspecto seja o que é ilustrado no livro: *Manifesto do Ir. Lycurgo. Gr. Insp. Ger. da Ordem dos Franco-Maçons em Portugal*, Ferrol, Imprensa F. S. y A., 1849. Lycurgo é o nome simbólico de J. J. de Moura Coutinho. O livro é todo ele ilegível sem se possuir a chave dos nomes simbólicos, que se encontra no exemplar existente na Biblioteca Nacional.

¹¹ Para uma síntese das cisões na maçonaria, e como reconstituição da sua complexa «genealogia», ver a «Introdução» ao livro: COSTA, Fernando Marques da, *A Maçonaria Feminina*, Lisboa, Vega, 1979.

- ¹² Também disso se encontra exemplo em Portugal, como tive ocasião de ilustrar no trabalho *Liberdade ou Morte (1848-1851)*, in, *Estudos de História de Portugal*, vol. II, sécs. XVI-XX, Lisboa, Estampa, 1983. É claro que a razão não é, na generalidade dos casos o fundamento constitutivo da maçonaria, mas o fim político que ela frequentemente serviu. Já o estudo de João José Alves Dias, *A República e a Maçonaria (O recrutamento maçónico na eclosão da república portuguesa)*, in, *Nova História*, n.º 2, Lisboa, 1984, apresenta um universo sociológico de le-que mais restrito.
- ¹³ O caso do Sinédrio é bem ilustrativo do recurso a essa metodologia. Cf. para a bibliografia geral sobre o tema: MARQUES, A. H. de Oliveira, *História da Maçonaria em Portugal*, vol. 1, Lisboa, Editorial Presença, 1990, e dois trabalhos que contém documentos inéditos e esclarecedores sobre a formação do Sinédrio: MÓMICA, Maria Teresa, «A Maçonaria no início da revolução liberal», in, *Diário de Notícias — Suplemento Cultura*, Lisboa, 28 de Junho de 1987; MOGARO, Maria João, *José da Silva Carvalho e a revolução de 1820*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- ¹⁴ Este é um ponto gerador de alguma confusão. Na verdade, é relativamente difícil distinguir as acções históricas que devem ser imputadas a um indivíduo por ser maçom, e como tal imputadas a responsabilidade da sua filiação, ou, simplesmente, ao seu acto individual, que não tem que envolver necessariamente uma acção da maçonaria, enquanto instituição. Assim, a maçonaria tenta avocar a si acções em que realmente ela pouco importou, ainda que tenham sido decisivos homens que eram maçons. Assim, os adversários da maçonaria imputam-lhe um sem número de acções, porque vendo a filiação do indivíduo deduzem implícita a acção da organização. Mas, em boa verdade este é problema que só importa a quem se queira ocupar em panegírios ou em calúnias. E, neste tema há sempre quem queira. Do ponto de vista da investigação histórica a questão posta nesses termos é um absurdo.
- ¹⁵ Foi o que aconteceu às diversas maçonarias portuguesas após a regeneração. Na generalidade perderam a sua importância. Desapareceram, umas. Fundiram-se, outras. Até se concentrarem essencialmente no Grande Oriente Lusitano Unido, em 1869, mas mesmo então, e até ao fim da década de setenta pouco representaram na sociedade portuguesa se compararmos esse período com o anterior.
- ¹⁶ A terra persiste na simbologia da Câmara de Reflexões.
- ¹⁷ Os rituais oitocentistas colocam frequentemente o neófito de joelhos diante do altar, no momento da consagração, nesses casos é dado um maior ênfase à simbologia do compasso do que à do esquadro «Venerável — (Tomando o compasso aberto coloca-lho sobre o peito, ficando uma das pontas sobre o coração, e dá-lhes três pancadas com o malhete). Que a justeza do compasso dirija sempre de hoje para o futuro as suas acções», *Ritual do Grau de Aprendiz do Rito Escocês Antigo e Aceito*, Lisboa, 1875.
- ¹⁸ A estruturação das maçonarias enquanto instituições, relacionamento entre lojas, órgãos de governo das instituições, etc., importa aqui muito pouco. Todas as referências daqui por diante terão apenas a ver com a loja enquanto núcleo essencial da prática maçónica.
- ¹⁹ *Idem nota 17.*
- ²⁰ *Ritual do Grau de Aprendiz*, Lisboa, 1910.
- ²¹ Ou o 1.º Esperto, consoante os casos.
- ²² *Ritual del Real Arco grado decimotercero del Rito Escocés Antiguo Y Aceptado...*, Madrid, 1907, p. 51. Reoerri ao Ritual espanhol porque o que entra em vigor em Portugal em 1883 é uma tradução do inglês, aliás em edição bilingue, onde a tradição é completamente diversa. *Ritual do Santo Real Arco impresso por ordem do Grande Capítulo do Santo Real Arco de Portugal*, Lisboa, 1883.
- ²³ No ritual de 1875 persistiam ainda as referências às provas dos quatro elementos: TERRA (a câmara de reflexões) AR, ÁGUA, FOGO, por esta ordem. O texto de 1875, com algumas alterações quanto ao resto, vem na tradição dos rituais portugueses de que existe registo mais claro sobre este aspecto: *Catecismo de App. Maç. primeiro grau simbólico da Maçonaria Lusitana aprovado para instrução dos MMAç. RReg. PPort. pela Gr. Dieta Geral da Maçon. Port. na sessão do an. do V. L. 5840*, Lisboa, 1840; *Arquitectura Mystica do Rito Francez ou Moderno...*, s/l, 1843; *Biblioteca Maçonnica ou Instrução Completa do Franco-Maçon*, Paris, 1840.
- ²⁴ Os textos utilizados daqui em diante serão: *Ritual do Grau de Aprendiz do Rito Escocês Antigo e Aceito*, Lisboa, 1875; e *Ritual do Grau de Aprendiz*, Lisboa, 1910. É claro que o texto de 1875 se encontra já profundamente alterado em relação aos rituais do início do século, mas a evolução entre este, de 1875, e o de 1910, já claramente dominado pelo positivismo, é notória.

