

ROMANTISMO TARDIO E SURTO NEO-ROMÂNTICO NO FIM-DE-SÉCULO

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA
Universidade de Coimbra

I

Destinos do Romantismo Português

1. Com frequência os estudos de história literária, em especial os que contendem com a construção e/ou a exploração da periodologia, revelam dificuldade em evitar que o arrastamento epigonal ou o retorno ocasional de elementos de um estilo de época seja confundido com o valor sistémico desses elementos no quadro da plena vigência originária desse mesmo estilo epocal, ou com a nova valência que eles possam alcançar ao verem-se integrados no sistema de outro estilo epocal.

Essa questão atinge grande acuidade – para a literatura ocidental e, em particular, para a literatura portuguesa – quando está em causa o Romantismo.

Com efeito, para além dos matizes que ganha a sucessão dos estilos epocais nos séculos XIX e XX em virtude de estes se constituírem num ciclo sociocultural que corresponde a um megaperíodo romântico, deparamos com fenómenos vários de prolongamento e metamorfose do Romantismo *stricto sensu* (segundo e decisivo momento daquele megaperíodo, após o momento de incubação e transição que designamos por Pré-Romantismo). Além disso, deparamos com o surgimento, na viragem do século XIX para o XX, de um estilo epocal que – enquanto pós-realista, pós-parnasiano e pós-naturalista – de tal modo se distingue por afinidades anamnésicas com aquele Romantismo que lhe cabe a designação de Neo-Romantismo.

Por isso, no fim-de-século português convivem ou sucedem-se, por vezes com fluida e indecisa fronteira, manifestações tardo-românticas e novas ten-

dências neo-românticas. E, assim, a inteligibilidade dos dois fenómenos exige cuidadosa atenção ao peso relativo de prossecuções e de discontinuidades, à falta ou à intervenção de consciência crítica perante o processo de evolução histórico-literária, à distância discernível entre o epigonismo de mero arrastamento de tiques românticos e a vontade de retoma transmutante das fontes românticas.

Já em anteriores trabalhos tivemos oportunidade de, a pouco e pouco, assinalar, analisar e interpretar o surto policêntrico de tendências de Neo-Romantismo que, na reacção finissecular contra o Cientismo, contra o Positivismo e contra os correspondentes estilos artísticos pós-românticos, emparceiram ou se cruzam, em diferenciação complementar ou em dissidência, com o Decadentismo e o Simbolismo.

Temos, pois, evidenciado como, acompanhados por uma doutrinação mais poligenésica do que divergente, vários vectores neo-românticos ora se viram remetidos para estratos secundários de uma mesma obra (caso paradigmático: o *Só* de António Nobre), ora conseguiram emergências descontínuas na carreira de um autor ou grupo (v.g. D. João de Castro e os nefelibatas portuenses), ora alcançaram a primazia em obras de autores já consagrados (caso paradigmático: *Os Simples* de Guerra Junqueiro) ou de autores novos que não chegam a derogar a superior evidência epocal do Decadentismo e do Simbolismo.

Temos, então, feito ressaltar a vaga de revivalismo dramático, o profetismo moral de Jaime de Magalhães Lima, o nacionalismo literário de Trindade Coelho ou de Luís Osório, o neogarrettismo de Alberto de Oliveira, o novelismo de Manuel da Silva Gaio, o anterianismo de Carlos de Lemos (também prosélito do «Musset português», Fausto Guedes Teixeira), o vitalismo que na *Esperança Nossa* deste último poeta e nalguns poemas da *Musa Cérula* («Abril», «Aldeã») e dos *Versos* («Amor sadio») de Augusto Gil se perfila como susceptível de redimensionar os enxertos jacobinos de crença cientista que Heliodoro Salgado (*Através das Idades*) e outros (v.g. já Nunes Claro, que na revista *D. Quixote* preparava os *Charcos*) iam fazendo no legado do Romantismo social, as virtualidades saudosistas do contemplativismo bucólico do primeiro Pascoaes em conexão com a evolução especulativa de Bruno e Junqueiro, etc.

Julgamos que se justifica focar agora outras facetas correlatas do destino que no fim-de-século coube a valores ideotemáticos e a tropismos retórico-estilísticos oriundos do Romantismo.

Consideramos fundamental ter presente que só se justifica falar de Neo-Romantismo quando convergem certos factores: a consciência de solução de continuidade na vigência do Romantismo e, portanto, da hegemonia intermédia de outros estilos epocais de índole anti-romântica; o propósito de reagir contra esses mesmos estilos epocais; o intuito de configurar essa reacção num novo estilo epocal que não se exaure na retoma de elementos românticos e que, por outro lado, realiza essa mesma retoma num diferenciante quadro de motivações e sinergias.

Consideramos também importante reconhecer que, surgindo em Portugal num contexto cultural e literário marcado por prolongada vigência do Romantismo, essas alternativas neo-românticas têm iniludíveis laços com remanescências tardo-românticas, ou são pelo menos por estas potenciadas no gosto de escritores e leitores, na memória de certas preferências ideotemáticas e retórico-estilísticas.

Assim, em certos casos as fronteiras entre os dois fenómenos histórico-literários tornam-se imprecisas ou não há hiatos entre as duas condições estético-literárias, no seio de um grupo ou no devir da obra de um autor.

2. Com o conhecimento que hoje temos do que foi a literatura portuguesa na sociedade oitocentista, talvez devamos considerar primeiro factor de prolongamento do Romantismo a própria forma como se deu a sua tardia instauração entre nós, acarretando a deficiente assimilação das motivações mais profundas, dos vectores mais exigentes e das consequências mais pregnantes do originário Romantismo anglogermânico. A primeira razão de uma disseminada e persistente manifestação da sensibilidade e do gosto românticos terá sido porventura a lenificante desfocagem que o *ethos* de ruptura próprio do originário Romantismo sofreu na tarda aculturação nacional.

Segundo factor desse prolongamento é o processo de autoquestionação e de auto-rectificação que o nosso Romantismo conhece em torno da Questão Coimbrã, isto é, com os imediatos antecedentes, com a polémica do Bom Senso e Bom Gosto e com as inflexões, prossecuções e novas afluências potenciadas no discurso que de seguida hegemoniza o campo literário português.

Terceiro factor desse prolongamento é, por conseguinte, a vitalidade, o prestígio e a exemplaridade que alcança o chamado «Terceiro Romantismo», isto é, a terceira fase da história do nosso Romantismo em que este se renova não apenas por todos aqueles interesses e intuítos que usualmente se procura abranger com a denominação de «Romantismo social», mas se renova também,

se não sobretudo, por um processo refontalizante, de reconhecimento e actualização de elementos fundamentais do Romantismo europeu (embora em grande parte até aí inassimilados em Portugal) — o Idealismo antropológico e metafísico, a poética do Absoluto literário, a ironia ou o humorismo transcendental, o satanismo, o fantástico, etc.

Com as implicações dessa pluriforme renovação do nosso Romantismo em sua terceira fase, inferem-se os factores seguintes do seu prolongamento.

Desde logo, impõe-se a evidência da amplitude temporal da obra de alguns dos principais agentes desse renovador Terceiro Romantismo e da sua fidelidade (ora integral e contínua, ora arrastada para compromissos, ora assumida, ora ignorada ou até sofismada) a essa matriz estético-literária: Antero e Teófilo, Junqueiro e Gomes Leal, mas também Eça de Queirós e João de Deus (como Oliveira Martins nos planos da historiosofia, da ideologia iberista, da narrativa heróica, etc.).

Depois, evidenciam-se as sequelas em autores transicionais — como Júlio Dinis (plenamente romântico em poesia) e Rodrigo Paganino, como Guilherme de Azevedo e Alexandre da Conceição — e nos mais díspares epígonos.

A tudo isto se soma a contínua produção até provecta idade, década após década, de múltiplos autores com constância de rumos românticos, quase sem fissuras: o próprio João de Lemos e A. Xavier Rodrigues Cordeiro, Francisco Palha e M. Pinheiro Chagas, Tomás Ribeiro e Bulhão Pato, António de Azevedo Castelo Branco e Alberto Pimentel, etc.

As recidivas dessa tenaz simbiose romântica de facúndia e trivialidade foram, aliás, periodicamente estimuladas por circunstâncias e efemérides da nossa vida sociocultural e sociopolítica — tais como as campanhas comemorativas dos Centenários, as reacções ao Ultimatum, etc. —, que por igual favoreciam a passageira evidenciação de outros escritores (em especial, poetas) de idêntica linhagem literária, mas correntemente relegados para um grau de notoriedade ainda menor do que o daqueles abencerragens do nosso Romantismo.

Por outro lado, a indagação rigorosa das efectivas orientações crítico-programáticas dos escritores ou grupos que se propuseram ser, ou foram considerados, protagonistas de alternativas estético-literárias à caducidade do Romantismo nos anos '70 e '80, bem como a análise rigorosa dos vectores temático-formais das suas obras que ilustrariam então a implantação em Portugal do Realismo, do Parnasianismo e do Naturalismo, só têm vindo a alicerçar a percepção das debilidades, das incoerências e das inconstâncias dessas inegáveis tentativas. É de crer que a consolidação do estudo dessas propostas e

realizações venha a confirmar a ambiguidade originária e as contaminações supervenientes que com o Romantismo contraíram, sobretudo no domínio da poesia, os nossos pretensos realistas, parnasianos ou naturalistas.

Nem estes factos, todavia, nem a influência (por vezes avassaladora, sempre multimoda) que Antero e Teófilo, Junqueiro e Gomes Leal, João de Deus e o Eça romântico continuarão a exercer — não só até aos finais do século XIX, mas até à canonização do(s) Modernismo(s) por acção do movimento presencista —, invalidam que o Romantismo se tenha visto superado, na dinâmica periodológica, pelo Realismo (hegemónico também sobre a concorrência ambígua dos aparentados Naturalismo e Parnasianismo).

A gestação programática e a incoactiva realização (novelística, dramática e lírica) do Realismo dão-se ainda, *et pour cause*, em pleno surto do «Romantismo social», nos inícios dos anos 70; e o seu predomínio ao nível teórico-crítico e no âmbito das criações literárias logo se impõe por dois ou três lustros, até à reacção que nos finais dos anos '80 propiciará o advento e a nova hegemonia do Decadentismo e do Simbolismo.

3. Em contrapartida, essa supremacia periodológica do Realismo (marginado pelas tendências naturalistas e parnasianas), bem como a supremacia finissecular do Decadentismo e do Simbolismo, têm de conviver com mais duas modalidades de sobrevivência da literatura romântica.

Por um lado, sobretudo em poesia — e em especial na poesia de *habitat* provinciano — persistirá sempre uma tradição de quixotismo sentimental, com insofismáveis correlações sociocomportamentais. Já temos designado tal tradição de «subromântica», em dupla alusão ao seu quase invariável valor de sublitteratura romântica e à sua existência subalterna ou subreptícia em tempos dominados por outras ordens de literatura. A crónica (desde a das *Farpas* até à que Trindade Coelho ainda dedicará aos «Poetas balneares») e a ficção narrativa (desde o romance realista queirosiano aos contos primonovecentistas de Júlio Brandão) testemunham, aliás, dessa debilitada e subterrânea tenacidade da tradição de sentimentalismo pitoresco.

Em muitos dos autores menores que lhe davam vida, nem sequer parece haver qualquer sentimento de contrariar uma precedente ruptura anti-romântica, isto é, nem sequer se reflecte neles o conhecimento do hiato e da alternativa entretanto impostos por Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. Noutros casos, tudo se passa como se os escritores julgassem sair do Romantismo em termos de referências mentais ou de modelos estético-literários, mas não de sensi-

bilidade; e, então, há que ter presente que eram sobretudo os leitores (mormente as leitoras) que não abandonavam a sensibilidade romântica e que, do interior dela, continuavam a induzir as remanescências subromânticas no plano da criação literária, pelas injunções que exerciam sobre a sensibilidade criativa dos nossos escritores.

Em contraste com os fenómenos primeiramente referidos de extensão cronológica do Romantismo (através da produção lírica ou ficcional e da acção literária de autores do Segundo e do Terceiro Romantismo), é insofismável que a atmosfera que envolve aquela tenaz subprodução e até, às vezes, a que nela mesma se respira já não são — para usarmos passos queirosianos de valor emblemático — as da euforia de «Naquele tempo, o romantismo estava nas nossas almas» (segundo a carta a Carlos Mayer, na fase das *Prosas Bárbaras*), mas sim as de concessão a uma espécie de vício de «indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...» (na análise prismática da fase d'*Os Maias*). Estamos assim perante uma pervivência romântica *malgré tout*, que mina as sucessivas opções estético-literárias de outros estilos epocais, e não perante um relançamento afirmativo dos valores e das faculdades fulcrais no Romantismo (e mal-amadas no discurso autocrítico de João da Ega).

Apesar de tudo, mesmo nesse meridiano não deixa de ser significativo o tónus apelativo que assumem textos de poética explícita e quase palinódica em relação à poética doutrinada e interventiva com que o Terceiro Romantismo combatera o «Ultra-Romantismo». Entre esses textos mantinha ainda retumbância um dístico de António de Azevedo Castelo Branco, bardo curiosamente do círculo de relações pessoais de Antero de Quental, mas cuja principal colectânea desde o título — *Lira Meridional*, 1885 — explorava alusivamente esse lugar-comum estético da época que era o contraste (supostamente) taineano entre a frieza especulativa da poesia setentrional e a calorosa sensibilidade do lirismo latino. Com efeito, valiam então por sùmula exemplar do programa de reabilitação da poética evasiva e sentimentalista do Segundo Romantismo os seus versos evocados por Eça: «A galope, a galope, ó Fantasia / Plantemos uma tenda em cada estrela!»¹.

¹ No famoso texto «Um génio que era um Santo» para o *In Memoriam* de Antero, Eça consagrava assim (e alterava) dois versos — «A galope! a galope, ó fantasia, / Armemos uma tenda em cada estrela, /...» — de uma das quadras do poema «O amor sonâmbulo», integrado por António de Azevedo Castelo Branco no despique poético que travou com Antero no bisemanário *O Século XIX* ao longo de 1964 (cf. Maria Manuela G. Delille, *A Recepção Literária de Heine no Romantismo Português*. Lisboa, INCM, 1984, pp. 177 segs.).

Não surpreenderá, assim, que alguns dos protagonistas do Decadentismo, do Simbolismo e do Neo-Romantismo partam de vínculos institucionais ao retardatário e persistente Romantismo português—pois, por exemplo, o nefelibata D. João de Castro inicia-se com umas tardo-românticas *Alvoradas de Abril* apadrinhadas por cartas de Tomás Ribeiro e Camilo Castelo Branco, tal como o neo-romântico Joaquim de Araújo, apadrinhado por Antero de Quental, começa por ser publicado numa editora que se denominava Empresa Horas Românticas.

Nesse contexto surpreende ainda, todavia, a amplitude e a intensidade com que no Porto dos anos '80 a literatura portuguesa reflecte uma recidiva de Romantismo sociológico e um foco de redignificação dessa continuidade subromântica. Trata-se de um fenómeno sociocultural (atmosfera e imaginário de vidas e textos) ao mesmo tempo exaltado na pretensão aurática de precoces e extraordinárias vocações poéticas e dilacerado pela morte prematura (às mãos da tuberculose, sobretudo) de sucessivos bardos inspirados; e trata-se de um subperíodo em que o campo literário se vê invadido e polarizado não só pela errante declamação daqueles poetas, mas também pelas suas iniciativas no domínio dos periódicos e da edição.

