

humanitas

Vol. II

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HVMANITAS

VOLUME II



COIMBRA
MCMXLVIII-MCMXLIX

O classicismo do *Oaristos* de Eugénio de Castro

A simples enunciação deste tema poderá afigurar-se paradoxal a todos os que vejam no simbolismo — de que o *Oaristos* surge entre nós na qualidade de arauto—um movimento bastante distanciados dos ideais clássicos e inclinado para um futuro nebuloso, aparentado de preferência às correntes inovadoras que no desequilíbrio estético do modernismo e do versilibrismo vieram a alcançar o termo da evolução.

Na literatura portuguesa, todavia, a influência clássica é profunda e constante: já existente em D. Duarte e nos moralistas do século xv, manifestada através do *Cancioneiro Geral*, floresce durante os três séculos de exclusivo classicismo dominante e mesmo durante o pretenso eclipse romântico; e, nas manifestações literárias dele derivadas, nota-se sobretudo uma sequência de acções e de reacções, — a alternativa permanente em que, a uma onda hostil, sucede, nítido, o recrescendo clássico.

Após o ultra-romantismo déliquescente, perante o vazio desta escola cristalizada no culto do lugar-comum, na pobreza de expressão e de assunto e na consequente repetição a todo o transe, oscilando entre a plangência de mau gosto e a trivialidade monótona ou ridícula, o simbolismo procura a novidade na forma e nos temas. Reivindica absolutamente o culto da originalidade, pelo exotismo da forma e pelo arrojado dos conceitos. Oposto de certo modo ao parnasianismo, que na poesia corresponde ao realismo e naturalismo da prosa, adversário da sua apregoadada impassibilidade e da concepção linear da beleza da arte, vive o cânone expresso pela *Arte Poética* de Verlaine, — a música a vestir um ideal, que se baloiça deliberadamente no vago e no impreciso.

O corifeu do simbolismo entre nós é Eugênio de Castro, no *Oaristos*, publicado em Coimbra em 1890(1). Trata-se de um artista cheio de originalidade, demasiado pessoal para se encerrar nos quadros rígidos de uma escola. E é esse amor da originalidade que o levanta numa atitude de rebeldia contra o ultra-romantismo que servira ; mas a sua acção dentro dos arraiais decadentistas e simbolistas é meramente episódica. No íntimo, permanece um clássico, por vezes até de exuberante manifestação parnasiana. Mesmo nos momentos em que assumiu atitudes de revolucionarismo estreme, empunhando audacioso o facho da originalidade simbolista, o clássico surge frequentemente à superfície.

Assim acontece no *Oaristos*, como procuro exemplificar ao longo deste estudo, quanto aos aspectos formal e de conteúdo, — na renovação e enriquecimento do vocabulário e no tratamento de temas clássicos, embora estes de harmonia com o espírito da nova escola.

I. Originalidade e imitação.

Caracteriza-se o *Oaristos* pela evidente preocupação da originalidade. No prefácio da primeira edição, o Autor revolta-se contra «algumas dezenas de coçados e esmaiados *lugares-comuns*», onipotentes entre nós, contra a «pobreza franciscana» das rimas e do vocabulário, «as *rails* por onde segue num monótono andamento de procissão o comboio *?nisto* que leva os Poetas portugueses da actualidade à gare da POSTERIDADE, Poetas suficientemente tímidos para temerem o vertiginoso correr do *expresso* da ORIGINALIDADE».

Durante um período de cinco anos, Eugênio de Castro poetara ao sabor da corrente ultra-romântica. Confessa que o fez

(1) Impresso na tipografia de Manuel Caetano da Silva e vendido pelo livreiro Manuel de Almeida Cabral. Apareceu segunda edição dez anos depois (1900), publicada pelo editor Francisco França Amado, também de Coimbra. Para as citações de passos de Eugênio de Castro, servimo-nos, porém, da edição definitiva, publicada, a partir de 1927, pela Empresa Internacional Editora Lumen, e intitulada *Obras Poéticas de Eugênio de Castro*, em que o *Oaristos* abre o volume 1.

por inexperiência : «Inexperiente, o autor dos *Oaristos* teve um dia a cândida ingenuidade de se meter nesse moroso *misto*: cinco anos suportou a lentidão da viagem e a má companhia, até que uma e outra começaram a incomodá-lo de tal maneira, que resolveu mudar para o supracitado *expresso*, preferindo deste modo um descarrilamento à secante expectativa de ficar eternamente parado na concorridíssima estação da VULGARIDADE.» No decurso desses anos publicou várias obras: *Cristalizações da Morte* (1884), *Canções de Abril* (1884), *Jesus de Nazaré* (1885), *Per Vmbram...* (1887) *t Horas Tristes* (1888) (1). Ia publicar um livro intitulado *Novas Poesias*, que Columbano Bordalo Pinheiro ilustraria e para o qual João de Deus elaborara amigável e elogiosa censura,—quando encontrou o caminho da originalidade na reacção simbolista: rescindiu o contrato firmado com a casa Guillard-Aillaud, de Paris, e ei10- campeão da «liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas» (2).