- ²⁵ No ritual de 1875 persistiam ainda as referências às provas dos quatro elementos: TERRA (a câmara de reflexões) AR, ÁGUA, FOGO, por esta ordem. O texto de 1875, com algumas alterações quanto ao resto, vem na tradição dos rituais portugueses de que existe registo mais claro sobre este aspecto: *Catecismo de App. Maç. primeiro grau symbolico da Maçonaria Lusitana aprovado para instrução dos MMaç. RReg. PPort. pela Gr. Dieta Geral da Maçon. Port. na sessão do an. da V. L. 5840*, Lisboa, 1840; *Architectura Mystica do Rito Francês ou Moderno...*, s/l, 1843; *Biblioteca Maçônica ou Instrução Completa do Franc-Maçom*, Paris, 1840.
- ²⁶ Neste viagem representa-se a prova da água fazendo o candidato introduzir três vezes a mão num recipiente com água. Mas esclarece-se: «Na ablução que por três vezes recebeu, simboliza a maçonaria o dever que todo o homem tem de purificar o seu coração na água lustral da virtude, fazendo desta ablução um símbolo apenas, e não a imitação das práticas de todos os cultos, desde a mais remota antiguidade, que consideraram sempre a purificação pela água um modo de lavar a mancha original da humanidade.»
- ²⁷ Nesta viagem, afirma-se quanto à prova do FOGO: «As chamas por que passou foram o complemento simbólico da sua purificação.»
- ²⁸ Que, significativamente, é introduzido enquanto valor pelo positivismo nos rituais de 1910.
- ²⁹ 1812 «tem por objectivo o exercicio da beneficência, o estudo da moral universal, das ciências e das artes, e a prática de todas as virtudes. As suas bases principais são a tolerância e o amor fraternal; e ela não admite nem tolera no seu seio, a qualquer título ou pretexto que seja, questões políticas ou religiosas». *Estatutos e regulamentos Geraes da ordem Maçônica em Portugal*, Lisboa, 1852, p. 5.
- ³⁰ «1.º — É uma associação de homens unidos pelos laços da amizade fraternal, que têm por fim estimular-se reciprocamente na prática das virtudes morais e sociais; 2.º — [...] tem por bases fundamentais a crença religiosa, o amor da família, da pátria e da humanidade, e por principal divisa tolerância, empregando para a satisfação dos seus fins morais e sociais os seguintes meios: 1.º — a propagação dos conhecimentos tendentes e desenvolver a moral universal e a prática de todas as virtudes; 2.º — o melhoramento da condição social do homem pela instrução, pelo trabalho, pela protecção e pela beneficência.» *Constituição do Grande Oriente Lusitano Unido, Supremo Conselho da Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, 1871.
- ³¹ «É uma associação de fraternidade universal que tem por bases fundamentais a crença religiosa, o amor da família, da humanidade e da pátria, e por fim combater a ignorância sob todas as suas formas: é uma escola mútua da qual o programa se resume em obedecer às leis do país, viver honradamente, praticar a justiça, amar os seus semelhantes, e trabalhar sem descanso para a felicidade do género humano pela sua emancipação progressiva e pacífica.» *Constituição do Grande Oriente Lusitano Unido, Supremo Conselho da Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, 1886.
- ³² «Art.º 1.º — A Maçonaria é uma instituição ritualista, filosófica, filantrópica e progressiva. Art.º 2.º — A Maçonaria procura realizar aperfeiçoamentos morais, materiais e intellectuais no indivíduo, na família, na pátria e na humanidade, portanto tem como preceitos fundamentais: o estudo, a prática austera da solidariedade, das suas virtudes sociais e privadas, e do trabalho. Art.º 3.º — Como princípios protesta: franca e mltua tolerância; liberdade de consciência; o respeito pela dignidade humana, por si próprio e pelos outros. Art.º 4.º — Da liberdade de consciência promana o respeito por todas as crenças religiosas e políticas; sendo porém da sua missão o estudo da moral universal e das ciências não excluiu das suas discussões e análise política geral, como ramo de conhecimentos importantes, e a da filosofia e história das religiões, como estudo que à sociologia interessa. Como consequência do livre exame não aceita afirmações dogmáticas. Art.º 5.º — Dentro da sua órbita serena e pacífica, a maçonaria portuguesa considera dever de seus membros acatar a vontade legítima da nação, quer manifestada no parlamento pelos seus legítimos representantes, quer franca e espontaneamente proclamada por qualquer das formas determinadas pelas leis ou consagradas pela história.» *Constituição do Grande Oriente Lusitano Unido, Supremo Conselho da Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, 1897.
- ³³ *Constituição do Grande Oriente Lusitano Unido, Supremo Conselho da Maçonaria Portuguesa*, Lisboa, 1987.

Spleen e Ideal,
Carlos Schwabe,
1896.

«Estética da sugestão... que dela ofereciam os novos símbolos, as novas metáforas e alegorias.»



Tropismo do novo e refração paródica no fim-de-século

por JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

1. O espírito da literatura «simbolista»

Conduzida por uma dominante decadentista e simbolista a actividade literária do fim-de-século português distingue-se pelo tropismo textual do «novo» e pela hipervalorização (programática, crítica) do poder de ruptura do «novo». A primazia ostensiva do «insólito» no discurso e na sensibilidade reflecte-se até, irrefragavelmente, no facto de o melhor dos críticos do movimento que hegemoniza a nossa vida literária finissecular — Armando Navarro — haver eficazmente crismado esse movimento com o epíteto, a um tempo abrangente e demarcante, «novista».

Essa literatura novista, em que o Simbolismo vai superando um mais difuso Decadentismo, distingue-se complementarmente pela opção esteticista (arte pela arte, recusa do empenhamento moral, didáctico e político, subrogação da vida pela arte, colocação da natureza na dependência da arte, recriação da própria existência no mundo empírico segundo paradigmas artísticos), pela formação e pelo gosto cosmopolitas, pela afectação túrbida e pela inquietude espiritual.