Justamente a propósito de uma das figuras centrais de tal episódio — *Hamilton de Araújo (O tropeiro e a desventura)*—, Carlos de Passos evocou com erudição esse ambiente sociocultural, essa dinâmica literária e algumas das meteóricas trajectórias poéticas que aí fulguram. Pela nossa parte, tivemos já oportunidade de sublinhar o interesse histórico-literário da maré de novos «tropeiros» saturnianos que no Porto gravitam em torno da acção literária de Joaquim de Araújo, ou se manifestam no jornal de transição *Folha Nova* e na revista *Mocidade de Hoje*, e que, por coincidência sinistra, se vêem acompanhados no Norte, em Coimbra e em Lisboa por idênticos destinos de bardos malogrados (Bernardo Lucas, Augusto Mesquita, António Fogaça, Costa Alegre, etc.).

Pudemos, pois, chamar a atenção para diferentes perspectivas em que esse fenómeno histórico-literário se valoriza. Assinalámos, por um lado, as suas ligações à hetero-representação mítica do anterianismo e o papel, involuntariamente irónico, de inflectir a receção lírica de Antero através do revivalismo agónico de um Romantismo já anacrónico para o próprio Antero romântico. Por outro lado, apontámos como nesse bolbo pessimista, nessa quimérica e ulcerada sensibilidade que se toma por destino civilizacional do pensamento,

se germina a singularidade de um António Nobre que partilha — humana e literariamente — o mesmo drama de consumpção anímica, de compensação fantasista e de precoce desenlace fatal (doença, demência, morte prematura), mas que saberá libertar-se do epigonismo e desentranhar daí a ambígua modernidade do *Só* (e por isso, o «moço troveiro» que António Nobre ainda se considera cantará vários desses malogrados companheiros, tal como um dos mais destacados de entre eles, Eduardo Coimbra, retrata liricamente o «futuro cantor dos *Vespertinos*»)².

4. Sendo certo que só em raros casos surge uma consciência de solução de continuidade em relação ao Romantismo originário e de reacção anti-realista ou anti-parnasiana, queríamos agora orientar-nos para a evidenciação de que tal revivalismo romântico permite captar no fim-de-século certos traços estético-literários cujo alcance de demarcação estilístico-periodológica tem sido enfatizado até *a contrario*, ao serem encarados como residualismos «em função negativa na sequência estética pós-romântica»³.

Através de breve estudo sobre os bardos malogrados (II), queríamos primeiro ilustrar a reincidência (por vezes à beira da anamorfose) na psicofania ditada pela «vibração narcisística da consciência» e pela «mística da imediatez», mas também a resistência ao «cepticismo (...) anti-eloquente e anti-emocional» por via da presunção aurática, próxima da «gnoseologia da vivência» e da «metafísica do ego e do Todo»⁴. Trata-se, aliás, de rasgos que o Neo-Romantismo reassumirá no seu dramatismo lírico do dissídio ôntico e existencial (entre uma vocação sidérea, angélica, divinizante, e uma condição degredada, degradada, rastejante) e reformulará no profetismo «sem sombra de má consciência poética nem linguística»⁵ que informa o seu visionarismo mitogónico e anagógico ou o

² Cf. Carlos de Passos, *Hamilton de Araújo (O troveiro e a desventura)*. Porto, Portucalense Editora, 1943; José Carlos Seabra Pereira, «Antero: o futuro que a poesia portuguesa lhe deu» in *Colóquio / Letras*, nº123/124, Jan.-Jun. 1992; Idem, «A dúplice exemplaridade do *Só*», *ibidem*, nº127/128, Jan.-Jun. 1993.

³ Cf. José Guilherme Merquior, «Formalismo e Neorromantismo», in *Formalismo e Tradição Moderna. O problema da arte na crise da cultura*. São Paulo, Editora Forense-Universitária, 1974, pp. 157-251 *passim*.

⁴ Expressões usadas por José Guilherme Merquior no ensaio referido e em «Os estilos históricos na literatura ocidental», in Eduardo Portella *et alii*, *Teoria Literária*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1976.

⁵ Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do Destino Português*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, p.107.

seu visionarismo ético-social.

Depois, considerando o revivalismo romântico portuense apenas o epicentro de um mais lato Romantismo epigonal onde o «bardo sentimental» vive com insatisfeito quixotismo a fugaz travessia de um mundo em degradação, queríamos ilustrar, por breve estudo de três poetas representativos (III), como tal reincidência degenerativa do Romantismo menor propende a gerar sucedâneos que visam o fácil agrado ou a apaziguadora reacção emotiva e onde, no fundo, os pendores para relativização dos padrões de gosto, para dessoramento sentimentalista e para função escapista ficam sujeitos aos tropismos de banalização semântica, de estereotipização retórico-estilística e de previsibilidade pragmática.

Finalmente, queríamos corroborar que as várias propostas neo-românticas finisseculares ombreavam com os esteticismos decadentista e simbolista na oposição à modernidade científica, técnica e sociológica oriunda do Iluminismo — mas não pelo dissídio baudelairiano entre tal modernidade e a autotélica modernidade artística, e sim pelas peculiares motivações do seu heterotelismo afectivo, moralista e nacionalizante. De acordo com tal pressuposto, queríamos ilustrar, através de breve estudo sobre dois poetas cujas trajectórias se cruzam ocasionalmente com o movimento nefelibata (IV), o modo como mesmo nesse cruzamento contextual se impuseram as diferenças estético-literárias. Evidenciaremos, então, como a inércia que comandava tal diferenciação anti-esteticista não impediu o seu aparente exacerbamento humorístico — ora sarcástico, ora parodístico; mas, apontaremos também, perante o caso da difonia paródica, como a involuntária vertente de assimilação novista se excedeu na receptividade do inédito sentido do concreto da mensagem poética (em particular, dos aspectos que na estrutura do texto relevavam da exploração das virtualidades do código óptico-grafemático) e chegou até manifestações de protoconcretismo inintencional nos seus jocosos e pioneiros caligramas.

II

Psicofania e aura – os bardos malogrados

1. Polarizando um dos curiosos desdobramentos secundários da dinâmica do campo literário português no fim-de-século, JOAQUIM DE ARAÚJO (Penafiel, 1858 — Telhal, Sintra, 1917) firmou, desde idade precoce, créditos de escritor polígrafo e prolífico, erudito e bibliógrafo. Ao mesmo tempo que, à margem de uma criação lírica contínua, granjeava a amizade e a declarada estima literária dos nomes consagrados (mormente de Antero, a quem cordialmente impõe uma 2ª edição parcial dos *Sonetos*, em 1881), exercia, em parte por isso mesmo, inegável influência estética e crítica na sua geração e sobre jovens cuja carreira apadrinhava — carreira que a tuberculose se apostava em abreviar brutalmente, lançando-os para a segunda morte do esquecimento, como ocorre com o Alfredo Alves (Coimbra, 1866 — Porto, 1896) cujas *Folhas de Hera* Joaquim de Araújo prefaciou em 1886 e de quem a posteridade tem ignorado a produção febril de historiógrafo, de romancista religioso (*Um pintor da Renascença*, 1890; *Maria O'Brilens*, 1893) e de poeta (*Dádiva celeste*, 1886; *Aos crentes*, 1887; *Melancolia*, 1889; *Flores de Outono*, 1896).

Depois de estudos secundários no Porto, Joaquim de Araújo tirou o Curso Superior de Letras em Lisboa, para voltar à capital do Norte até seguir a carreira diplomática e se fixar em Génova (1895). Se é deveras impressionante a sua juvenil participação em jornais e revistas, a desenvoltura com que no Porto funda os seus próprios periódicos a que atrai escritores de nomeada — a revista literária *A Harpa* (1874), o «órgão dos trabalhos da geração moderna» *A Renascença* (1878), a revista monográfica *Círculo Camoniano* (1889-92), *A Revista Portuguesa* (1894-95), o efêmero jornal político *Diário Nacional* (1883), etc. —, o certo é que mesmo provido cônsul em Génova não afrouxa as suas ligações com a vida cultural portuguesa, no relacionamento com escritores, como membro de instituições (Academia das Ciências, Instituto de Coimbra, Sociedade de Geografia, etc.), como colaborador de múltiplas publicações, ainda como director do *Arquivo de Ex-Libris Portugueses* (1901-08) e d'*A Revista* (1903-06).

Estava-lhe, entretanto, destinada uma estrela sinistra, diversa da tuberculose que à sua volta sagrara os bardos malogrados: o caminho desastroso da ligação amorosa com sua companheira austríaca e o roubo de preciosos espécimens bibliográficos foram profundos golpes que o arrastaram para a tentativa de suicídio e para a demência (que determinou o seu internamento na

Casa de Saúde do Telhal). Joaquim de Araújo vinha de trás, não pertencia ao tempo cultural da loucura de Ângelo de Lima e sua integração modernista; a sua criação poética detém-se, pois, antes do enlouquecimento, numa deriva que, segundo Pedro da Silveira, fazia então avultar em dispersas líricas de amor a lição simbolista⁶. Em todo o caso, a desventura e a insânia vinham emprestar, retroactivamente, uma aura complementar de maldição poética ao perfil de bardo neo-romântico que os seus versos haviam recortado desde *Lira Íntima* (1881) até *Visões do Quixote* (1909).

Joaquim de Araújo estreia-se com uma ressonante *Lira Íntima* (curiosamente publicada, como já aludimos, por editora lisboeta designada Empresa Horas Românticas) e sobre ela faz entrecruzar depoimentos críticos dos mais autorizados escritores vivos, com destaque para Antero que sempre o distinguirá com solicitude. Todavia, à distância será inevitável a sensação de cansaço e insipidez perante grande parte dos seus textos, que se enredam, com versificação cuidada e linguagem pendendo para a solenidade académica de hipérbatos e superlativações, num labirinto amoroso nada individualizante — quer na sucessão de esperanças, declarações, lamentos e saudades, quer nas refracções paisagísticas, geralmente tão ridentes como o título da Parte I («Canções de Abril») e também incapazes de individualizar um poeta a quem Fialho e Júlio Brandão⁷ assacarão a pecha de alheamento da natureza física.

A Parte II de *Lira Íntima*, que substitui a hegemonia das redondilhas pela do soneto decassilábico, apresenta sem dúvida uma inspiração mais variada — logo reflectindo, desde o título «Filigranas» até ao corpo de poemas como «Os primeiros cristãos», o influxo do Parnasianismo que o autor doutrinariamente contrariava.

O texto mais importante é a longa «Sinfonia» de abertura que congruente-mente embrecha, entre motivos idílicos, em renovo primaveril, e a emoção dum amor idealizado, uma poética neo-romântica que tanto se ilude na evocação emancipalista, quanto se trai ao identificar o «caminho do Ideal» com o encontro do «lírio mais virginal». De imediato, o poema «Eterno feminino» marca as distâncias entre a rota lírica neo-romântica — a «fina estética moderna» feita «canção febril e terna» do Amor inexaurível — e a tradição «ultra-romântica»:

⁶ Pedro da Silveira, «Araújo, Joaquim de», in *Grande Dicionário da Literatura Portuguesa e de Teoria Literária* (dir. João José Cochofel), vol. I, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977, p. 399.

⁷ Júlio Brandão, *Galeria das Sombras*. Porto, Liv. Civilização Editora, s./d., pp. 55-56.

«Eu não cultivo a flor setínia e bela, / A flor sentimental, / Que há vinte anos abriu, rosa singela, / Em pleno madrigal. // ... // Não vou ao guarda-roupa das Cruzadas, / Buscar essas visões / De castelãs e moiras encantadas, / De pagens e truões. // Não vejo pelas múrmuras devesas, / Da lua ao doce alvor, / Vultos errantes de gentis princesas, / Soluçantes de dor.».

Efectivamente sensível, como ironiza o soneto «Noblesse oblige», aos sinais dos tempos, a poesia de *Lira Íntima* não deixava, porém, de mergulhar na matriz romântica, como denuncia o final da mais matizante ironia de «Alvorada» e como confirmam tantos poemas quase palinódicos (v. g., «O varandim»).

Neo-romântico em esforço de salubridade, o estro juvenil de *Lira Íntima* tenta em «Versos modernos» uma poesia deambulatória e uma fenomenologia imanentista e desmistificadora à maneira de Cesário: «Deixemos aos namorados / A paixão abrasadora: / Os rouxinóis constipados / Esperam mudos a aurora. / / ... // Morre o sol purpleado, / Sem contorsões angustiosas: / A abelha bebe no prado / O sangue fresco das rosas. // ... // E eu, sombrio panteísta, / Contemplando o azul profundo, / ... // Não vejo o menor vestígio, / Em nenhum doirado tecto, / Das mãos daquele prodígio, / Das mãos daquele arquitecto...».

No fecho, «Filigranas» reivindica de novo a estética da naturalidade, para a incorporar, não na poesia de consciencialização e combate, mas nas desataviadas canções duma sensibilidade juvenil: «Este livro não resume / As lutas da nossa idade, / Mas tem o vago perfume / Dos sonhos da mocidade. // ... // Se encontra o drama da vida, / Vai deparar-se-lhe o Amor, / ...»; e, de facto, fora por esse caminho que o poeta ferira as cordas menos convencionais da *Lira Íntima* (em «Confidanza», «*Umbra et lux*», «Poema eterno», «A Ti», «Beatrice», «A cela»).

Só que, ao menos em dois passos, a idealização regurgitava e entestava pelos caminhos da panaceia rústico-patriótica. Com «Stanzas-IV» e com o soneto «A aldeia», Joaquim de Araújo preludiava um pendor decisivo da reacção lusitanista. Três anos depois, no prefácio anti-parnasiano aos *Dispersos* de Eduardo Coimbra, dava outro contributo temporão para essa reacção, ao doutrinar sobre o *Volksgeist* amoroso de Portugal e ao definir a genuinidade única do lirismo melancólico e saudoso que se abebera naquele *Volksgeist*. Grande parte das trovas dos bardos malogrados e da poesia lusitanista do fim-de-século julgar-se-á lídima expressão da «alma portuguesa» tal como aquele prefácio a figurava: «soluçante num sonho infinito de séculos, boiando perdida, como uma Ofélia, banhada de místico luar, na volúpia religiosa e céltica de um mar de sentimento puro...».

Outros três anos volvidos, Joaquim de Araújo amplifica o intento do bissoneto «Natércia» de *Lira Íntima* num poemeto *Luís de Camões* (Porto, 1887): uma sequência de 17 sonetos oferecia àquela corrente literária um dos seus esteios míticos, projectando-se no «Eterno cismador e visionário», sublinhando a vertente passional na derrota lendária do vate maldito, coonestando religiosamente a sentimentalidade pungente («Mater dolorosa»), adoptando a evocação histórica como acicate do pundonor patriótico («A leitura da Epopeia», «Prelúdios da catástrofe»). A ode nacional *A estátua do poeta* (1891) e outros textos tornarão permanente em Joaquim de Araújo esta modalidade de glorificação de Camões.