No *Oaristos* exhibe agora alexandrinos de cesura deslocada e outros sem cesura; lança-os em parelhas, mas com os últimos quatro versos de rimas cruzadas ; adapta o *rondei* francês; introduz (ou reintroduz) o processo da aliteração; no campo da rima, derrama em profusão «rimas raras, rutilantes», e, atento à sua maior variedade, evita, como tremendo escolho, a repetição (3).

(1) O Poeta não as incluiu, porém, nas suas *Obras Poéticas*, em virtude de serem desprovidas de significação para o conjunto do seu labor poético, embora, para a história, testemunhem a favor da extraordinária precocidade do Autor, que publicou a primeira aos quinze anos. Cf. André González-Blanco, no estudo crítico publicado na revista parisiense *Hispania* (ano v, n.º 3, Julho-Setembro de 1922) e transcrito em grande parte à entrada do vol. m das *Obras Poéticas*.

(2) Essa liberdade foi tão longe que até o próprio ritmo, devjdo à preocupação da espontaneidade absoluta da criação artística, foi desprezado, caindo-se em ritmos bárbaros e em manifestações muitas vezes arritmicas.

(3) Nestas inovações, em alguns pormenores, Eugénio de Castro fora precedido por outros poetas, como Junqueiro, quanto à quebra da estrutura tradicional do alexandrino, e Cesário Verde, quanto ao uso da aliteração, embora a sua adopção por este último poeta fosse certamente

As suas simpatias vão para o vocábulo menos vulgar, porque prefere a precisão às «fastidiosas perífrases» e porque, em concordância com Baudelaire, julga as palavras possuidoras de beleza própria, independente do significado ou ideia que representem, e deseja seguir esse estilo *decadente*, tão cheio de virtualidades, rebuscado e multiforme, que se esforça por dar o pensamento no que ele tem de mais inefável e sofre a constante atracção do imprevisto.

Mas, embora as suas inovações métricas tenham sido do mais largo alcance (1), a ponto de exercerem influência decisiva na evolução ulterior da poesia, que caminhou no sentido da maior liberdade rítmica, a distanciar-se cada vez mais dos cânones do equilíbrio clássico (2), teremos de averbar em seu favor, além do papel de renovação das formas poéticas (o único que parece tê-lo preocupado e à quase generalidade dos seus críticos), uma originalidade não menos fecunda no que respeita ao tratamento dos temas.

Este anseio de originalidade por parte de Eugênio de Castro é bem compreensível, perante a estagnação do meio literá-

desconhecida do autor do *Oaristos*. Cf. Feliciano Ramos, *Eugênio de Castro e a Poesia Nova*, Edições «Ocidente», Lisboa, 1943, p. 25.

O emprego da aliteração vinha também da antiguidade clássica. Pode ver-se no célebre epitáfio de Névio (*Recueil de textes latins archaïques* de A. Ernout, p. 140):

Immortalis mortalis si foret fas flere,
flerent diuae Camenae Naeuium poetam.;

e em Ênio (*Anais*, 51 e 53, ed. de Valmaggi):

accipe daque *fidem foedusque feri bene firmum*,

e

O *Tite tute Tati tibi tanta tur anne tulisti*

etc. Cf. Plessis, *La poésie latine*, Klincksieck, Paris, pp. 15 e 29.

(1) Nove anos depois, em 1899, ao prefaciar a 2.^a edição de *Oaristos*, o Autor congratula-se com o êxito, afirmando que quase todos os poetas portugueses, mesmo consagrados, o seguiram.

(2) No que não a acompanhou Eugênio de Castro, como sabemos,

rio português contemporâneo, enquanto no estrangeiro floresciam os exotismos, por vezes alucinantes, de decadentistas e simbolistas. À maneira de Musset, o Poeta quer *beber pelo seu copo, embora pequeno* (1), e nesta simples referência se vê quanto há de precário numa ideia de originalidade exclusiva. Apesar de todo esse anseio, esta é-0 muitas vezes, como sucedeu no caso presente, apenas para o meio ou para o momento histórico, e tem de procurar-se no laborioso caminho da imitação. Embora corresponda a determinantes estéticas de natureza pessoal, o ideal fortalece-se e consolida-se na leitura e imitação dos modelos que no estrangeiro teorizavam as novas formas e as apresentavam de modo superior, entre os quais deve mencionar-se, em lugar preeminente, «o grande e amado Baudelaire» (2).