Consequentemente, os escritores novistas adoptam uma atitude de distanciamento em grupo bizarro ou de isolamento aristocrático (nefelibatismo *mob*, estratégia de diferenciação propiciatória da autêntica ruptura discursiva, concentração esotérica potenciadora da remissão pela arte, agora também distintamente concebida como fruto da confluência de inspiração, cultura e técnica); e adoptam, do mesmo passo, uma excentricidade de estilo e linguagem (com relevo espectacular para as surpresas versificatórias e as subtilidades fónico-rítmicas, os rebuscamentos frásticos e sufixais, os «raros vocábulos» promovidos por Eugénio de Castro) congruente com os pressupostos já referidos. Essa excentricidade é correlata de uma inédita consciência da natureza da literatura como artefacto verbal e da alteridade da língua literária, de uma dignificação da poesia (como conhecer e fazer, como autognose e incoactivo descentramento da subjectividade, como decifração órfica do mundo e manifestação da vida analógica dos seres) perante a tendência pretérita e envolvente para um elementar lirismo confessional e madrigalesco; e é correlata também de um maior peso da inteligência e da vontade na criação literária, enfim de uma defesa da estética da sugestão cujas virtualidades ultrapassavam as rea-

lizações, todavia frequentemente belas e impressivas, que dela ofereciam os novos símbolos e símiles, as novas metáforas e alegorias, os novos efeitos conotativos da musicalidade e do grafismo.

2. O espírito da paródia

No entretenimento social como na paratextualidade literária (ou na marginalidade artística)¹, a paródia aparece associada à iniciativa lúdica — ocupação estética de espaços, preenchimento frutivo de tempos, agenciamento teleonómico de gestos e vozes, saber fazer, prazer, num jogo de deformação quase sempre (mas não necessariamente) cómico. Entretanto, a paródia tem-se distinguido entre os ludismos por uma consciente e intencional afirmação de imitação e de diferença. De modo ora mais incisivo e circunscrito, ora mais morfológico e difuso, a paródia é um jogo burlesco que supõe o conhecimento de outra forma comunicativa (convivial ou artística) e toma por referência essa forma outra (nem sempre explicitada, mas sempre identificável por via hipogramática ou, até, anagramática). Todavia, o que a paródia visa é demarcar-se dessa outra forma por um estimulante e, às vezes, complexo processo de reprodução e negação.

Diversa da crítica e da polémica, a paródia participa dos meios e dos objectivos ora da caricatura, ora da ironia (em sentido restrito): e, sendo sempre, no dizer de S. Galopentia-Eretescu², um acto de dupla comunicação literária (e portanto de ironia, no seu sentido lato de categoria da comunicação artística), a paródia tece, nas margens dos modelos da cultura canonizada, uma desconstrução feita de mimetismo e deslocamento.

Visando ora um autor, ora os padrões e as convenções de uma corrente ou de um género, a paródia pode mesmo questionar um estatuto epocal do escritor e uma configuração epocal da literatura como espaço específico da produção e da fruição social de bens simbólicos. Mas, morfológicamente opositiva, a paródia só algumas vezes apresenta uma motivação adversarial sob a sua anti-retórica ou meta-retórica em que o contexto sobreleva ³.

Esqueletos querendo aquecerem-se.
James Ensor,
1889.



3. *Ambiguidade da difonia paródica*

A feição sarcástica e caricatural da paródia literária revelou-se, naturalmente, de mais fácil realização e de mais fácil acesso. Em geral, munia-se entre nós de modos emblemáticos de remeter para o texto parodiado, nomeadamente pelo poder catafórico do título (e da capa): para nos irmos aproximando do período finissecular, lembre-se *O mal da Delfina* (por Manuel Roussado) ou *A velhice da madre eterna* (por Xavier de Carvalho), paródias de dois poemas com clamoroso êxito epocal — respectivamente *A Delfina do Mal* (1868), de Tomás Ribeiro, e a *Velhice do Padre Eterno* (1885), de Guerra Junqueiro.

Este facto originou a tendência para a leitura restritiva das motivações e do alcance da paródia literária. Só lentamente se foi reconhecendo que a relação paródica não era unilinear (nem, acrescente-se agora, sempre unidireccional): se raras vezes visa ou provoca uma resposta (um *feed-back* propiciador da reincidência e porventura da síntese), em contrapartida a relação paródica é sempre pluralmente constituída — não só com a pulsão diferenciadora a instaurar-se sobre o conhecimento do outro, mas também com a ostentada oposição a recobrir (por vezes com uma película estaladiça) a atracção inconfessada. Por isso, Nella Gianetto considera que a paródia, reenviando sempre a uma leitura (re)orientada da obra parodiada, pode conduzir os seus objectivos em quatro direcções fundamentais: canonização, desmistificação, dessagração malévol e puro *jeu littéraire* ⁴.

Quer dizer que em muitos casos, decerto aqueles que geram mais conseguidos momentos literários, a relação paródica é mista de sátira e de apreço, de choque e de sedução, de confronto e de identificação.

E esta relação ambígua pode envolver ora uma conformação de personalidade literária perante certa circunstância relevante (autor em ascensão, corrente em fase de manifestação eufórica, escola em posição hegemónica...), ora a evolução de uma obra em função da dinâmica dos estilos de época ou a fixação dessa obra ao arrepio desta dinâmica. Avançando um pouco mais na exemplificação diacrónica, lembraria o caso da reacção de António Feijó perante os esteticismos finisseculares: em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* pode mostrar como, desde as baillatas dispersas por periódicos à entrada da última década de Oitocentos até à *Ilha dos Amores* (1897) e aos textos subsequentes, se traçava uma deriva consubstancial à própria realização poética de Feijó, onde a extrapolação paródica dos temas do amor decadentista ou da hieratização simbolista e dos estilemas da chamada instrumentação verbal não só denunciava a mestria com que o poeta de formação parnasiano-positivista dominava então a tópica e a retórica finisseculares, mas também propiciava que ele assumisse a adesão à mundividência e à poética que as subndiam (e ao avatar nefelibata do profetismo romântico).