Em 1888, o poeta que inserira já em *Lira Íntima* um poema dedicado à memória de João de Deus publica um opúsculo de sonetos em honra de Eduardo Coimbra e outros bardos malogrados, num tipo de consagração ecléctica que nunca abandonará. Curiosamente, em *Poetas Mortos* é o soneto referente ao obscuro Pedro de Lima o texto que à época podia deter o valor de retrato duma crise transindividual e cujo final hoje funciona como premonitório auto-retrato de Joaquim de Araújo: «... / E o triste, os tristes olhos rasos de água, / Na densa noite da loucura imerso, // Quando um lampejo, momentaneamente, / Lhe passava no espírito plangente / Contemplava num êxtase o Universo!».

No mesmo ano saía a segunda substancial colectânea lírica de Joaquim de Araújo, *Ocidentais*, que corroborava a poética neo-romântica: «Poetas! sonhadores! / Vinde cantar comigo / Esta mansão das flores, / ... // ... / Que as almas são de arminho / Na catedral do amor!» («Numa festa escolar»), «E, à luz dos seus olhos pretos, / Vibrantes, cheios de afago, / Elaborava sonetos, / Num tom ossiânico e vago.» («Rimas simples»).

De facto, em *Ocidentais* acentua-se a reconversão finissecular do modelo do bardo, doravante presa do «sombrio spleen»: «Eu que nestes misérrimos degredos, / À romântica luz crepuscular, / Oiço ainda, através dos arvoredos, / Os proféticos druidas a cantar, // ...». Assume-se a continuidade de um imaginário romântico, mormente nesta «Invocação à lua»: «Ó branca aparição imaculada, / Refúgio ideal dos corações plangentes, / Tão românticamente perfumada / Do aroma etéreo das canções dolentes. // Sílfiade nua, encantadora fada, / Porque, —dize, cruel!— porque consentes / Em ser a terna Musa namorada / Dos bardos líricos e transcendentos?». E, em meio de um madrigalesco tendencialmente *Kitsch*, define-se o idiolecto do autor, mormente na (auto-) figuração imagística como monge «seguindo uma visão celeste» e na carência de afectividade familiar.

A idealização amorosa, pertinaz sobretudo em «Entre névoas», não evita a vertigem da evacuação necrófilo-religiosa. Mas a poesia de Joaquim de Araújo revela-se também epocalmente representativa, tanto por diluir a verdadeira religiosidade (mesmo no apego a Jesus), quanto por continuar obsessivamente presa à denominação de «fé» e às fórmulas litúrgicas como ritos propiciatórios da confiança em razões emocionais de viver e da gratificação de um erotismo oblíquo. Por isso, o misto de deslumbramento voluntarista e de desengano (que em tudo isto vai) cristaliza simbolicamente no quixotismo: «Ninguém te escuta, que a ninguém pões medo; / Uma dúzia de séculos mais cedo / era a tempo: morrias no Calvário!», diz o soneto «D. Quixote», de prole fecunda na obra ulterior de Joaquim de Araújo.

Verificamo-lo logo em 1891, com o opúsculo *Na morte de Antero*. Poeta bandeirante da sabedoria incuba na Antologia grega, antes de F. Pessoa, Joaquim de Araújo transforma a epígrafe «Morrer é ser iniciado» em *leit-motiv* deste poema de inquietação metafísica. E, justamente, querendo aumentar a expectativa e enfatizar o investimento na demanda através de um interlúdio, o poeta concebe-o como bela figuração cavaleiresca, à luz dúbia da adesão ao ideal originário e da amarga metamorfose quixotesca: «Campo sem fim das verdes ondas, / Que à luz branca e triste sondas / O coração angelical, / Passou por ti, sobre o teu leite, / Acaso em lágrimas desfeito, / O cavaleiro do Sã Graal?!», «Montes: titãs agrilhoados, / Das tempestades embalados, / — Órgão de estranha catedral, / Alumiu-vos a figura / Do cavaleiro Sem-Ventura, / De sete-estrela ao peitoral?!».

Em 1894 surge o volume *Flores da Noite*. Camões e Antero são aí, de novo, entidades tutelares; as consagrações de António Fogaça e de Hamilton de Araújo sublinham a ligação aos bardos malogrados, em meio de um acrescido número de poemas de circunstância.

A genuína *Sehnsucht* romântica permanece postergada, em favor do sucedâneo que constitui a busca neo-romântica de motivos de optimismo arracional na perseguição sinuosa (pela frivolidade madrigalesca ou pela transferência religioso-sentimental) de um arquétipo feminino, ele mesmo de proveniência literária. A prosódia da «Canção» inicial, tentando a síntese entre a inovação esteticista entretanto ocorrida e o popularismo neo-romântico, diz com gracilidade aquele trajecto esperançoso: «E as mágoas doloridas / Entraram a chorar, / Em êxtase, vencidas, / Banhadas do luar; / As mágoas doloridas / Entraram a chorar. // ... // Rosa de casto brilho, / Então passavas tu... / Chamaste-me teu filho, / E ao meu deserto nu / Encheste-o do teu brilho... / Bendita sejas tu!».

Os alexandrinos solenes de «Na janela oriental» depõem sobre o paradigma que subtece o projecto amoroso: «Sabia que eras tu! E é assim que eu te avisto, / Com a etérea expressão que tinha a Mãe de Cristo, / Na pureza da fronte imaculada e leal. / Eras tu! E assim foi que eu te encontrei na vida, / Beatriz, Leonor, Natércia, Margarida, / Reunidas num vulto aéreo e matinal!».

A esta luz ganham algum relevo a interpretação anti-decadentista do tema da «Sulamita» (mito explorado no fim-de-século como exacerbamento exótico-sacral da sensualidade e aqui focado como «doce encantamento de noivado...») e do tema de «Santa Iria» (desde Nobre explorado para a nacionalização do mito ofélico e aqui valorizado como narrativa de romance tradicional para estímulo da nostalgia).

A vivificação pelo amor continua, nestas *Flores da Noite*, a ser perturbada pela ronda da morte, que preia poetas e entes queridos, e se aproxima do sujeito lírico até à antevisão, no soneto «*Requiem*», do seu próprio trespasse. Na antecâmara da morte, o bardo vagueia «Visionário / Das coisas transcendententes», «de olhos visionários / Como as [...] dos solitários», revendo-se já na derradeira máscara de Hamilton de Araújo: «Onde é que vais, de olhar sereno, / Como o celeste Nazareno, / Na sexta-feira da Paixão?!».

Esta dívida de inquietação é insolvente, doravante, na poesia de Joaquim de Araújo. Algo de amargo perpassa até na celebrada *Canção do Berço* (Génova, 1895), que só pode embalar pelo ritmo dos dísticos de bipentassílabos junqueirianos, e não pela exploração do maravilhoso cristão e popular, protagonizado por Nossa Senhora. Por isso, o último poema de Joaquim de Araújo com notoriedade, composto no mesmo ano a propósito do centenário cervantino, retorna à temática quixotesca para fixar na bela esquizofrenia do Cavaleiro a única alternativa ao desencanto radical.

No exemplar das *Visões do Quixote* (Génova, 1909) que ofereceu a D.^a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, deixou-nos Joaquim de Araújo esta chave hermenêutica manuscrita: «O Sonho e a Idealidade são o refúgio da Dor e da Desgraça»⁸. Desautorizado pelo próprio Cid Campeador, Dom Quixote renuncia à grande missão cavaleiresca, mas permanece o «Herói, doce e poeirento», fiel à idealização amorosa de integração religiosa:

⁸ Pode-se compulsar esse livro na biblioteca do Instituto de Língua e Literatura Portuguesas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

— Olha, além, como esvoaça,
Ondulando gentil, toda banhada em graça,
Uma águia real. Vem de longe, do Oriente...
Jesus! ah! como é bela, e doirada, e luzente!
Deus a soltou no azul, decerto com a ideia
De conduzir ao céu a minha Dulcineia,
Deitada no seu dorso!...

2. Epónimo daquele enlace boémio e mísero, criativo e sinistro, entre o tropeiro e a desventura que manterá realce até às envolvências neo-românticas dos Modernismos (culminando em Duarte de Viveiros, e como tal consagrado por inúmeras coroas poéticas que nos jornais finisseculares lhe foram oferecidas, HAMILTON DE ARAÚJO (Régua, 1868 — Porto, 1888) tentou em vão vitalizar a sua musa numa orientação interventiva, tal como reagira à penúria e à derrocada da sua curta vida por sucessivas integrações em jornais portuenses. Daí decorre o veio político e sarcástico das póstumas *Canções dum boémio* (Barcelos, 1899; 2ª ed., corrigida, Porto, 1919), que António Nobre e outros quiseram extrapolar; daí decorrem as reviravoltas utilitárias e cínicas que inflige a poemas idealizantes, e bem assim as retratações cívicas dos devaneios lamartinianos; daí decorre certo pendor gazetilheiro (v.g. «Cena caseira») que aproxima Hamilton do João Saraiva a quem dedica vários poemas. Mas é sempre, sob as espécies libertinas ou libertárias, uma revolta de sensibilidade tardo-romântica que busca os seus próprios caminhos, colocando-se insegura sob o signo de Junqueiro, de Gomes Leal... e de V. Hugo.

Adventícios se revelam, pois, os ataques à Inglaterra do Ultimatum, as apologias retardatárias dos bravos do Mindelo ou os rebates da consciência patriótica, encandescida pelas glórias históricas e inquieta perante a decadência nacional («Vinte anos depois»). Inconsequentes se revelam, também, as eventuais profissões de fé na militância jacobina («O meu evangelho», «Escola Marquês de Pombal»). Grosseira vertigem se revela a imanentização sacrílega do Cristo («Versos dum decadente — *Juxta Crucem*»), em contraste com o frequente sortilégio de Jesus.

Mais recorrentes e intermotivados se afiguram os laivos de desmistificação e de auto-ironia que, por vezes em conexão com a sátira social («Brinde estranho»), raiam os estereótipos do enamoramento e do lirismo madrigalesco («Soneto», «Primeira entrevista», «Aristocrata», «Novo ideal», «Versos dum decadente», «Ausência»).

Mesmo este rasgo, porém, sempre mais na descendência de Junqueiro e de Gomes Leal que na de João Penha, constitui uma contrapartida no fundamental jogo, virtualmente neo-romântico, de ocultação, de defesa e de reacção íntimas que epigramaticamente sumariza «O mar» («O mar, o vasto mar, oculta lá no centro, / entre as algas subtis, as reluzentes pérolas... / — Eu, que rio de tudo, escondo também, dentro / do meu peito, este amor, as minhas crenças cêrulas!...») e que o soneto «O riso» estatela:

Hei-de passar a minha vida lenta
continuamente a rir como um boémio,
porque o riso que eu tenho é irmão gémeo
da desventura que me ampara e alenta...

Sinto minh'alma de prazer sedenta
e ao mesmo tempo vejo que ela teme-o.
— Ó Ironia, sê o único prémio
que me consola e os risos meus aumenta!

Nas horas tristes de agonia eu quero
que me não vergues a dor e o desespero,
nem de meus ais se escute o longo coro...

E desejo que sobre a minha cova
nasça uma flor risonha, estranha e nova,
como um protesto alegre contra o choro!...

Eis aqui o cerne da desenvolução da poesia, aliás insuficientemente individualizada, de Hamilton de Araújo; mas reconheça-se que pesa mais o cerco da tristeza e das compensações dulcorosas, que as arremetidas briosas do bardo acossado. A própria sagração como herdeiro do poeta titânico e maldito da tradição romântica — a partir da glosa, em «Como eu vivo», duma quadra de Gomes Leal — se processa sob os efeitos da astenia e do cabotinismo finis-seculares. Assim se dissipa o modelo em «O Champanhe», «Noites de spleen», «Versos dum decadente — Ontem e hoje», «Duas quadras a Camões» e «O choro», depois de relançado com mais prometedora palinódia por «Fragmentos»: «... // Das madrugadas frescas / à branda luz, suavíssima, purpúrea, / eu já não canto imagens romanescas, / nem sonho a Carne, em estos de luxúria... // ... //

Sobre o meu lábio fino, / talvez nunca mais pouse, em horas más, / como ironia contra o vil destino, / meu riso franco de boémio audaz... // ... // E pelas noites cruas, / noites pesadas de nevoeiro denso, / busco estreitar as colarejas nuas / — cambaleante — num abraço imenso... // ... O meu viver não é / tal como o vosso, ó almas melancólicas! / — Amo o tumulto alegre do café / e bebo o gozo, em libações alcoólicas.».

O jovem troveiro não teve tempo, é notório, para assimilar a modernidade baudelairiana; e as suas máscaras de novo poeta da crise urbana esgarçam-se com facilidade. De resto, nas *Canções dum boémio* coabitam facilmente acessos de moralismo («Numa festa de caridade», «Inédita») e remanescências da marginalidade romântica («Lola», «Madalena»).

A sua poética, na verdade, mostra-se menos incôgrua quando, em «Arrulhos», junta João de Deus a Junqueiro e Gomes Leal como pontos de referência literária, e quando, em «Madrigal eterno», coloca a criação artística em osmose com os desejos e frustrações de amor. Esses anseios vêem-se, em geral, polarizados por uma amada de retrato convencional («Andorinha», «No teatro», «Dolores») e a ela se adequam num quadro a um tempo idílico e mesto («Quando Elísea, envolta em nimbo de tristeza, / Passeia mansamente ao longo da devesa, / O rouxinol redobra o cântico mavioso /...»). Igualmente se coaduna a sua feição dessorada com o duplo cariz que toma, em *Canções dum boémio*, a primazia da sentimentalidade: atracção da candura das crianças e dos simples («Crianças», «A musa em passeio», «As crianças», «A festa das crianças») e o compadecimento perante as penas do próximo («A vizinha», «Para as crianças», «Numa festa de caridade», «Fraternidade», «À mocidade»).

Mas é inegável que a poesia de Hamilton de Araújo comporta notas mais frescas, a partir de incipientes tentativas de inovação no madrigal («Senhoras, vinde às janelas! / Vinde às varandas, senhoras! // Há muito tempo que anseio / Em dolorosas agonias... / Meu coração, transformei-o / Numa estranha loteria.») e de ensaios de um galanteio nem piegas, nem cínico, mas projecto desataviado e afectuoso da fecundidade do casal («Na despedida»). O erotismo naturalmente sensual de outros poemas («Despertando», «Fantasia»), permite que germine, em «Volúpias», um novo ímpeto vital e poético.

Ao arrepio deste ímpeto, outra linha de veemência lírica atravessa as *Canções dum boémio*: o rasto da morte predatória, seguido em vários textos («Último olhar», «Era loura...», «Victor Hugo», «Sombras amigas»), volve-se em pressentimento da morte do poeta («Artura-II», «Canção final»); e o poeta, cansado de desespero, atreve-se a pedir-lhe socorro, ainda que sob o disfarce

dissipatório, e por uma vez baudelairiano, de «*Mors laeta*»:

Vem, ó Morte gentil, rameira desgrenhada!

.....
Ah! deixa-me beijar-te a espádua acetinada.

Embala-me cantando. Ao som da tua voz,

Numa volúpia estranha, hei-de tactear, a sós,

Teu corpo airoso e nu, ó doida! ó bem amada!