4. *As múltiplas virtudes da paródia à luz da teoria literária actual*

Hoje, temos de inserir a paródia literária no quadro mais amplo de uma concepção semiótico-comunicacional da literatura. Nela encontramos uma das manifestações mais notórias da heterogeneidade do sistema semiótico literário, da constituição complexa e do funcionamento aberto desse sistema de que os textos são expressão (na acepção lotmaniana de ex-

pressividade). Nos textos de paródia literária encontramos das manifestações mais enfáticas, quase compulsivas, da estrutura comunicativa da obra literária (nos termos da doutrina de Wolfgang Iser). Por outro lado, a paródia é das modalidades de comunicação literária que mais acentuam as suas dimensões pragmáticas, que mais estreitamente correlacionam a semântica co-textual com a semântica contextual, que mais imperiosamente mobilizam no leitor, ao lado do alfabeto e da gramática literários, a sua enciclopédia. Ou, noutros termos, como mostra Linda Hutcheon respondendo a um repto de Edward Said, «Through interaction with satire, through the pragmatic need for encoder and decoder to share codes, and through the paradox of its authorized transgression, the parodic appropriation of the past reaches out beyond textual introversion and aesthetic narcissism to address the text's situation in the world»⁵. Para além disto, temos hoje de olhar a paródia como manifestação patente e privilegiada da natureza dialógica, intertextual, gramática de todo o texto literário. Se — como discerniu o Bachtin que à paródia consagrou argutas páginas, atribuindo-lhe relevante papel na sua teoria da literatura carnalizada, em que se conectam difonia e menipeia⁶ — todo o texto literário depende não apenas de um sistema, mas também de outros textos, isto é, se constitui e transmite, em maior ou menor grau, num diálogo com outros textos que reafirma ou contradita, absorve ou deforma os seus princípios, conteúdos, formas, na paródia esse fenómeno chama a si uma intervenção fundacional, nunca transitória, um valor teleonómico, nunca instrumental, uma natureza substantiva, nunca adjectiva. Se, como na senda de Bachtin a teoria literária ocidental reconheceu, o dialogismo intertextualidade

são condições inderrogáveis da produção e da recepção dos textos literários, da sua codificação e da sua decodificação, é na paródia, como exploração marginal das virtualidades do funcionamento sistémico da literatura e como situação marginal da existência institucional da literatura, que encontramos não só uma ilustração pujante dessa realidade, mas também um dos poucos casos onde a relação palimpséstica se volta para a mensagem literária no mecanismo mais extenso da coesão textual e em factor genésico da coerência textual. Na paródia, a absorção e transformação de outro(s) texto(s) organiza a estrutura de superfície porque genitaliza a estrutura de profundidade.

Finalmente, como Kristeva impôs (ao passar da noção global de intertextualidade à de paragramatismo e ao connexioná-la com as de genotexto/fenotexto e de ideologema), a ligação de texto literário com o seu intertexto deve ser concebida como referência plural e relação multiforme, como um dinamismo funcional mais do que um embutimento de elementos exógenos como um confronto catalisador mais do que como uma presúria, enfim como uma interacção variável no seio da semiose ilimitada, da transtextualidade gerada no diálogo do texto com a memória sistémica. Então, podemos reivindicar para a paródia a importância de uma das formas mais consequentes, se não mais fecundas, de produtividade textual da relação paragramática, tal como a teorizou e aplicou Kristeva. E importa reconhecer ainda que no âmbito da vigência de estilos epocais da modernidade que, ao contrário do Classicismo, desqualificam na sua poética a intertextualidade, é pela paródia que pervive o ímpeto paragramático indeclinável e que emergem os hipotextos não rasuráveis.

Não é por acaso que, datando dos formalistas russos a moderna retoma, em sede teórica e crítica, do dialogismo textual, vemos os mesmos formalistas russos prestar viva atenção à paródia (em especial Tynjanov, Sklovskij e Tomasevskij). Contudo, para compreendermos a grande importância que desde então tem sido atribuída à paródia, temos ainda de considerar sob outra perspectiva a sua relevância sistémica e histórico-literária.

António Carneiro,
desenho a lápis alusivo
à Guerra de 1914.

Col. Nuno Carneiro, Porto.



5. *A ambivalência regeneradora da paródia*

Com efeito, a mensagem literária consoma-se na relação dialéctica entre redundância e produção de informação, na interacção de um vector entrópico e de um vector neg-entrópico.

Numa sincronia, quanto mais estritamente a mensagem reflectir as normas e convenções do (poli)código, tanto maior será a redundância e menor o índice de informação (exemplo paradigmático: a literatura de tese); e quanto maior for a inovação da mensagem relativamente ao (poli)código, menor será a redundância e maior o índice de informação.

A entropia manifesta-se diacronicamente na ordem cristalizada dos estereótipos. Em contrapartida, a diacromia do sistema aberto que é o literário, assiste, mais tarde ou mais cedo, à intromissão de elementos que reduzem os efeitos de entropia, introduzindo energia nova no sistema (novos signos, novas normas, novas convenções).

As chamadas revoluções literárias, os movimentos ou os programas de inovação literária, as vanguardas literárias ou os manifestos da sua vertigem da mudança traduzem sem dúvida uma estratégia concorrencial na luta pelo poder simbólico, mas respondem também à necessidade de restaurar o sistema. Corporizam a denúncia de estados de entropia do sistema literário (epigonismo, academismo, *Kitsch*, etc.); realizam a renovação urgente de um sistema que pela redundância esgotara as suas virtualidades de semiose. Contrariando o seu estado de equilíbrio bloqueador, a sua esterilizante homeostase, não o destroem (mesmo quando o arrastamento desmedido da homeostase provoca a ruptura violenta da «catástrofe», em lugar dos reajustamentos da «homeorrese»); mas trans-

formam-no mais ou menos profundamente — até que a originalidade venha a ser assimilada pelo sistema e na fungível conciliação da aleatoriedade dos fenómenos estocásticos com a inteligibilidade do lastro redundante se começa a gerar a necessidade de novo fluxo neg-entrópico.

Ora, como aliás a estratégia provocatória de *Orpheu* e a tática sarcástico-caricatural do «Manifesto Anti-Dantas» nos sugeririam, a paródia desempenha o seu papel, por vezes nada despidendo, neste processo de mudança do sistema literário. Na verdade, como os formalistas russos haviam discernido, a *paródia abre um outro horizonte semântico-pragmático, quando desmonta e ridiculariza um texto ou um conjunto de textos*, visando corroer o código literário subjacente e os códigos sócio-culturais correlatos. Como observa M. Bachtin, a sua «ambivalência regeneradora» faz da paródia um dos principais factores da literatura.

6. *A reacção paródica perante a inovação*

Só que os elementos e mecanismos textuais denunciados pela paródia tanto podem ser valores e processos esclerosados de uma tradição literária longo tempo dominante, como valores e processos clamorosamente difundidos por textos instauradores de uma nova tradição literária.

O relevo polivalente que temos estado a atribuir à paródia, assume-o ela prevalecentemente em contraposição a estados literários marcados pelos estigmas do anquilosamento, do academismo, do epigonismo. Ou, pelo menos, assim se tem suposto e propalado.

Todavia, não custa verificar que afinal não é mais raro que a paródia actue em enviezado diálogo com os fenómenos estocásticos e a acção dos inovadores

ou das vanguardas. Com frequência, a paródia empresta o seu timbre peculiar à voz da reacção perante a originalidade (precária ou profunda, não importa agora) de escritores, movimentos ou estilos epocais.

Se a paródia participa, portanto, da acção variável (ora corroboradora, ora contestatária) que à intertextualidade cabe nos processos de homeostase e de mudança do sistema semiótico literário, há épocas em que a paródia *parece* colocar as suas armas de preferência ao serviço da memória do sistema e em favor da sua estabilidade. Assim ocorreu no período de decisiva renovação literária que o final do século XIX constituiu — como, ao lado de *As (e)vocações literárias* de António Manuel Couto Viana⁷, tenho podido mostrar em vários trabalhos.

Desde as folhas d'*A Província* portuense em 1886 [onde um tal João Marcelo (?) dedica ironicamente ao Xavier de Carvalho divulgador das novidades parisienses um «conto incoerente» de fantasia cómico-macabra: «O Enterro»] até às folhas das *Novidades* lisboetas em 1891-92, passando pelas páginas das pequenas e decisivas revistas coimbrãs, não faltaram paródias às *Horas* de Eugénio de Castro, à *Alma pós-toma* de D. João de Castro, ao *Só* de António Nobre e, em geral, à literatura significativamente crismada de *novista* por Armando Navarro. Geralmente subscritas por criptónimos, quando essas paródias passaram da dispersão dos periódicos para as colectâneas em livro viu-se melhor que entre os seus autores estavam poetas com nome feito e neo-românticos empedernidos ou debutantes. Entre os primeiros já mencionámos o António Feijó acobertado pelo semi-heterónimo Inácio de Abreu e Lima; acrescentemos agora João de Deus, e Junqueiro (que logo com *Os Simples* ilustrará a mesma ambiguidade in *pro-*

gress...), e João Saraiva (sob o pseudónimo de Rivol). Entre os neo-românticos, destaquemos para já Pascoaes [que nem a passagem pela *Boémia Nova* impede de, em 1892, sob um pseudónimo de referência burlesca a Mallarmé e a Rimbaud, proceder à deformação jocosa de oito poemas de Oliveira Soares (que, ainda antes dos *Embrões* a repudiar, se entrega, com «Frases bíblicas», à paródia da poesia novista) e Eugénio Sanches da Gama, Alberto de Oliveira, Eugénio de Castro e do A. Nobre logo distinguido pelo título do livro: *Nós todos* de Estefânio Rimbo].



A Aparição,
Odilon Redon,
c. 1890.

7. A ousadia fônico-rítmica e óptico-grafemática do Simbolismo

O que é que, a par da sátira e da polémica, esta paródia finissecular visava, à sua maneira própria?

Sem dúvida, os aspectos de mais ostensiva singularização da literatura *novista*, em particular da poesia decadentista e da poesia simbolista. Num ou noutro caso, a paródia polarizava-se em torno da bizarraria psicológico-moral (do culto do artificial à morbidez sumptuária), da temática e do imaginário nosológicos, repulsivos, macabros, bizantinos, da metáfora rebuscada nesses campos e no domínio litúrgico. Mas quase sempre a paródia centrava-se pertinentemente nos «raros vocábulos» e nas «rimas raras, rutilantes» que os antelóquios programáticos haviam erguido como estandartes, nas aliterações, paronomásias e sinestésias da «instrumentação verbal» à René Ghil, na sufixação compendiada pelo glossário de Jacques Plowert/Paul Adam. Isto é, a paródia sitiava, no seu cerco ambíguo, aquilo que (como depois de Fernando Guimarães procurei demonstrar) mais relevante se afigurou à poesia decadentista e à poesia simbolista para — de acordo com o seu moderníssimo tropismo do novo, com a sua protomodernista consciência da poesia como arte da linguagem, mas também de acordo com a sua estratégia esotérica — acentuarem afinal os caracteres fundamentais do texto literário (a ficcionalidade e a indeterminação semântica) sem prejudicarem o alcance gnoseológico e ético da sua dimensão pragmática.