.....
Vê tu como sorri alegremente a aurora...

— Vem partilhar comigo a extrema bebedeira!

Vem! Rolemos os dois por essas ruas fora!

Nesta senda desconcertante sobressaem dois momentos das *Canções dum boémio*. Ambos frustram a expectativa de evasão neo-romântica tradicionalista que com os títulos e subtítulos sorrateiramente haviam gerado. Numa «Aguarela» de «Véspera de Natal», certa notação flagrante do quotidiano surpreende quem vá no enalço nostálgico de uma cena patriarcal em comovedora e pia noite de consoada: «Sob o modesto umbral / Um velho a soluçar recordações, / E em meio do quintal / Dois pequenitos a britar pinhões...». Num «Quadro minhoto», o esperado pitoresco rural convive, sob o impulso do estranhamento metafórico manobrado numa atitude curiosa de desplante artístico, com um lúgrube arrepio expressionista:

Erguem-se ao ar os pinheirais despídos,

como lanças varando um peito azul,

— harpas aonde as virações do sul

ensaíam elegias de gemidos...

.....
Dia d'inverno. Os ramos do arvoredos

tremem, assim como um rapaz com medo,

ou como as cordas frouxas duma lira...

E eu no wagon componho este soneto,

enquanto o céu veste casaco preto

e em baixo um moinho lentamente gira...

3. Ao lado de Hamilton de Araújo, EDUARDO COIMBRA (Porto, 1864 — S. Roque da Lameira, 1884) foi um meteoro da boémia literária portuense em torno dos grupos do jornal *Folha Nova* e da revista *Mocidade de Hoje*, recordada no memorialismo de Júlio Brandão e outros.

Esfusiante de criatividade, o jovem Eduardo Coimbra, aluno da Academia Politécnica do Porto com vocação para as matemáticas e o desenho, não teve tempo de cumprir quanto prometia nos seus *Dispersos* (Porto, 1884) apadriñados por Joaquim de Araújo, que se felicitava de neles poder louvar a revelação de um talento onde «as qualidades de coração abundam e excedem as formosas qualidades artísticas». Contemplado por uma «glosa canoniana» de Antero de Quental, cantado por António Nobre na *Mocidade de Hoje* (cf. o soneto «Alma olímpica e enorme suavidade» nos *Primeiros Versos*), celebrado postumamente pelo mesmo Anto, por Joaquim de Araújo, por Hamilton de Araújo e outros (cf. a recolha, organizada por Petrus, *O Anjo da Morte — Homenagem da Poesia Portuguesa à Memória de Eduardo Coimbra*, Porto, s/d), preparava ainda, dias antes de falecer, nova colectânea (*Campestres*) que nunca chegou a ser publicada.

São inegáveis os influxos do Realismo e até do Parnasianismo (desfavorecido pelo referido prómio de Joaquim de Araújo), sobretudo em meia dúzia de poemas da Parte II, que sintomaticamente se denomina «Esboços e quadros» e abre com um soneto gratulatório a «Gonçalves Crespo». A discursividade descritiva, impassível ou irónica perante o patético e perante a farisaica (des)ordem ético-social, distingue, nesse sentido, os poemas «Quadro antigo», «Em família», «*Vox populi, vox dei*», «No cemitério», «Rogélia», «A freira».

Mas já em «Paisagem» desfoca-se a óptica pitoresca do episódio sentimental; o mesmo se verifica em poemas consagrados a mulheres ou casos não mais isentos de emoções convencionais, ainda que colocados fora da experiência interior do sujeito lírico («Noiva», «Lágrimas», «Pérolas», «Mistério», «Pecadora»); e algo de idêntico ocorre nas consagrações de «Camões» e do músico A. Marques Pinto. De resto, acentuando no romance amoroso a faceta funérea ou deslocando-se para outros planos da sentimentalidade, vários poemas de «Esboços e quadros» não fazem mais do que prolongar a derrota neo-romântica da Parte I (caso de «Morta», de «Mãe» e «Loirita», ou, com maior distanciamento e com linguagem menos convencional, «Ângela» e «*Spes mortis*»).

Ora essa Parte I, «Idílios e canções», abandona-se a um lirismo amoroso que reincide em todas as pechas da gasta tradição do nosso Romantismo menor, magnificando à sobreposse uma mulher duplamente evasiva — «fugidia» e «sagrada» —, mimoseada com a mais convencional adjectivação e imagística

(criança, pomba, lírio, cotovia, Virgem ... / casta, mansa, doce, cândida, branca...). Coerentemente, os *Dispersos* abrem esses «Idílios e canções» com duas sequências intituladas «Eterno feminino» e «Adoração»; e encerram-nos com um «Amor antigo» e um «Idílio».

Coerentemente, também, os *Dispersos* apresentam um cordão umbilical entre essa adoração evanescente e o projecto existencial do sujeito lírico («Eu quero, ó minha doce primavera! / quero viver assim, continuamente, / Neste sonho puríssimo, inocente, / Que me traz cheio duma luz sincera. // Se a vida não é mais que uma quimera, / vivamos a sonhar eternamente, / ... // ... // É bom viver sonhando toda a vida, / Mas quanta vez, ó pomba estremecida! / Quanta vez, a sonhar, também se chora!...»).

Idêntico vínculo estabelecem os *Dispersos* entre a inspiração amorosa e a criação poética, adentro de uma doutrina expressivista: «As cordas da minha lira / São feitas do teu cabelo, / E os sons que a minha mão tira, / Dizes-mos tu, lírio belo! // Em noites brancas de luar, / Escrevo na alma angustiada, / Uma canção rendilhada, / À luz do teu doce olhar!».

Importa sublinhar, todavia, as qualidades prosódicas que o malogrado Eduardo Coimbra revelava, quer na destreza harmónica da *terza rima* de «Vergiss mein nicht», quer no encanto natural das redondilhas (que, quando cognatas da candura afectiva, fazem lembrar João de Deus). Surge assim a graciosidade de sonetinhos como este:

A lua sonhadora,
No espaço constelado,
Silenciosa, chora
Um pranto imaculado.

E tu, celeste aurora!
Num riso perfumado,
Olhas-me, cismadora,
Com todo o olhar magoado.

E enquanto, tristemente,
Me banha o rosto ardente
Um beijo de luar,

Vai-me banhando a alma,
A luz serena e calma
do teu divino olhar...

Por outro lado, sobre o fundo de um teísmo difuso e do sortilégio de Jesus, os *Dispersos* chamavam a atenção por uma ou outra imagem: «Tremem, pelo Infinito, / Os astros crepitantes, / — As almas das amantes / Mais frias que o granito.», «Ao fundo um brônzeo Cristo silencioso / Pende da cruz, imóvel, misterioso, / Os grandes olhos, húmidos, celestes... // E a lua, a eterna virgem macilenta, / Põe um lençol de luz amarelenta / No verde escuro dos finais ciprestes.».

4. Fixado para a posteridade como um emotivo que, tal qual Eduardo Coimbra e António Fogaça, vive inquieto a fugaz experiência de um mundo degradado, ANTÓNIO MOLARINHO (Cabanas, 1860 — Porto, 1890) foi também pintor, escultor e sobretudo gravador de medalhas, forjado na Escola de Belas-Artes do Porto. Os seus poemas dispersos por jornais e revistas com evidência no fim-de-século, a exemplo d'*A Província* portuense e d'*A Ilustração* luso-parisiense de Mariano Pina, só tardiamente foram editados em colectânea precedida por uma carta de Antero (que em 1889 estimulava Molarinho à publicação do livro então preparado, sem poder adivinhar a iminência da morte precoce).

É notória a sombra da temática anterioriana em Molarinho (*Mors-Amor*, *Mors liberatrix*, preeminência do moral, etc.). Contudo, a sua *Lira Romântica* (1921) modela modestamente uma fantasia poética convencional, oscilando, sob o signo da ubíqua motivação amorosa, entre o «Sonho» de amor alienante (ainda e sempre, a «ilusão», a «Quimera») e o desgosto que tudo faz negro ver (por causa da incerteza do descaminho ou do insucesso da paixão). Em estilo apagado, o poeta oscila entre um apelo da sensualidade («No turbilhão») e o repúdio do gozo erótico («Sonetos»), mais congruente com a idealização amorosa que percorre o livro. Seguro do seu contraste com o burguês («Eterno Ideal»), já perante a felicidade laboriosa e patriarcal do camponês no seio da natureza feraz e jucunda o poeta ora se sente incapaz de vibrar em sintonia e daí retira maiores razões de prostração («Elegia», «Aos felizes»), ora se sente fortemente remozado pela assimilação do vigor e do idílio campestre («Quadros Rústicos», «Vida nova»).

Outra oscilação surge ainda no final do livro, quando se contrapõem as duas derradeiras composições. O soneto «Destino» corrobora as notas predominantes de amargo abatimento e de frustração das alternativas alienantes («... / E, meditando assisto ao funeral / De quanto alento ainda em mim existe!... // ... / — Quanta tristeza e dor funda e real / O coração nos rasga e lá persiste... // ... /

Venturas... só as gera a fantasia / Na célere asa fúlgida, bendita! // Às vezes um olhar radioso, amado, / Vem, por seu turno, encher-nos d'alegria... / — Para em tal se volver mais despiadado.». Por seu turno, o bi-soneto «Hora de Paz» propõe outra sageza existencial, de sensato situacionamento no tempo e de sereno empenhamento afectivo («Não vale a pena dar o peito à dor / Nem rendermo-nos fáceis à alegria... / Encaremos a Vida com amor... / Mas como cousa frágil, fugidia...», «Não ergamos castelos no céu alto... / ... // Não é a dor em si que nos faz mal... / Mas apenas a insânia dum ideal / Que os corações nos leva pervertidos!...»).

Mal amparada pelas contrafacções populares das redondilhas de «Serenata» e «Idílios», não colhe, todavia, esta retratação no extremo da carreira, com seu apelo salutar aos bardos da tradição subromântica. Os próprios termos da interpelação denunciam a metamorfose neo-romântica: «— Certo que as vossas asas d'oiro, poetas, / Em torno aos astros, em ronda às Julietas / Não vos mostram os países pressentidos, — // — Ponde na Vida vosso afecto todo, / ...». Tão irrecusável é essa continuidade neo-romântica que fica isolado, e preso de uma vibração sentimental nada realista ou parnasiana, o único poema que cede ao narrativo e ao descritivo (a «Tragédia rústica» em tiradas decassilábicas), ao passo que, por outro lado, quedam inorgânicas e superficiais as aproximações ao *pathos* decadentista, na falsa crueldade e perversão de «Bilis negra», no falso cinismo de «Spleen» («... // A dor é minha irmã, o tédio é meu amigo: / Ando cansado, exausto... / ... // Lançai-me o corpo morto e o coração desfeito / À vala negra e fria... / ... // ... // Grandes cactos reais, sanguíneas pionias / Rirão às gargalhadas! / ...»). A própria «Melancolia», mesmo quando transvasa da sensibilidade para o espírito, não se transporta para o plano da mundividência niilista; a pertinaz dependência do enlace amoroso frustra essa hipótese e corrói até o mais autêntico abalo que retroactivamente nos poderia provocar o pressentimento de «No limiar da Morte».

Em suma, a *Lira Romântica* de António Molarinho solta como som mais peculiar e duradouro o do embate íntimo entre um apelo natural ao gosto de viver — que, a partir da pletora primaveril comum a todo o Neo-Romantismo, toma a forma curiosa de verdadeira antecipação de tópicos e estilemas da corrente vitalista dos alvares do século XX — e o dique de prostração que se interpõe e faz retroceder o ímpeto regenerador: «Canta e floresce abril, — o mês pagão! / O sol aquece e doira a pradaria; / ... // Evohé! Evohé! — cantai, vibraí! / Ó rubros corações, ó almas sãs! / ... // ... // — A luxuriosa vida, a seiva oculta / Igualmente penetra a alma e a planta... // Ó doentias almas delicadas / Absorvidas

nas tintas do sol-posto... / Vinde corar o vosso lácteo rosto / Na purpurina luz das madrugadas! // ... // ... / Mas no meu coração, cansado, exausto, / Toda esta festa e viridente fausto / Ressoa como um dobre funerário... // Evohé! Evohé! cantai, vibraí! / Ó corações de luz que o amor inflora! / — Vós, lágrimas em fio, deslizai / sobre estas mortas ilusões d'outrora...».

5. No mesmo ano da morte de Molarinho, falece também, vítima da tuberculose, Caetano da COSTA ALEGRE (Trindade, S. Tomé, 1864—Alcobaça, 1890), santomense de entre Água-Tanque e Água-Cola desenraizado da ilha natal aos dez anos de idade e que, tendo em Lisboa prosseguido estudos na Escola Politécnica e na Escola Médico-Cirúrgica, se tornara conhecido como poeta inspirado. «Negro infeliz que irradiavas astros», será a apoteose necrológica que lhe dedica outro poeta coevo, Paulino de Oliveira⁹.

Como para Molarinho, também só um quarto de século após a morte será editada a colectânea dos seus *Versos* (Lisboa, 1916), com iniludíveis marcas de incompleto apuramento dos poemas. Todavia, sem embargo de alguns pontos de contacto com a *Lira Romântica* — por exemplo, na contingência biográfica que aparece por detrás do pessimismo difuso e do pendor para a *mors liberatrix* («Longe», «Tristeza e febre»), tal como no alastrar da linfa madrigalesca, com ou sem os versos circunstanciais «No leque de...» ou de «Improviso», ou a pieguice sentimental de «As andorinhas», com ou sem o academismo alocêntrico do estilo à Conde de Abranhos —, os *Versos* de Costa Alegre constituem uma recolha poética mais compósita e, na sua temporã indefinição estético-literária, mais rica de promessas.

De uma banda, demoram heranças do período realista e parnasiano, quer pelo conto breve e exótico à maneira de Gonçalves Crespo («Salvé, Rainha!»), quer pelo motejo sobre tópicos da sensibilidade romântica à maneira de João Penha («Júlia e Maria», «Eu», etc.), quer pelo recurso à narração e à descrição na retoma, à luz daquele período, de rasgos do primeiro Junqueiro: «Radir» é uma variante do «Fiel» d'*A Musa em Férias*, «Excert» desfecha com a exaltação emancipalista («Vem rindo no Oriente a fresca madrugada, / Sonora como um bando alegre de pardais, / O inverno já despiu a túnica gelada, / Ecoam pelo ar canções fortes joviais. // Levantam-se da enxerga os brônzeos proletários, / A

⁹ Veja-se o díptico de sonetos «No enterro de Costa Alegre» (Paulino de Oliveira, *Poemas*. Lisboa, Edições Descobrimento, 1932, pp. 92-93).

voz da cotovia ao longe os chama já, / E tratam de seguir para os campos solitários, / Que o *pão de cada dia* a enxada é quem o dá.»).

Entretanto, não é este o estrato hegemónico dos *Versos* de Costa Alegre. As próprias conexões desta insinuação de insurgência perante o paradigma cristão nos conduzem a uma deslocação de vectores caracterizadamente finissecular: é que a descrença, ditando sem dúvida a reivindicação positivista de «A razão» e a irreverência para com Cristo («O meu dente»), conduz antes à crise espiritual de «Hesitações»; e esta vai desentranhar-se em desequilíbrios que parecem antecipar o Decadentismo, para mais frequentemente o discurso lírico se recompor na heterogénea plataforma neo-romântica.