Mas não é tudo: a paródia finissecular dilucidou que as características peculiares da poesia decadentista e da poesia simbolista relevavam também — com uma novidade nem sempre compreendida, de tão marcada! — da exploração intensiva dos valores co-

notativos da linguagem, da ansiedade de anti-automatismo (verbal e perceptual) e, sobretudo, *diana inédita sensibilidade ao valor que, por si mesmos, têm significantes fónicos e óptico-grafemáticos.*

Com efeito, a poesia decadentista e a poesia simbolista procedem a uma exploração extraordinária — porque pertinente e eficaz, recorrente e experimental — do cratilismo secundário na língua literária. E com a ajuda da paródia constatamos que o fazem não apenas através da já referida instrumentação verbal, mas também através do recurso a grafias arcaicas (as supostas sugestões do y, por exemplo, tornam-se obsidentes...), através da maiusculação inusual ou mesmo oposta à norma, e através da insólita disposição da mancha tipográfica no branco da página. Embora sem chegarem aos rasgos do *Un coup de dés...* mallarmeano, é este um caminho que encetam desde os livros pioneiros de Oliveira-Soares e de Eugénio de Castro e que não deixaram de percorrer depois.

Se a tudo isto somarmos a importância que os poetas *novistas* de fim-de-século atribuíam à capa e à alternância de cores na impressão dos caracteres tipográficos, os cuidados que punham (e publicitavam) na escolha do tipo de papel, das fitas de marcação, do formato do livro, etc., havemos de reconhecer que estamos perante um momento extremamente relevante da *valorização da materialidade do canal e do concreto da própria mensagem* na comunicação literária.

Ora, é esse concreto da mensagem poética e, em particular, os aspectos que na estrutura do texto relevavam da exploração das virtualidades do código óptico-grafemático certa paródia finissecular vem pôr em evidência, nomeadamente através do livro *A rir e a sério...* de Alberto Bramão (1896).

8. *O protoconcretismo involuntário
de uma paródia finissecular*

Jovem companheiro de Raul Brandão e dos nefelibatas portugueses nos finais dos anos oitenta⁸, Alberto Bramão dá por essa altura sinais episódicos de assimilação da nova estética radicada nas personalidades com que convive, como acontece quando publica, no jornal *A Província*, por 1886, um soneto de sadismo vampírico, com objecto físico e espiritual. Tratava-se então, porém, como inculcava o título de um «Delírio»; e, de facto, esse e outros momentos de permeabilidade à sensibilidade e à poética novistas vêm incrustar-se numa matriz neo-romântica, de feição conservadora, a que a sua poesia se manterá, afinal, fiel. Quer no poemeto *Um beijo* e na colectânea *Fantasia* que publicara antes de *A rir e a sério...*, quer nas *Ilusões perdidas* que publicará depois, a poesia de Alberto Bramão caracteriza-se por essa ambiguidade indubitavelmente estruturada pela dominante neo-romântica.

Não admira, pois, que lhe quadrasse uma aproximação paródica à poesia dos esteticismos finisseculares. Mais surpreendente será que se ocupasse especialmente dos aspectos de cratilismo secundário. E mais interessante ainda será que, ao focar de forma inédita a exploração do código óptico-grafemático, levante a questão de estarmos porventura perante o *irónico fenómeno histórico-literário de uma paródia supostamente alinhada com a «tradição»* (isto é, com a estabilidade do sistema) contra a *novidade bizarra* (isto é, contra a mudança de sistema) se vir a revelar, retroactivamente, como antecipação do cariz concretista de experimentalismo poético do século xx.

Na primeira parte de *A rir e a sério...* recolhe Alberto Bramão a sequência paródica «O Cantagalo (história verídica dos seus feitos)», que provavelmente aludia em particular a Eugénio de Castro (cujo emblema, o Cata-Sol, fora muito celebrado), mas contemplava, no fundo, o conjunto da poesia novista — que Bramão designa sempre, bem à maneira epocal, por «nefelibata». Num intróito e numa narrativa espraçada por vinte breves capítulos, o nosso neo-romântico finissecular fantasia o trajecto biográfico e o retrato de Alberto Cantagalo — que, sendo um dos muitos sucedâneos da projecção queirosiana das ambições e contradições de 70 no heterónimo Fradique Mendes, acaba por equivaler a um antecedente poético, mórbido e esteticista do Ambrósio das Mercês (que Aníbal Soares criará).

Porém, o que mais interessa em Alberto Cantagalo é que ele sobrepujara «todos os outros nefelibatas, sendo mais instrumentista que René Ghil, mais magista que Sar Péladan, mais colorista que Mallarmé e mais confusionista que todos eles». O exercício de «todos os moldes poéticos, com brilhante sucesso» tornou-o naturalmente alvo de invejas e despeitos, que não se eximiram a exprimir-se mesmo num opúsculo anónimo de versos chocarreiros e agressivos — que Bramão cita como que a querer insinuar-nos que a paródia dele é de outra ordem.

Mas o que mais importa é que Cantagalo, segundo o seu biógrafo, «descobriu para o tesouro da sua Arte expedientes de forma, que trouxeram para o seu verso um requinte bizantino quase inconcebível»⁹. Assim, para esboçar os contornos de tão complexa personalidade poética, Bramão pode preocupar-se com transcrever líricas impressionisto-etnográficas das *Algaravias* e excertos da tragédia em verso *A hora ne-*

gra, recusada temerosamente pela empresa do teatro D. Maria. Porém, como se vê por certos versos de um outro poema ilustrativo dos delírios e paroxismos religiosos dessa personalidade («Ó Nossa Senhora dos Navegantes da minha Alma! // ... // Trago o peito afeito e atreito às doenças de peito.../ Isto vai mal, meu Deus, isto assim não tem jeito!// Esotérica silva e lílial artrítica cogumela!//...») ¹⁰ não são tanto os vectores de estranhamento estilístico-formal que, pela obra de Cantagalo, Alberto Bramão intenta paro-

diar. Neste domínio, não deixa de exemplificar o que ele chama o género aliterante:

«A ti, tulipa tímida torrada
Pelo sol somente sideral e santo,
É que eu quero cantar um casto e cauto canto,
Que vá nadando em nardos nados té ao nada.» ¹¹

Nem deixa de exemplificar a instrumentação verbal, ilustrada por outro «género: a poesia *sinométrica*. Versos que soam como badaladas de sinos» ¹²:

E' sexta-feira da Paixão,
E eu vejo um Christo de marfim...