Essa ambiguidade corresponde, aliás, ao modelo de poeta com que, equivocando-se na denominação mas situando-se na tradição do bardo romântico maldito, Costa Alegre se define no soneto «Vate»: «Deste mundo sorver os amargores, / Viver na sua pátria abandonado, / Sentir o pobre peito trespassado / Pelas mais tristes e terríveis dores; // Da má sorte sofrer cruéis rigores, / ... / O mais santo, o mais puro dos amores; // Cantar a deleitosa Mocidade / Com as mais sentidas mágoas e Saudade, / Ter com a Miséria o mais tenaz combate, /...».

Fatalidade estigmatizadora e condição excepcional, sofrimento e candura afectiva, teimosa vontade de reacção jubilosa e dessedentação melancólica do malogro — tudo isso se disseminava pelos *Versos*, como por eles se disseminava a poética moralista e idealizante que, contra o Naturalismo, se desprende de «Odemir» (um dos dois trechos de prosa poética que fecham o livro).

O substrato comum ao filão decadentista e ao filão neo-romântico — ambos à beira de se tornarem veios decisivos da literatura finissecular — é o do temor pela incerteza e precipitação desastrosa da existência («A Vida») e o de uma crispação passional e patética da sensibilidade e da sentimentalidade de matriz romântica, patente em «Delmirita», «Os noivos (No Teatro Baquet)», «A Mãe» e, com alguns créditos de originalidade, em «Quando eu morrer!».

Daqui deriva por vezes a lírica de Costa Alegre para uma atracção necrófila, encarando a Morte sob aspecto núbil («A morte do cativo», cujo início nos surge hoje como prenúncio, disforicamente carregado, dos apelos da poesia de Camilo Pessanha: «Oh, vem. As tuas asas brancas, frias, / ...»); e, quando deparamos com a macabra excitação amorosa de «Morta! — (Na sala das dissecações)», reconhecemos a antecipação do *Nada*, de Júlio Dantas, e seus correlatos decadentistas, logo confirmada pela estesia mórbida de «Namorados», «Louco (No cemitério)» e dum «Soneto» improvisado ante o cadáver duma virgem em teatro anatómico.

De outras vezes, porém, a lírica de Costa Alegre deriva para as compensações neo-românticas, buscadas na evocação da infância ou na circunstância folclórica: esta manifesta-se nesses correspondentes ultramarinos da digressão neo-garrettiana que são «Serões de S. Tomé» e «Cantares santomenses»; aquela acode noutra modalidade mais eficaz de retomar Garrett, que vem a ser a história de embalar «Recordações» em destra discursividade de amenas redondilhas.

Ora, no cerne do substrato destes dois filões mais actualizados dos *Ver-sos* de Costa Alegre encontra-se o seu rasgo lírico mais pessoalizado: o estigma da negritude, do desenraizamento potenciado pelo preconceito racial, cuja consciencialização, muita vez esquivada, abre neo-romanticamente caminho numa albente erupção passional:

Tu tens horror de mim, bem sei, Aurora,
 Tu és o dia, eu sou a noite espessa,
 Onde eu acabo é que o teu ser começa.
 Não amas!... flor, que esta minha alma adora.

És a luz, eu a sombra pavorosa,
 Eu sou a tua antítese frisante

.....
 É a paixão selvática de fera,
 É a paixão do peito da pantera,
 Que me obriga a dizer-te “amor ou morte”!

Depois, esta consciência da discriminação rácica avulta, penosa ou intimamente reversível, em vários poemas («A minha cor é negra, / Indica luto e pena; / ... / Todo eu sou um defeito, / Sucumbo sem esperanças, / ... / Eu sou a horrenda fuma / Em que se quebram vagas!...», «Eu sou ébano, tu, rainha das donzelas, / Mas, olha, a noite é negra e tem milhões de estrelas, / ...», «Ó sol, és meu inverso: / Negro por fora, eu tenho amor cá dentro.»).

Mas a flagelação não é o sentido único por onde avança o sentimento da diferença rácica. Com efeito, «Mentirosa - II» alicerça no choque com o preconceito um arreganho egótico, que descobre a estratégia a adoptar: «Quem quer um coração, quem quer? Ninguém! / Ninguém?... pois ele está virgínio e puro / ... / Está, mas... palpita sob um peito escuro. // ... // Como o gamo perseguido, de repente / Se volta e arremete o caçador, / Desperta coração e heroicamente / Transforma em ironia a tua dor.».

É esta estratégia, de reconversão orgulhosa do estigma rácico (e do desfavor erótico), que desenvolvem — mas entre a ironia e a auto-ironia — os poemas «Eu e os passeantes», «Maria» e «Eu».

6. Em contraste aparente com esta sina adversa, ANTÓNIO Maria Gomes Machado FOGAÇA (Barcelos, 1863 — Coimbra, 1888) deixou um rasto indelével da sua cativante passagem por Coimbra e difundiu, nos poucos anos de juventude que a tuberculose lhe concedeu, uma imagem de troveiro grata ao horizonte, mais ou menos conscientemente neo-romântico, de muitos poetas coevos. Assim acontece em António Nobre e companheiros de boémia estudantil coimbrã — aliás, os seus *Versos da Mocidade* aparecem, em 1887, ligados por dedicatórias a vários dos que dois ou três anos depois protagonizarão a disputa entre *Boémia Nova* e *Os Insubmissos* e outros que, de forma diferente, acompanharão ou integrarão as novas correntes de esteticismo cosmopolita e de nacionalismo literário. Mas também alguns poetas nortenhos (v.g. Joaquim de Araújo) juncarão os seus livros de poemas *in memoriam* daquela imagem de Fogaça.

No entanto, à contraluz desse prestígio afectuoso, os *Versos da Mocidade*, com reedição em 1903, não deixam de decepcionar, embora revelem, como obra juvenil, facilidade de composição e equilíbrio formal. Por detrás do abundante debitar de encómios e eufemísticas queixas de amor (num vazo que até esvazia temas como o «Spleen»), está uma poética neo-romântica em vias de maturação. Defrontamo-nos com ela, nítida, em «A Inspiração» («Ela nunca existiu num falso alento, / porque é livre, — e fatal como o destino, / e simples, quando algum clarão divino / é que infunde na glória o pensamento. // Podem nascer mil versos dum tormento, / dum só prazer, dum berço pequenino, / duma frase, ou dum seio diamantino; / basta que em nós exista o sentimento.»); depreendemo-la da compósita personagem poética que vários textos delineiam: «Eu desgraçado, eu triste, eu sonhador», «Um poeta amante e alucinado», «Só para que ela saiba quanto existe / em minh'alma de anseio e febre e abismo / rendilho um verso voluptuoso e triste / — arte de luxo e flácido humorismo.», «Longe do mundo e longe da desdita, / o poeta cismava. (...).

Lirismo de atmosfera instável e obumbrada, demarca-se contudo do lirismo morbidamente disfórico («Em defesa»). Os dois macrotextos que constituem o livro — «Orações do Amor» e, sintomaticamente, «Mágoa e Risos» — vivem da oscilação entre tristeza e alegria (com a motivação fundamentalmente amorosa que subtende toda a colectânea e se corrobora alegoricamente no soneto «A minha Alma e o Inverno», mas idêntica na visão global da vida

terrena, segundo o soneto «Dor e Prazer»); e se o final de anomia e apatia («Indiferente») parece trazer um negativo desequilíbrio, o certo é que maior relevo estrutural cabe ao «Prelúdio» e sua pertinaz abertura ao relançamento optimista:

Mas, sinto estremecer meu coração,
vendo em ti a minh'alma alucinada,
ora sofrendo a Mágoa pranteada,
ora escutando o Riso na amplidão.

Penso vir acordar-me a serenata
orquestrada de lágrimas e rosas,
onde vibram estâncias luminosas
duma eterna canção que me arrebatava.

É a canção do Amor ainda disperso
pelos céus do meu lar, os céus risonhos
que me encheram de frêmitos e de sonhos,
quando era criança, junto ao berço;

e que ainda agora, ao longe, com saudade,
são talvez esse oásis que procuro...
sempre a luzir na ideia do Futuro,
sempre a cantar na minha mocidade.»

Sob a precedência do sentimento crescem e multiplicam-se os *Versos da Mocidade*. Nem o já apreciável apuro formal, nem alguns assomos de distanciamento chão perante vivências e mitos de matriz romântica (v.g. «Conselho amigo» e o donjuanismo) iludem a ligação de Fogaça à tradição subromântica do Portugal oitocentista. A continuidade estilística e a discursividade separam-no ainda da poesia «novista» que então estava a chegar com a sua estética da sugestão, tal como da sua abstenção *artiste* o separam a sátira de costumes e de mentalidades («O frade», «O novo Visconde»). Pelo contrário, os temas e motivos associam *Versos da Mocidade* à nebulosa neo-romântica do fim-de-século.

A temática da adoração extravasa das «Orações do Amor» para «Mágoa e Risos», numa mesma e absorvente idealização erótica com vaga coonestação religiosa («Divino Ser», «Deus mandou-te dos céus, Visão querida»), numa

saturante nomeação da amada pelos estereótipos da tradição romântica menor («alva cecém», «flor sem par», «formoso lírio», «Ó Serena e Bendita, Ó sonhadora!», «Ó Santíssima e Doce, Astro dos astros!», «teu flóreo corpo, ó tímida criança», «alma ingênua de lírio, / seio alvíssimo d'ave», etc., etc.), num madrigalesco que escassamente se redime em tentativas, alegorizantes, de transposição inovadora (cf. poemas «Bateram alta noite à minha porta», «A deusa da Esperança procurou-me», «Liras»).

Importa assinalar, todavia, que um ou outro poema quebra esta desgastada expressão sentimental, ora por erupções de sensualidade (ainda aliteratada em «No quarto de Láis» e «Estância da Carne», mas impressiva, conquanto velada, em «Visão dum leito»), ora por assomos de naturalidade na vibração erótica e na captação de flagrantes («Cofre natural», «Sonhada Esposa»); e assim, em passos como o final de «Enquanto ela dorme», anunciava-se a síntese das duas atitudes num novo canto do enamoramento: «Ser que eu venero, ó sol meio escondido, / meu lírio virginal entumecido / de amorosos e íntimos desejos, // descansa! dorme assim, Visão piedosa, / dorme sempre, que a noite é silenciosa / e eu preciso morrer desfeito em beijos!...».

Em contrapartida, tal como o retrato da subjectividade lírica acentua por vezes os traços soturnos — «Irmã do meu coração; / Noite, meu sinistro encanto, / tu tens estrelas e eu pranto; / tu tens sombras e eu paixão. // Dizem que a tua existência / sugere à vingança o crime; / pois também a minha essência / me aponta um ódio sublime... // ... // Na sombra oculta a paixão; / dá-me perfume e quebranto, / Noite, meu sinistro encanto; / irmã do meu coração.» —, também a amada angélica se torna por vezes mulher fatal em processo de metamorfose na sedutora idolátrica do Decadentismo («A mulher-estátua», «Artística», «Às portas de Corinto», «Sonho de mármore»).

Porém, não sofre dúvida que as notas mais impressivas que se engastam na transbordante idealização amorosa são de índole neo-romântica: a oposição ao criticismo positivista («À Dúvida»), as ingênuas e religiosas incursões cosmogónicas («A primeira noite»), a evasão fantasista («Hei-de dar-te um palácio com mil portas») e o recurso galante ao maravilhoso das moiras encantadas («Suavíssima»), o pitoresco rural («Tela rústica») e o patético dos eventos e das reacções emocionais («Na volta da pesca») que exorbitam do originário descritivismo realista, a atracção por figuras remanescentes da marginalidade romântica («Pepita») que vão adquirindo tons finisseculares («Doida»), a hipóstase e personificação da Saudade sem ultrapassar a compensação psicológica («A saudade»), a figuração cavaleiresco-quixotesca («Ária

do luto»), a ênfase polissindética e reiterante, a variante do popularismo artístico no descante estrudantil de «Para a guitarra», as hesitações com que o patente esforço de variação estrófico-rimática alcança sucessos de leveza rítmica ou de composição em anadiplose («A uma Andaluza») — mau grado poder antecipar, como notou Miranda de Andrade, alguma das inovações técnicas que Eugénio de Castro reivindicará nos *Oaristos* de 1890¹⁰.

A avaliar pelos títulos e subtítulos, como também pelos poemas dispersos que desde a última edição (Barcelos, 1964) acompanham os *Versos da Mocidade*, não dissentiriam destes pendores as colectâneas que se anunciavam em 1887: *Livro Nostálgico — Poemetos e lendas e Estrofes Boémias — Variações da musa coimbrã*. Falhando nas tentativas de poema em prosa, António Fogaça porventura se inclinaria para uma concepção platonizante que, apontada por José Osório de Oliveira no que concerne ao amor, poderia responder na mundividência à inquietação com que, em contraste com a harmonia idílica do quadro rural, concluía o soneto «Inconsciência»:

Nesta flórea paisagem que estou vendo
tudo entre si parece compreender-se...
Só a minh'alma é que eu não compreendo!

¹⁰ Miranda de Andrade, *O Poeta António Fogaça*. Braga, Livraria Cruz, 1949, pp. 53, 82, etc.

III

Pendores de trivialização, academismo, *kitsch*

1. Dramaturgo provindo da época realista em que cedo singrou como político e jornalista liberal, FERNANDO Afonso Geraldês CALDEIRA (Águeda, 1841 — Lisboa, 1894) é já esteticamente um autor finissecular, sobretudo na sua poesia lírica que acentua a continuidade, latente nas suas comédias, entre o Romantismo epigonal e o surto neo-romântico. Em todo o caso, o que atrai um pouco no seu discurso literário é a gracilidade com que recobre uma indementível ligeireza e o gosto com que depura o galanteio dos entorses e pesadumes do chamado «Ultra-Romantismo».

A trivialidade e a futilidade são os vírus nocivos das *Mocidades* (Lisboa, 1882). É evidente que Fernando Caldeira manobra com igual à-vontade os metros cultos e a redondilha nas mais variadas formas estrófico-rimáticas; mas soa banalmente tal versificação, como o estilo, não isento de algum toque de academização no rebuscamento lexical e na imagística, de acordo com este-reótipos emotivos, patrióticos ou religiosos que grassam por séries madrigalescas e por séries narrativo-dramáticas de pendor alegórico.

A formação cultural em tempos de Positivismo e Cientismo pode reflectir-se, aqui e além, em aspectos como a panaceia transformista que eiva a religiosidade (no longo poema «No infinito», por exemplo). Mas a poética de *Mocidades* nada tem de naturalista ou de parnasiana, como indicia aliás a linha de reverência das dedicatórias (João de Deus — M. Pinheiro Chagas — Tomás Ribeiro — Guerra Junqueiro).

Adequada sintomaticamente ao versejar de circunstância e de motivação mundana (como se vê por subtítulos e pelas glosas de versos ou ditos alheios), permeada por uma estratégia da coloquialidade (patente em «Cortinas», «Ida», etc.) e por uma teatralidade próprias do autor dramático (veja-se «A miséria», «Receios», «Culto dos mortos», «Um duelo» e «Aguarela»), a poética de Fernando Caldeira coloca-se liminarmente na descendência daquela linha redutora do Romantismo (alternância de mimese emotiva e evasão quimérica) que se julgou protagonizada justamente pelo Musset de quem *Mocidades* traduz, como pórtico, «O que é a poesia?». Depois, uma e outra vez, voga entre a sentimentalidade e a fantasia — desde «Porque não ri?» até «Aguarela».

O pomposo propósito formulado por «No infinito» — cantar «do Bem, do Belo e da Verdade / o ideal, o trono azul da estrela» — traduz-se afinal numa mais chã prática do moralismo cristão e burguês, por vezes com laivos de

miserabilismo social, quase sempre com elegante enternecimento («As creches», «A miséria», «Eugénia», «Colorido»).

A experiência convivial, o moralismo e o gosto alegórico-teatral convergem na pretensão frequente de sageza, a um tempo fundada no sentimento e querendo alçar-se à ponderação das grandes condições ônticas do Homem (o tempo, a morte, Deus...): «A gente é o sol dum dia; sobe, avança, / ... // E a vida é a própria sombra; meia idade / somos nós que a seguimos e é — *esperança*; depois segue-nos ela e é — *saudade*.», «Talvez a folha que ali vai no vento, / te volte aos ramos, árvore, que choras... / Não voltam as que leva o esquecimento! / São as folhas do tempo, são as horas. // ... // Mas quem me dera a mim achar no vento / em horas de saudade, em horas tristes / ...», «Que a vida é como o sol passando no hemisfério. / Uns céus puros e azuis no alvor da mocidade, / daí a nada a tarde, as sombras da saudade... / depois silêncio, noite, o tumulto, o mistério!», «Ainda bem que acredito / na imortalidade da alma; / que, neste mundo proscrito, / todo o mártir sonha a palma / na aspiração do infinito.», «Se a vida é livro, duvido, / entre os que o vão folheando / uns a rir, outros chorando, / que alguém o tenha entendido.».

Há por aqui, sem dúvida, germinando por entre as engrenagens sensíveis da melancolia e da nostalgia, a planta mais excêntrica da inquietação dum espírito religioso que culmina no soneto «A cruz»:

.....
Seguindo-lhe uma linha o pensamento
vai caminho da terra prometida,
à outra, se lha segue, num momento
vê-lhe a terra nos braços abrangida.

E por isso o viajor a cada passo
ou que já desça ou que inda suba a serra,
encontra sempre a sombra do seu braço;

e há cruz por isso em quanto a vida encerra;
nem pode a ideia percorrer a terra
sem outra ideia a transcender o espaço.

Paralelamente, também a exaltação patriótica quer erguer-se por vezes a um historicismo de óptica carlyliana e de tom epicizante — que assim se tornaria duplamente típico do Neo-Romantismo finissecular. O políptico comemorativo do «Tricentenário de Camões» ilustra esse esporádico impulso... e, ao mesmo tempo, na sua derradeira tábuia, a função vicária que toda essa paixão de grandeza desempenha em relação à comoção amorosa: «“Ó pátria” — diz e, séculos rasgando / na noite do porvir, nas mãos erguia / o *livro eterno* — “Sim, tu sim, um dia, / ó pátria minha... Mas...” E então chorando, // perdido o olhar no azul profundo e triste, / sepulto o pensamento no infinito, / abria-se-lhe o peito neste grito: / “Alma minha gentil que te partiste...”».

Com efeito, a frivolidade galante da poesia como peça de convívio, além de conatural ao estro de Fernando Caldeira, dissipa-se por toda a sua lírica e dissolve todo o prenúncio de gravidade (ética, metafísica, religiosa), mesmo perante o sofrimento ou a morte. O escapismo torna-se recorrente, como divertimento *tout court* ou como nostalgia que se quer expungida de qualquer ressaibo amargo ou visão sombria («Recordação», «Se me lembro!»); o optimismo, eventualmente leviano, torna factícias ou inconvenientes as notas funéreas e pungentes de vários poemas, para se refractar com mais seguro efeito na euforia da aurora e da Primavera ou num ameno crepuscularismo. Em todo o caso, sobrenada o engenho e a autogratificação do galanteio, como se enxertasse um ludismo rococó na tradição subromântica; e nesses jogos menores e retardatários de cultismo e conceptismo emburguesados, detecta-se a clandestina sensualidade erótica que desde a sátira queirosiana sabemos que já se acobertara no lirismo dos chamados «ultra-românticos».

É certo que a frivolidade dá lugar à frescura de sensibilidade quando o tema se lhe coaduna: é o caso do flagrante de candura de «*Invenit*», próprio de um poeta que ama «As Crianças»...

Parco mediador na tradição do popularismo artístico e do etnografismo poético — no descante que fulgura por entre «A miséria», na desgarrada de «No serão», na glosa da cantiga popular em «Penas» —, Fernando Caldeira parece abrir-se a uma poética mais compreensiva e menos frívola na prosopopeia da musa que, em «Águias e andorinhas», reflecte aliás contradições que a evolução do Romantismo português conhecera já com a estética da naturalidade protagonizada por Bulhão Pato e por outros escritores que já sabemos queridos a *Mocidades* (Tomás Ribeiro, Pinheiro Chagas).

Dedicado a Guerra Junqueiro, o poema «Águias e andorinhas» trava, no fundo, um debate com o vector visionário e interventivo daquele poeta: «Por-

tanto, se te apraz à ideia destemida / nadar para o porvir nas ondas revoltosas / e te estorvam na lida esses festões de rosas / que a todos deita abril no rio desta vida, // Mergulhador sublime, engolfa-te nas vagas; / é belo, é grande, sim! Fosse eu onde tu fores; / mas surge d'hora a hora entre as flutuantes flores, / respira e mostra a alguma as pérolas, que tragas.».

Capaz de admirar, pois, o que afinal daria lugar a outra faceta do Neo-Romantismo, a consciência poética de Fernando Caldeira busca o equilíbrio entre o sentido lúcido das novas perspectivas civilizacionais e o ânimo brando que não saberia erradicar: «Não tapa a clematite a porta da oficina... / nem quebram o vigor ao braço que trabalha, / o cheiro do lilás no fumo da fornalha, / um pouco de cristal entre os filões da mina. // Aí por alto mar e com derrota vária / cruzam na mesma vaga e vão da mesma terra / a negra chaminé do monitor de guerra / e o barco pescador da vela solitária. // ... / Couberam numa era um Hegel e um Beethoven. // ...».

Enfim, dois passos se destacam em *Mocidades*, onde a inércia da trivialização cede o passo à questionação e à veemência expressiva. Momentaneamente irrompe um novo sentido da infinitude como dinamismo cósmico intrinsecamente descentrado—deixando a pairar a suspeita da negatividade metafísica e o abalo duma ordem teísta bem ingênua: «E acaso um foco existe em luz, em sóis imerso? / Acaso tudo acaba?... Exige acaso a ideia / que um elo ponha fim aos elos da cadeia / vinculando o infinito ao trono do universo? // Vincular o infinito era negar que existia; / ...».

Por outro lado, de uma vez (em «Desalento») a queixa do amor incorrespondido ganha alguma força pessoal «Que nem do requeimar deste cruel ciúme, / pegue o meu sangue o lume aos olhos, com que a fito! // ... // Eu queimado desta febre / e ela neve, sempre neve...».

2. Militar de profissão, mas jornalisa e poeta por paixão — referenciado para o final da vida como general académico e versejador com o seu quê de pitoresco, visado por sátiras cordiais (como a que lhe dedica *Gomes Leal* em *Fim do Mundo*) e a elas respondendo em idêntico registo (como na *Sátira a Gomes Leal*, 1900), batendo-se polemicamente pelo eterno feminino perante novas e desenganadas formas de ver a mulher e o amor, e antecipando-se aos «Retratos Femininos» de Gomes Leal com os 285 sonetos encomiásticos de *O Encanto Feminino (Realismo e Evocações)*—, José FERNANDES COSTA Júnior (Lisboa, 1848-1920) fez acompanhar a sua abundante bibliografia militar por um trabalho árduo, ainda que não brilhante, de lírico e de publicista (colaborador

dilecto de Pinheiro Chagas no *Dicionário popular*, coordenador dum *Dicionário universal português ilustrado*, redactor do oitocentista *Diário Ilustrado* e no século XX do *Almanaque Bertrand*, colaborador assíduo de outros jornais e revistas, desde *A Revolução de Setembro* até *Ocidente...*).

Tradutor de E. Quinet e de Shakespeare, Fernandes Costa publica só em 1889 o primeiro volume de versos originais: *O Livro das Soledades. Ecos da Andaluzia*. Já aí, alternando a nota melancólica e a digressão exótica, prefigurava o torrencial prorromper do seu correcto, mas monocórdico, veio versejante nas centenas de laudas d'*O Encanto Feminino* e dos dois tomos d'*O Poema do Ideal (Intermezzo lirico)*, de 1894.

Revelando sem dúvida um fôlego elocutório já então raro e correlato da presunção de «epopeia lírica», Fernandes Costa desenrola infatigavelmente n'*O Poema do Ideal* o fio dum enovelado trajecto amoroso (em que consiste afinal o «Ideal») ao longo de sequências de centenas de conjuntos estróficos invariavelmente compostos por quadra de heptassílabos e terceto de tetrassílabos (mais vezes numa associação de tema e comentário, que de contraponto): por um lado, a sequência descontínua do «poema do Ideal» e, por outro, composições várias que naquela se vêm engastar, complementarmente.

Há nestas torrentes métricas algumas marcas de virtuosismo e erudição vindas do Parnasianismo, sobrecarregando com o deslumbramento pela observação científica extensíssimas tiradas de «O jardim» e «Céus estrelados». Mas é quanto se nos depara nesse sentido. O próprio apelo da Ciência é contrastado, no reconhecimento de que entretanto o Homem «Nada sabe de si próprio...» e se vê esmagado pelo que o ultrapassa. O espanto deste poeta, que declaradamente se distancia da «alma moderna», desvia-se da tentação titânica para a integração religiosa: «Em vós me sinto perdido, / Ideias, que não abraço! / Eternidade do tempo! / Infinitude do espaço! // Na imensidão, tudo ordenado, / Sem confusão! // Testemunho Inconcebível / Da suprema onipotência! / Ó Deus! és grande demais / Para a nossa inteligência!».

Por outro lado, a obra reclama-se de uma poética (falsamente) espontaneísta e popularista: «Poema escrito sem arte, / Erguido, às vezes, com gosto; / ... // ... / Atirar aos pés do mundo, / Vivo, inteiro, o coração!», «O povo, nos seus descantes, / Usa da mesma maneira, / Mas, de cantar em cantar, / Vai dando a su'alma inteira. // Assim eu sou. / Foi ele próprio quem me ensinou.». Curiosamente, tal poética quer-se completar pelo apelo à cooperação interpretativa dos leitores.

Os devaneios líricos coonestam-se com uma imagem neo-romântica do Poeta, instância emotiva que se evola do mundo, entidade inapreensível, demiurgo dos valores supremos: «Paira o poeta nas nuvens, / O seu coração o anima; / O poeta é como as águias, / Que vê a todos de cima.», «Porque um'alma de poeta / Ninguém pode penetrá-la.», «Porque um'alma de poeta... / Nem a si mesma se entende.», «Rompo a nuvem transparente / Que o céu da terra divide; / ... // Sou convosco, etéreas formas / Longe, esquecido, afinal, / De tudo quanto é terreno, / De tudo quanto é real. // ... // O Belo! o Bem! / Foi obra minha...».

Tem muito de evasivo, e não de alquímico, este rpto lírico, como confirma o escapismo afectivo de «Hino à Noite», cognato do tratamento oblíquo e estereotipado do amor, vago e nostálgico, de matizes e ênfases consabidos, como na tradição pátria do chamado «Ultra-Romantismo». A sua descendência temática e estilística é patente: «Estes versículos breves, / Que não choram sem motivo, / ... // Em cada um quis prender / Um pedaço d'ideal, / Como uma gota d'essência, / Numa baga de cristal. / ... // Versos simples, repassados / De *amor e melancolia*; / Insistências da saudade / E não hinos d'alegria. / ... // Cantar distante, que embala / Docemente o coração; / Onde não pulsa o desejo, / Onde não ruge a paixão! / Cantar dolente, / ...», «Com quanto ardor, / Botão virgínio, / Te abrira amor! // ... // Na sua profundidade / Infinita e transparente, / Esses olhos são dois lagos / D'água límpida e dormente. / ... // Cristais que os astros espelham, / E onde a luz celeste exulta!», «Turva-me a luz opalina, / Não sei que turbido véu. / ... // Astros! quem pode colher-vos? / De nós, ó céu, quanto distas? / Rosas de luz, cintilai! / Resplandecei, ametistas!», «Florente alvura jasmínea, / De alpinas neves irmã; / Queimas a pele setínea / ...», etc..

Compreende-se assim que, como ocorre com o donjuanismo em «Zelos» e com tópicos garrettianos e lamartinianos em «Canção das asas brancas — Oração da esposa» e em «Barcarola de Graziela», se consome a trivialização emburguesante de temas genuinamente românticos sobre um fundo de exaltação patriótica, pela via difusa da evocação histórica e de conservadorismo ideológico («A bordo, tudo mandando; / Vozes em grita, de sobra; / Muitos homens no comando, / Pouca gente na manobra. / Ventos mareiros; / Porém a nau / Sem timoneiros! // ... // O mar que os ceptros engole, / Afunda os povos também! // ... // Titã vencido; / Prostrado sempre, / Sempre iludido!»).

A genealogia literária que o autor do *Poema do Ideal* para si mesmo traça está conforme a esta tradição do Romantismo caseiro, tardio e míope. Parece incôgrua a junção de Heine a Musset nas declaradas predilecções; mais consequente parece a exaustiva passagem em revista — autêntico *Who's who?*

— da literatura portuguesa pós-Castilho, que, com largo fôlego enumerativo e adjectivante, ergue um cânone dilatado em «Serões» e em «Noites brasileiras» e aí dá hegemonia a João de Deus e Camilo, mais à triade da estética epigonal da naturalidade — Tomás Ribeiro, M. Pinheiro Chagas e Bulhão Pato.

Todavia, apontam noutro sentido quer o desfavor que aí manifesta pelos esteticistas finisseculares, quer a afluência pós-parnasiana de vários traços. O retorno das sugestões do romanceiro e da transposição mediévia («Lenda do amor madrugador», «Balada do pagem desiludido», «Romance da castelã namorada») vê juntar-se-lhe o etnografismo lírico, praticando a diversão pelo pitoresco de tradições profanas e religiosas, de terras e gentes («Descantes do S. João», «O Cristo de Belas», «A Senhora da Nazaré»); o enquadramento aristocrático-rural da sedução amorosa («O solar», «Fins de Junho») vê juntar-se-lhe a conformação do poema de amor à litania mariana («Salve!»).

De facto, *O Poema do Ideal* torna-se assim uma das obras que nos finais do século XIX ilustra como, em lugar de um mero epigonismo, podemos topar com uma transformação da tradição subromântica em Neo-Romantismo. A essa afluência de academismo menor ao Neo-Romantismo, inquinada desde a nascente pelo morbo da correcta aplicação de receituários versegantes, nem falta já o que se vai tornar um tique lusitanista: a exploração dos «velhos motivos» heróicos ou passionais: «Olha — mortos — como se amam / Os dois mortos d'Alcobaça! / Ditosa sorte! / Amor que vive / Por toda a morte!», «E, como a Menina e Moça, / Levaram-na a longes terras».