Dím — delim — dim,
Dím — delim — dão!

Passo na rue da Conceição,
E o que é que oigo lá ao fim?

Dim — delim — dim,
Dim — delim — dão!

Sinto um repique no coreção,
Que é como os sinos, assim, assim:

Dím — delim — dim,
Dím — delim — dão!

Vou ao Martinho, vou ao Leão,
Para vêr se como grilhado rim...

Dim — delim — dim,
Dim — delim — dão!

Mas vejo com estupefacção
Que é dia de magro... E digo: P'ra que é que vim?

Dím — delim — dim,
Dím — delim — dão!

E em toda a parte um larulhão,
Um berulhão, um berulhém,

Dím — delim — dim,
Dím — delim — dão,
Dím — delim — dão,
Dím — delim — dim!

Todavia, o que Bramão — e nós com ele, por razões não de todo idênticas — considera mais original e louvável na secção *Geométricas* do livro de Cantagalo é outro tipo de poesia, afinal caligramática. Onde, segundo as suas palavras, «se reconhece a maleabilidade que o poeta imprime à matéria dos seus versos» é nas composições «sujeitas a feitiços determinados». O primeiro espécime que nos ambienta a tão estranho campo experimental é uma «Simbólica piramidal»:

Symbolica pyramidal

Tem
A luz
Do meu bem
Uma só cruz
Como eu também,
Que sempre os olhos puz
Na bella Jerusalem,
Onde um sorriso idal seduz
A Buzúcia mais sua mão
Que embora voze, inda é mulher de cruz
E tem um buço patricio que llo vem
Ao labio capilar, como o florir do pus.

Logo de seguida, a versatilidade do estro de Cantagalo presenteia-nos com uma experiência inversa, a «Litania fanflica»:

Ceguei como um heroe, cheguei como um pimpão.
As claudes lilias de Ferrabraz
Enverguei-os como um Aleollo
Que tudo póde e tudo faz
Com a broca da illusão,
Rachando as almas más
Que so mundo estão,
Pois sou rapaz
D'uma mão
Capaz...
Itio!...

Bramão entusiasma-se perante a confluência de «propriedade fónica» e de «simbolismo flagrante» («O grande pensamento poético vai-se escoando, através do funil, até que ao escorrer a última gota se produz o som do ar que substitui o outro fluido: *Rão!*...») ¹³. Mas hoje, decerto, atentamos antes nas virtualidades insuspeitadas de outros poemas «geométricos» de Cantagalo, como a «Briolanza crucial» ¹⁴

M e u
B e m
T e m
M ã e.
Q u e m
M ã e
T e m
N ã o p o d e a c h a r o m u n d o
S e n ã o d o c e u o r i u n d o.
P o i s
V é
D o i s
S o i s
Q u ê
S ã o
T ã o
B o n s
Q u e s
D o i s
P a e s,
O u m a i s
D o q u e p a e s
P o i s s ã o d o i s b e n s
Q u e n o s v e e m d a s m ã e s

— ou este surpreendente «astronometron» (texto de «astronomia métrica», originalíssimo género que tinha por fim «descrever as paisagens na forma do

astro que as alumia» — sendo o presente poema consagrado à lua, «o astro brilhante que faz crescer os pepinos, em noites de cara cheia»¹⁵:



ou, finalmente, estes dois exemplos da «forma humana» — «Isto é: a forma do homem. Versos do feitio da gente!»¹⁶.

Tu	Est	Que
Bem	Que is	Eu
Vê	E's bem bem	Não
Que	Eu tambem	Mau
Eu	Sou bom	Bom
Não	Vê	Vê
Sou	Oh!	Tu
Mau	Ah!	Tu

Ilusões, Opalões, Quercões, Razões, Mões, Brasões,
Disabões, Amões, Dolões, Flores, Cões, Dões.

O' que alegria!
Que bom O'ampol!
Que chos de mal!
Que chos de mal!
Quadra estral!
E mais lilal!
Que o ventol!
Da costal!
Que por nos mal!
E' lumbrial!

Disabões, Amões, Dolões, Flores, Cões, Dões, Ilusões, Opalões, Quercões, Razões, Mões, Brasões, Sim	Não
Tu	Sou
Bom	Mau
Vê	Pois
Que	Tu
Eu	Sou
Vê	Vê
Sou	Que
Mau	Eu
Pois	Sou
Sou	Bom
Bom	Bom

Vês
Não vês
Como t'amo?
Não me escamo?
Bem vês
Não?
Sim?

Incertem! J' duvida! Crueldade!
Não O' minha amada Bem
Vês Meu doce bem, Vae
Vêr O' meu amor, Quem
Quem Vê esta dôr, Tem
Traz O sofrimento, Pae
Dôr Este tormento, Ser
Vil Esta agonia, Ou
Não Rubra esombria! Não
Vas Repara:— Olha: Ser

Bem Tem
Tu Fé
Que Em
E's Deus
Qual Que
Sol Vê
Bom, Lá
Não Doa
Mau, Coss
Vê, Quem
Crê, Tem
Sê Dôr,
Tal Té
Qual Ter
Ceu Fé.

Não será verdade que, por detrás da graça, ora sabo-rosa, ora frustre, da paródia de Alberto Bramão, lateja um prospectivismo que se ignora — um concretismo à procura da sua hora e da sua consciência teórica, e à espera do entreposto no futurismo de *Orpheu*?

Páscoa de 1987.