3. ALBERTINA PARAÍSO (Porto, 1864 — Lisboa, 1954) conviveu e colaborou com os bardos malogrados da boémia literária portuense, antes de, deslocando-se para Lisboa, se dedicar, em estreita relação de amizade com Maria Amália Vaz de Carvalho, não só a intensa produção jornalística, mas também à direcção de periódicos orientados para a Mulher, como temática e como público.

No entanto, sem embargo da identificação afectiva e literária com poetas saturnianos e agónicos, sancionada pelos poemas que consagrou à memória de Hamilton de Araújo, de António Fogaça, etc., é bem mais desanuviada a atmosfera e bem mais sereno o espírito do seu livro *Musgos e Rosas* (1896). O seu perfil lírico de amenidade sensível está desde aí definido, até à recolha tardia de *Derradeiros Versos* (1938) — numa rota de “bonita” e inócua previsibilidade, à beira (como em Fernando Caldeira ou Fernandes Costa) do *kitsch*.

Colocando-se, desde a carta-prefácio ao pórtico de «Invocação» sob o signo de João de Deus (que, por seu turno, justamente no poema «A D. Albertina

Paraíso» estimulava e preconizava uma derivação dulcorosa da sua erótica idealizante)¹¹, a poética de *Musgos e Rosas* situa-se efectivamente em idênticos parâmetros de expressivismo estético e de humanidade elementar em suas formas de natural manifestação: «Estas flores nasceram no meu peito / À sombra dos teus versos adorados.», «A ti, estes versitos de criança: / Rosas simples, que prendo à tua trança, / Musgos verdes, que ponho em teu regaço», «Meu pobre coração, / À luz dum alvo e merencório astro, / Desfia pelas curvas da amplidão / Canções, duma brancura de alabastros. // As almas das crianças, a sorrir / ... / Só vós sabeis agora traduzir / Minhas canções de amor!». De resto, no simplificado espectro dos motivos sentimentais de *Musgos e Rosas*, avultam os elos à condição infantil — quer na transferência afectiva do tópico do carinho por crianças («A uma criança», «Infantis», «Nove de Junho», etc.), quer na auto-infantilização da subjectividade lírica («Eu fico-me a chorar, como as crianças, // Esperando que uns raios cristalinos / Venham tocar de verdes esperanças / Os sonhos da minh'alma, pequeninos...», «E agora, como a folha sobre os lagos, / Que aragem subtil de manso agita, / Sinto-a embalada entre ideais afagos, / Como criança que, a sorrir, dormita.»).

O envolvimento afectivo do sujeito poético cristaliza, por conseguinte, no motivo recorrente do aconchego materno («A minha mãe», «Num leque», «O teu nome», «Os teus olhos»). É evidente, no entanto, a carência de outra afectividade, numa aspiração de suave erotismo, que se inculca quase isomorfo («É que eu nunca senti o orvalho puro / Dos carinhos ideais, que todos têm / A suavizar-lhe os medos do futuro»), mas que pode derivar para formas convulsas de maturação amorosa e de insatisfação.

Os «quiméricos afagos», que centram um imaginário já consabido, emergem então da partilha do pranto: «Olhos que banham, em luar alvíssimo, / Tristezas fundas, nostalgias lentas! / Olhos que abrigam em fulgor puríssimo / As almas friorentas! // Foi neles que eu bebi, em doce alvura, / As minhas crenças infantis, aladas, / Astros sidéreos duma noite escura, / Risos meigos de fadas...», «Tímida e só, errante nos caminhos, / Tacteando a custo por fragedos vastos, / Oiço os meus ais alvoroçando os ninhos, / E nem os trevos nem os rosmaninhos / Ungem de aromas os meus sonhos castos, // ... // Quero beber-te, então, amargo pranto, / Despedaçar meu coração sereno; / Quero sentir tudo o que é puro e santo, / Na dor suprema em que eu, chorando, canto, / Como quem bebe um célico veneno!»).

¹¹ Cf. João de Deus, *Campo de Flores*. 9ª ed. Lisboa, Bertrand, s./d., tomo I, p. 331.

Por esta via se pode abeirar Albertina Paraíso de uma redução amorosa do dolorismo (e do abandono religioso): «Lá, no profundo e tumultuoso mar, / O nácar gera a pérola luzente, / Que brilha, como o pálido luar, / No seio duma noite transparente... // Assim também, no mar das minhas mágoas, / A dor gerou o pranto abençoado, / Que desliza através as duras fráguaas, / Como um celeste bálsamo sagrado...», «À minha noite desolada e escura / Que enlevo santo o teu fulgor me trouxe! / — Bendita sejas tu — lágrima pura! Lágrima tão doce!... // ... // Nas mãos de Deus a minha Dor deponho, / Sobre ela chovam — bênçãos do Senhor!...».

Mas as notas dominantes do canto de Albertina Paraíso não são estas plangências e sublimações.

Encontramo-las, antes, na reivindicação (que é nostalgia epocal) duma humanidade boa, afirmativa e, sobretudo, transparente (à semelhança, afinal, da sua nada críptica imagística). Esse ideal expressa-se com convicção em «Boiando...», «Cor de rosa», «Cristais», «Libro del alma»; e ramifica-se depois na sentimentalidade piedosa e no sortilégio de Jesus de «No dia de Natal» e «Numa página do *Lisboa-Porto*», bem como na animização cordial do universo de «Confidência» e «*Magnus dolor*» («... // E as estrelas, recolhidas, / Comentam sós, doloridas, / Minh'alma! tudo o que sofres...»).

Encontramo-las na correlata ânsia de felicidade amena que transparece, irreprimível, em «Vinte anos», «Saudade», «Clarões», «Duas Quadras». Esse ideal subjaz ao quadro idílico de «Prantos de criança» (transposição com bem mais forte motivação intertextual que a evasão livresca para o pitoresco rural de «Paisagem rústica», «Esboçeto» e «Aquarela») e à euforia simples de «Os noivos» (com sua delicada consumação do desejo erótico no seio do *locus amoenus*: «À sombra dos lilazes, perfumada, / Sorriem-se felizes, ternamente... / ... // Circunda-os uma auréola sagrada, / — A ventura sonhada docemente! / ... // ... // Entre a folhagem corre o som dum beijo... / Mimoso, aéreo, tépido bafejo, / Das açucenas o alvo seio abrindo...»).

Encontramo-las no contraponto de turvação íntima que os acidentes de percurso afectivo (e a consequente oscilação das “crenças” existenciais) determinam nos «Nocturnos de Chopin a soluçar» que periodicamente irrompem do campo de *Musgos e Rosas* (aliás afecto, com discrição, a cruzamentos sinestésicos e a ritornelos). Esse contraponto aprofunda-se um tanto no contraste entre concessões ao tema da *mors liberatrix* sob a pressão do turbilhão de dores na vida procelosa («Mimi», «A uma criança morta», «Dois versos de Camões») e a síntese de «Estâncias», em que voluntarismo e anseio de positividade próprios do Neo-Romantismo parecem impor-se:

Como águia, do azul enamorada,
 Sacode as asas a minh'alma e vai
 Cantando pelo espaço, descuidada,
 A luminosa e dúlcida alvorada,
 Que o meu ansioso coração atraí.

E, embora se erga no meu peito, embora,
 Continuamente, um mar de angústia e dor,
 Alveja sempre ao longe a branca aurora
 Duma quimera que o porvir me enflora,
 Como a vela dum pobre pescador...

Até pela imagem inicial, um passo como este pode ser lido hoje como prenúncio da orientação vitalista que hegemonizará o Neo-Romantismo no início do século — mas prenúncio ainda envolto na evanescência quimérica.

Pois também sujeita ao reducionismo erótico-quimérico (em «Sonhando») permanece a última nota saliente, e interessante, do estro finissecular de Albertina Paraíso: o indício de retorno à *Sehnsucht* que genitalizara a grande literatura do Romantismo originário e viera ainda, em defluxo melancólico, acoitar-se discretamente no magistério lírico de João de Deus¹².

Uma «vaga saudade indefinida, / Que vem do coração...» voga nesta poesia e fica, no fragmento «Ilusões perdidas», à beira de valer de novo como dinamismo assintótico de objecto indiscernível:

.....
 Eu sinto que na mente mais se ateia
 Uma chama, uma ânsia de infinito,
 Luminosa e grandiloqua epopeia,
 Que nos sorri como um farol bendito.

E, quando mais se estende e mais avança
 O ardente ansiar que mata e que definha,
 Mais o espaço se alonga e não se alcança
 A meta ideal que nunca se avizinha.

¹² Nesse sentido interpretamos a cançoneta «?», o final de «Inocência» e outros passos afins de *Campo de Flores*.

IV

À margem do esteticismo nefelibata

1. Tal como Albertina Paraíso esteve ligada a Hamilton de Araújo e aos círculos tardo-românticos e/ou neo-românticos do Porto, sem que a sua poesia ganhasse os estigmas dos bardos malogrados, algo de paralelo ocorre com a obra poética de Eugénio SANCHES DA GAMA (Lousã, 1864—Coimbra, 1933), companheiro de António Fogaça e colaborador da *Boémia Nova*.

Muito conhecido pela sua veia humorista, terá deixado inéditos dois volumes de versos satíricos; manifestações esporádicas desse espírito atravessam as colectâneas líricas que publicou; e a propensão paródica que revelara na récita de despedida do seu curso de Direito (1892) ressaltará, como veremos, noutro momento da sua definição estético-literária.

A primeira fase da sua intervenção poética sobrepõe-se às balizas da sua vida de estudante; depois, nos anos de carreira administrativa e de ensino, espaçará muito as suas publicações.

Em 1885, escolhe para a sua juvenil colectânea um título consentâneo — *Primaverais* —, mas sente necessidade de, num preâmbulo lírico, explicar, por desenganos e pela morte prematura da mãe, o desalento que no livro alastraria. Sangrava-se, porém, em saúde, pois nem o tema da orfandade o distingue (com uma única aparição, em «Dois retratos»), nem o conjunto dos textos nos toca particularmente pela tristeza. *Primaverais* abre, sem dúvida, por «Crepúsculos», série de sonetos de descoroçoamento amoroso, reflectido logo em alguns títulos («Mágoa eterna», «Despedida», «Ruínas», «Nostalgia», «Desalento»); mas nem a ferida é profunda, nem os cautérios pertinazes. A sequência seguinte, «Auro-ras», inflecte em sonetinhos para os pequenos consolos e brincos amorosos; outra, «Redondilhas», alterna o galanteio fútil com o popularismo sentencioso ou pitoresco; a última, «Cambiantes», nada altera na sua desconexão temática.

Em meio dos estereótipos no retrato da mulher amada e no projecto amoroso do sujeito lírico («doce criança», «pomba mansa», «colo virginal», «rosto divinal», «olhar inocente / casto como o de Jesus», «rosto aveludado, / feito de jaspe e carmim», «crença virginal desta afeição», «Pudesse um dia, oh! delicada flor, / o meu ingénuo e apaixonado amor / ungir de aromas tua fronte casta!...»), bem pode anunciar-se uma ou outra crispação funérea em «Crepúsculos». No fundo, se é evidente que dependem das vicissitudes amorosas a disposição anímica e a atitude perante a existência («Quando contemplo a tua imagem qu'rida / eu chego a ter amor a esta vida / que tantas vezes tenho

abominado!», «E, quando alguma dor me entristecia, / o seu bendito olhar de compaixão / transformava-me a dor em alegria, / porque me dava alento ao coração», «Fazendo como o sol à noite agreste, / a luz do teu olhar serena e calma, / dissipa a treva imensa da minh'alma / aos reverberos desse azul celeste.»), a experiência interior de «Tantalismo» permanece perfunctória e algo inconvincente.

Nem o crepuscularismo perturba, agonicamente, a sensibilidade (veja-se o mitigado desconforto de «Outono»); nem essa sensibilidade se deixa conformar pelos episódios patéticos a que presta uma atenção ocasional (como no caso de naufrágio e de enlouquecimento por amor de «História triste»). Serenável sempre pelo cenário ameno com que se compõe a «natureza feliz» de «Noite de aldeia», o penar amoroso desiste do esforço de renovação imagística que ali assoma («A ribeirita pequena, / que desce pela colina, / reverbera a tremulina / da lua branca e serena. // E a lua tranquila dorme / na amplidão celestial, / como uma pérola enorme / numa concha colossal.»), retoma o tópico petrarquista da chama e da mariposa («Velho tema») e vai-se redizendo por imagens tradicionais: «essa chaga / ainda hoje o coração me esmaga...», «sentir dentro do peito / o castelo das minhas ilusões!», «vi boiar desfalecido / no mais sombrio mar de ingratidões // meu pobre coração triste desfeito», «Se o naufrago procura o salvamento / entre a fúria das ondas num vaivém; / ... // ... / / também esta afeição assim traída, / cansada de lutar no mar da vida, / sucumbirá».

Quando em 1889 eclode em Coimbra a nova vaga esteticista, Sanches da Gama vê-se envolvido nas movimentações de colegas e amigos, sem partilhar verdadeiramente da inovação estético-literária, nem das motivações sócio-ideológicas do Decadentismo ou do Simbolismo. Surge, desde o primeiro número, como colaborador da *Boémia Nova*, mas as suas produções líricas nada tinham a ver com o inconformismo poético que então se manifesta. Prolongamentos de *Primaveraís*, eram réplicas apagadas da poesia de autores neoromânticos já distinguidos por dedicatórias daquele livro (Manuel da Silva Gaio, Queirós Ribeiro, etc.).

No fundo, E. Sanches da Gama revelar-se-á sempre alheio ou, quando muito, tangencialmente afecto quer à crise mental do fim-de-século, quer à emergência da modernidade artística (com tradução, na e pela linguagem, da autonomia dos valores estéticos, do autotelismo da obra literária e da primazia do novo). Por isso, será com outra coerência que E. Sanches da Gama se intrometerá na produção literária desse ano de consagração das correntes

«novistas» que foi 1892¹³.

Com o pseudónimo Estefânio Rimbó (de referência trocista aos luminares Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud) publica então *Nós Todos*, livro de sátira cordial que, embora desde o título se mostre destinado em particular a fazer o contraponto cómico do *Só*, visava também outros poetas. O livro compõe-se de oito poemas, dos quais seis trazem a indicação das obras nefelibatas troçadas: «Prolegómenos» e «Flor do Coentro» visam o *Paraíso Perdido* de Oliveira-Soares, «Carta ao Miguel» e «Os sábados» o *Só* de A. Nobre, «Iluminuras» e «Pores da Lua» as *Poesias* de Alberto de Oliveira; quanto a «Cartel» e «Bacanal nocturno» vão dedicados respectivamente a Eugénio de Castro e «Ao meu confrade António Nobre». Em rigor, *Nós Todos* não realiza a paródia das convergências temáticas e fomaís daqueles poetas, antes se limita ao comentário jocoso ou à deformação burlesca de atitudes e de tiques textuais¹⁴.