¹ Entre os estudos que recentemente a paródia tem suscitado, merece destaque *A theory of parody. The teachings of the twentieth-century art forms* (New York, Methuen, 1985) de Linda Hutcheon. Este trabalho fundamental oferece abundante indicação de bibliografia crítica (pp. 118-135); mas não surge aí a importante «Rassegna sulla parodia in letteratura» (*Lettere Italiane*, 1977, XXIX, 4) de Nella Gianeto.

Na bibliografia posterior à elaboração deste artigo, assinala-se: «Comedy, irony, parody», parte I de *Comparative Criticism*, vol. 10 (ed. E. S. Shaffer), Cambridge University Press, 1988; Harvey Gross, «Parody, Reminiscence, Critique: Aspects of Modernist Style», in Monique Chefdor, Ricardo Quinones & Albert Wachtel (eds.), *Modernism Challenges and Perspectives*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1986.

² Sanda Galopentia-Eretescu, «Grammaire de la parodies», in *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 1969, VI, p. 171.

³ Cf. Nella Gianetto, *op. cit.*, pp. 474-477.

⁴ Nella Gianetto, *loc. cit.*, pp. 469-471.

⁵ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 116.

⁶ Cf. Mikhaï Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris, Gallimard, 1978, e Tsvetan Todorov, *Mikhaï Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

⁷ Acrescente-se, agora, Fernando Guimarães, «Entre a expressão paródica e a poética da alteridade», cap. V de *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1990.

⁸ Como para alguns outros dos cultores finiseculares da paratextualidade paródica (caso de Rívol/João Saraiva que visa o equívoco instrumentalismo verbal, à Gustave Kahn, dos *Quirites* de Eugénio de Castro, nas composições destinadas ao volume «Yvartus, dum extraordinário poeta *decadente* Gustavo Cano»), tal facto bastaria para indiciar que as modificações por um mero conflito de gerações são uma explicação insuficiente para o pulular epocal de paródias — ao contrário do que poderia inferir-se de testemunhos memorialísticos de protagonistas da vida literária de então.

⁹ Cf. Alberto Bramão, *A rir e a sério...*, Lisboa, António Maria Pereira — Editor, 1896, p. 45.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 63.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹² Idem, *ibidem*, pp. 49-51.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 46-47.

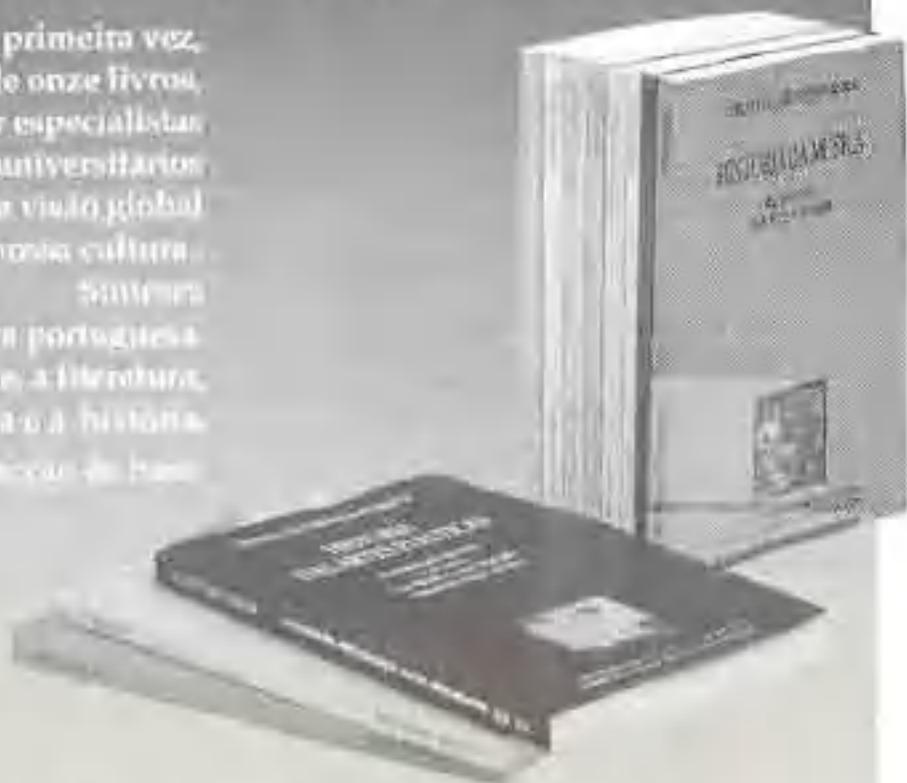
¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 48.

¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 51.

¹⁶ Idem, *ibidem*, pp. 52-53 e 108.

A CULTURA EM SÍNTESE

Pela primeira vez,
um conjunto de onze livros,
elaborados por especialistas
e universitários,
apresenta uma visão global
da nossa cultura:
Síntese
da cultura portuguesa.
A arte, a literatura,
a ciência e a história.
Uma coleção de base.



Comissão Interdisciplinar da Cultura Portuguesa - Inovação VI - Portugal

Guilherme de Oliveira Martins • A. H. de Oliveira Martins

Maria Luísa Duesca • J. Mariano Gago • Luís Filipe Barreto • Beatriz Rizzo

Cláudia Mascarenhas • Alberto Ricardo Dias • João Ferreira de Almeida

Maria Helena Mira Mateus • Maria do Carmo • Cosília Vianna • Isabel Rosa

Maria Adelaide Menezes • Vítor Sereno • Gaspar Machado

Raquel Henriques da Silva • José Manuel Fernandes • Roy Viana Nery

Paulo Ferreira de Castro • José Saramago • António Fialto Ribeiro

Luís Francisco Rebelo • João Bernardes da Costa • António Serôa



INCM

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

Distribuição DIELIVRO / MÓVILIVRO



INCM
C.D.L.

© N I M P R E S S A
N A C I O N A L
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO



1002750490000