Com um ou outro poema disperso pela imprensa, Eugénio Sanches da Gama volta aos prelos, no século XX, com dois opúsculos em verso de interesse menor.

Na *Festa de Herculano* (Coimbra, 1910) sofre do intuito comemorativo no estilo solene da apoteose academizante. Recapitulação dos romances e das lendas e narrativas de Herculano, acentua os rasgos de passionalidade amorosa e os casos patéticos; abre com uma indicação nacionalista e encerra com a sua osmose na regeneração rústica («E descansou por fim dos místicos arroubos, / Longe da vã cidade e suas manhas vis, / Na grave solidão pura, de Val de Lobos, / Lavrando a Terra-Mãe, terra do seu país. // Nesse retiro augusto e santo em que morreu, / Gozou a vida sã dum simples camponês, / Para sentir melhor pulsar junto do seu / O rude coração do Povo Português!...»).

A *Guerra* (Coimbra, 1916), confrangendo-se com os mesmos defeitos perante os horrores bélicos enfatizados pelo retrospecto histórico, distingue-se todavia na abertura e no final pela surpresa de símiles e metáforas, bem como pelo horizonte utópico da paz ecuménica: «Na minha fantasia ardente / Vejo surgir todo o Passado / A deslizar constantemente, / Como um cinema ensanguentado...», «E agora vejo um novo espelho, / Reims, Verdun, Chalons de

¹³ Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra, C.E.R., 1975, pp. 185-200, e Idem, «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», in *Nova Renascença*, vol. IX, 1989-1990.

¹⁴ Cf. José Carlos Seabra Pereira, «Tropismo do novo e refração paródica no fim-de-século», in *Prelo*, nº 20, pp. 124-125.

Marne, / Ó verdadeiro Mar Vermelho! / Ó Himalaia feito em carne! // E tudo grita: Guerra! Guerra! / Mordendo o pó nesta ansiedade; / Quando serás, um dia, ó Terra, / Pátria comum da Humanidade?!...».

Mas a única obra de real interesse neste poeta menor surge por 1922 com *O Relicário de Simão Gouveia*. Aparentemente, em conformidade com o «Termo de abertura», depara-se-nos uma novela versificada, com aquele artifício de verosimilhança e aquele exercício da passionalidade que Camilo (o do herói Simão!...) e outros românticos haviam adoptado: «Num espólio dum meu sincero amigo / Encontrei estes versos que vão ler!...», «Contudo, além dos versos carinhosos, / Tem soluços ardentes como lavas, / Tem gritos de paixão mais revoltosos / Que o mar uivando em suas ondas bravas!». O «Termo de encerramento» já só revê um «drama de singelo enredo»; e este fora, entretanto, desvelado à luz de uma poesia assumidamente pré-novista e pré-orfaica («E, modernos, decerto que não são»), de uma poética expressivista que transborda para o «Dístico» com que Simão Gouveia abriria o seu *Relicário*: «Meu coração —Relicário— / Já tinha, há muito, guardado / Como a hóstia num Sacrário, / Este amor desventurado. // E o meu coração sofria / Tamanha dor, tão cruel, / Que o sangue que me corria, / Caindo sobre o papel, / Fez este livro de ideais / E saudades de quem amo...».

Ora, não há matriz camiliana que resista a esta poética elementar. Todas as temáticas neo-românticas serão, por isso, submetidas a um reducionismo egótico e erótico, neste «diário» de um antigo marinheiro cuja rota mais parece, pelos títulos, um roteiro de enamoramento petrarquista («Encontro», «Regresso», «Na praia», «Recordando», «Errante...») ou goetheano: a diacronia da paixão de Simão Gouveia solta-se da «Voz de Werther» e desfecha no «Fatal destino» que em tudo pretende reproduzir o daquele modelo. Observe-se aquela redução egótico-erótica da religiosidade sacrificial ou da auscultação da dor telúrica: «Semana Santa: agora o Cristo dorme / O sono precursor da Redenção, / Tendo esgotado o fel da expiação, / Da louca humanidade o crime enorme. // ... // ... / —Morro desta paixão que me atormenta // ... / Bebendo o fel na esponja truculenta, / Torturado na cruz do teu desprezo!», «Águas do rio, que atravessam pontes, / Vagas do mar cobrindo os areais, / Linfas humildes das pequenas fontes, / Sois o pranto da terra, e nada mais!... // ... // Podem lá sustentar comparação / Com a grandeza deste coração / Onde cabe, de Ti, tanta saudade!».

De facto, o *Relicário de Simão Gouveia* é um dos livros que explicita como, em certa poesia neo-romântica resultante de parca reformulação da epigonal trivialidade da tradição romântica, os decantados «ideais» equivalem,

em suma, aos devaneios do coração enamorado. Por isso, além de fugas de exotismo livresco justificadas pela personalidade de Simão Gouveia, lá surge a típica evasão fantasista a compensar a frustração amorosa («Sonhei um sonho lindo e tão formoso, / Que vivo dentro dele refugiado / Num Palácio de Fadas, encantado, / Como um lendário Príncipe orgulhoso») ou, no fundo, a desdobrar o que já era a miragem do amor lusitanista, polarizado na «graça senhoril da Portuguesa» e situado no campestre «reinado da paz vivificante».

Mais tarde, Sanches da Gama assume sem criptónimos a idiossincrasia poética que atribuíra a Simão Gouveia, ao dizê-lo «Alma peninsular, apaixonada, / Que não transige pela vida fora... / No fulvo entardecer, toda enlevada, / Sonhava ainda reviver a aurora!».

De facto, *Pela Vida fora* (Coimbra, 1932) recolhe poemas dispersos ou inéditos de toda a sua carreira num amálgama heterogéneo ainda prejudicado pelo peso de poemas gratulatórios, consagratórios, de circunstância vária, ou de galanteio fútil. Revertemos ao estádio de *Primaveraais*, sob o signo da inalterada poética sincerista e o lamento/orgulho da insuficiência verbal perante a autenticidade vivencial («Duas palavras», «Sonho distante»). Acentuam-se porventura os vectores de vibração patriótica e de evasão rústica do Neo-Romantismo lusitanista. Emerge o vector psicologista, geminado à fantasia passadista («Alma penada», «No Solar de Povos»).

Todavia, *Pela Vida fora* apresenta pelo menos três aspectos interessantes. Por um lado, o espírito conservador, metaliterariamente traduzido nos renovados ataques à poesia decadentista e simbolista, reconverte o valor simbólico de Prometeu ao substituir a revolta titânica contra Deus pela heroicidade sofredora contra a maldade humana («Grilhão de Prometeu»). Por outro lado, enquanto retoma a visão das águas correntes como pranto da terra, o poema «Astros» figura a indiferença cósmica perante o sofrimento humano à maneira do final da camoniana Écloga dos Faunos e de certa ode à Noite de F. Pessoa/Álvaro de Campos. Finalmente, além de se apropriar da sugestão imagística do conto «*Abyssus abyssum*» de Trindade Coelho (cf. «Bodas de prata»), *Pela Vida fora* refresca-se, de quando em vez, por originais metáforas: as ondas «São corças brancas de espuma, / A correr ao desafio...» e, em «Grilhão de Prometeu», quando a voz humana se cala, na noite fria «a Lua branca, inexorável, / É, para a Terra miserável, / — Guarda-nocturno que vigia!... —».

2. Em coordenadas não coimbrãs, é em boa parte paralela à trajectória de Sanches da Gama aquela que descreve D. ALBERTO Allen Pereira BRAMÃO

(1865-1944). Companheiro aristocrata de Raúl Brandão e dos nefelibatas portuenses nos anos de juventude, logo então se inicia (desde o *Monitor de Bouças à Província*) no jornalismo que permanecerá um investimento dilecto da sua personalidade (cf. o vol. *Recordações*, Lisboa, 1936) Mas então se inicia também na criação poética, que constituirá a faceta mais relevante da sua actividade de escritor.

Nos finais dos anos '80 dá sinais esporádicos de assimilação da nova estética decadentista, como acontece quando publica, por 1886, um soneto («Delírio») de sadismo vampírico, com objecto físico e espiritual. Porém, era outra a sua matriz literária; e a produção lírica, relativamente intensa, que dá a conhecer até ao termo do século, apresenta-o antes como um típico representante do surto neo-romântico. Dentro dessa tendência, Alberto Bramão revelar-se-á um dos poetas que melhor ilustra a continuidade de linhas temáticas e estilísticas do Romantismo epigonal português.

O poemeto *Um Beijo* (Porto, 1886) define bem essa condição estético-literária, ao dramatizar alegoricamente — na epifania de uma Musa angélica e no diálogo com ela travado — a ânsia da euforia quimérica; a ponderação das desgraças e vilezas da existência terrena e a inquietude perante a labilidade das suas venturas, perante a fugacidade dos seus bens, ou perante o horizonte da morte que culmina os desenganos, seriam contornadas pela evasão fantasista, no amor e na criação poética. Por isso, numa versificação fácil mas anódina e nos estereótipos de imagens (baixel / plagas, estrela / lago, mar / escolhos, sacrário, caverna, etc.) e de adjectivos (caliginosa e extre-mosa, virginal e feral, divinal e letal, gentil e pulcro, etérea e sidérea, cristalina e alabastrina, incalma e infausta, cérula e ervada, etc.) herdados do Romantismo menor e tardio, *Um Beijo* abre com um quadro de alba fecunda e idílica, para atingir o clímax num poente que é afinal um crepúsculo isomórfico, anti-decadentista. Aquela aurora, que no início contrastara com a depressão subjectiva, vê-se interiorizada: apesar de tudo o que faz do Homem um Prometeu agrilhado («Mendigando um alívio à dor que nos consome»), deve-se a Deus «o pomar da vida»; e a «ventura suave», personificada na Musa, pode influir na construção do «castelo de sonhos refulgentes» que a «religiosa fantasia» ergue.

Transcorrido um decénio, Alberto Bramão organiza a colectânea *Fantasia* (Lisboa, 1895) que, mais ambiciosa, pretendia responder à necessidade de «corporizar ideias e sentimentos para desafogo dos tumultos íntimos». Sobre tudo na 1ª parte, «Drama íntimo (Amorografia)», e na 2ª parte, «Dispersos», as *Fantasia*s regurgitam de lírica neo-romântica de amor, aliás inconsumado — não no

dramático fulgor de sensualidade e de intangibilidade idolátrica próprio do Decadentismo, mas na sofismadora exaltação da divina mulher, em sua beleza perfeita e pura. A 3ª parte de *Fantásias*, «*Quid obscurum*», aspira frustradamente a uma poesia de interrogação e angústia metafísicas, constituindo-se num dos vários fragmentos neo-românticos de malogrados projectos, colocados sob a égide de Antero, «dum vasto poema que sintetizasse (...) o tenebroso círculo do destino humano». No caso de Bramão, «A *Vida* seria o protagonista dessa tragédia. (...) tendo reconhecido que o céu religioso é uma criação arbitrária e piedosa da Fé, a *Vida* divisava ao fundo, bem no fundo do incomensurável precipício do Universo, o rio Nirvana, a caudalosa corrente do Esquecimento e do Nada — e despenhava-se para toda a Eternidade.». Afinal, é como privilégio religioso, oferta de Deus, que Alberto Bramão encara a evasão pelo Sonho; e este, embora em inventário de desenganos, leva-o depois a contrariar o propósito de renúncia à criação poética.

Assim surgirá nova colectânea lírica, *Ilusões Perdidas* (Lisboa, 1898), que se coloca na sequência da obra precedente: com sua discursividade de parábola, alegorizante e moralista, submete à redução sentimental o pessimismo, a nobriana «dor do pensamento», o fluir do tempo como experiência de logros e senescência, enfim o fatalismo de cobertura religiosa. Em todo o caso, ganham algum interesse a recorrência do coração como dominante ôntica (provocando a incerteza passional, a vertigem do desconhecimento de si mesmo) e a antevisão, entre pávida e desfrutadora, da morte e da macabra consumpção do corpo pelos vermes. O mesmo se diga, por outro lado, do esboço de correlação dos motivos de exílio ôntico, de Deus abscondito e de expiação duma culpa metafísica.

Enquanto no prefácio a *Fantásias* Alberto Bramão aludia depreciativamente à poética decadentista e simbolista, faz agora preceder *Ilusões Perdidas* de uma «profissão de fé literária», que julga urgente em «período de anarquia estética e de tão baralhados processos de essência e de forma». Deixa então transparecer uma concepção conteudística da literatura e uma visão algo academicista da linguagem poética. Opõe-se mais incisivamente à singularidade imagística, ao rebuscamento lexical e, sobretudo, à sobrevalorização da musicalidade que caracterizavam os esteticismos finisseculares. Contrapõe-lhes uma proposta neo-romântica de autenticidade «espontânea e simples», de arte equacionada como «idealismo nobre» e como subrogação das «religiões abaladas ao sopro árido da análise positiva».

Curiosamente, a obra de Alberto Bramão que hoje mais pode reter as atenções é uma paródia, em verdade coerentemente articulada com a condição

estético-literária que caracterizámos. Com efeito, Bramão publicara o livro em prosa *A rir e a sério...* (Lisboa, 1896), cuja 1ª parte — «O Cantagalo (história verídica dos seus feitos)» — alvejara o conjunto da poesia nefelibata, embora talvez aludisse em particular a Eugénio de Castro (e seu emblema, o Cata-Sol). Fantasiando o trajecto biográfico e o retrato de alguém «mais instrumentista que René Ghil, mais magista que Sar Péladan, mais colorista que Mallarmé e mais confusionista que todos eles», Alberto Bramão tem ocasião de apresentar composições que visam não tanto os vectores ideotemáticos da poesia novista, quanto os seus vectores de estranhamento estilístico-formal.

Chocado especialmente pela insólita exploração das potencialidades ópticas e fónicas dos significantes, A. Bramão oferece exemplos burlescos da instrumentação verbal (por exemplo, com «a poesia *sinométrica*. Versos que soam como badaladas de sinos»). Mas, paradoxalmente, as *Geométricas* de Cantagalo, resultando de uma intenção conservadora, antecipam a feição concretista do experimentalismo poético do século XX, pois as suas composições «sujeitas a feitiços determinados» apresentam desconcertantes feições caligrâmicas (por exemplo, na «Simbólica piramidal», na «Litania funílica», na «Briolanza crucial» ou num inventivo «astronometron»)¹⁵.

A 2ª parte, «Teatros e touros», e a 3ª parte, «Verdades e paradoxos», de *A rir e a sério...* entregavam-se à crónica, por vezes numa fronteira difusa com a breve efabulação narrativa. Prenunciavam o modo por que, na carreira novecentista de A. Bramão, a criação lírica (representada ainda no volume *Trigo sem joio*) ficará subalternizada. Preso nos finais da monarquia à actividade política, continuando a cultivar intensamente o jornalismo, episódico dramaturgo (com o auto *Julgamento do amor*, 1935), conferencista prolífico, Alberto Bramão deixou interessantes obras de memorialismo e de opinião sentenciosa — tais como *O meu breviário* (1922) e *Faúlhas dum lume vivo* (1945) —, que não dissentem do curso neo-romântico da sua poesia.

¹⁵ Cf. José Carlos Seabra Pereira, «Tropismo do novo e refração paródica no fim-de-século», *loc. cit.*, pp. 127-130.