Imitação e originalidade não são, aliás, princípios antinómicos, que se excluam sem remissão. Na própria imitação há originalidade. Era mesmo este o conceito que os antigos formavam da originalidade : para a estética clássica, assumia a maior importância a imitação dos modelos. Tal prática não implicava o mínimo servilismo : era a imitação criadora. O caminho traçado pelos antigos, os predecessores (e predecessores de tal grandeza que ficaram como modelos insuperáveis de tantas e tantas gerações), deveria ser escrupulosamente seguido: a originalidade estaria apenas no modo, peculiar a cada autor, de tratar um tema consagrado, retocando a beleza do quadro, sem deixar de ser fiel, no desenvolvimento e na toada geral dos pormenores, às directrizes recebidas da tradição literária.

Poesia de erudição e de reminiscência, o seu valor residia sobretudo nas modalidades sãbiamente dispostas, que a individualizavam dentro da fidelidade requerida e cultivada com o mais consciencioso escrúpulo (3).

Assim sucedera, entre outros, com Virgílio em relação a Homero e aos primitivos épicos de Roma, cuja lição com-

(1) «Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.» Cit. no *Oaristos* (edição definitiva), p. 22.

(2) *Oaristos*, vu, 2 1.

(3) Para o estudo da originalidade entre os antigos, veja-se MUE Guillemain, *L'originalité de Virgile*, Les Belles Lettres, Paris, 1931.

preendeu e interpretou; e, na nossa literatura, com Antonio Ferreira em relação a Horácio, e com Correia Garção, que na *Cantata de Dido* traduziu Virgílio (tão aproximadamente, por vezes) e que nem por isso deixa de possuir vincada originalidade. O mesmo vem a suceder com Eugenio de Castro, que, imitando Baudelaire e os simbolistas, é todavia original na imitação, criador, afinal, de uma autêntica obra-prima.

O poema que Eugênio de Castro nos deu, após o seu dramático rompimento com a estética dos ultra-românticos, o *Oaristos*, é uma série de quinze composições (1), ordinariamente em alexandrinos (2). Embora aparentemente desconexo, como a muitos críticos se tem afigurado (3), sente-se nele, como depois veremos, uma unidade, através do fio condutor de um tema clássico.

O assunto do poema é a paixão absorvente, fatal, que ao poeta inspira uma mulher enigmática e inconsequente, que espalha à sua volta paixões, votando-as, no entanto, ao mais soberano desprezo. «Corpo insexual de efebo e de bacante», é o tipo das mulheres dominadoras e alheias ao fulminante efeito produzido, que ostentam, altivas, a *fria majestade da mulher estéril*, — na criação de Baudelaire (4).

(1) Dezanove, na 1.^a edição.

(2) À excepção das composições v, de oito sílabas, vm, xii e xm, de dez, e xi, em que as quadras em alexandrinos alternam com estrofes de sete, três e duas sílabas.

(3) Talvez devido a as poesias serem datadas de várias localidades — Coimbra, Royan, Blanquefort, Paris, Bordéus, Salamanca, Arcachon, Pessac—, o que lhe daria o aspecto de um poema *itinerante*. Trara-se do desejo de imprecisão simbolista.

(4) *Fleurs du Mal*, ed. de Collins, Bruxelas-Londres- Glásgua (Nelson), xxviii, p. 72. Na poesia xi, p. 92, le se:

O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,
foules d'un pied léger et d'un regard serein
les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

Através das *Fleurs du Mal* (*Spleen et Idéal*) encontra-se constantemente retratado este tipo de mulher, em que *l'ange inviolé se mêle au sphinx anti-*

Cheia de singularidades — o seu mais caro desejo seria habitar no pólo norte, numa estufa de cristal —, vive alheada num sonho de renúncia, num gosto perpétuo do quietismo e da inércia. Em torno dela gravita o amor ardente do Poeta, que a segue por toda a parte, que a vê surgir, obsidiante, em todos os seus pensamentos, sem nunca, porém, lograr demovê-la. Por momentos ela parece humanizar-se, retribuir a paixão imensa que junto dela palpita, mas afinal... «ri como chora, sem causa»).

O Poeta sofre e teima, reconhecendo embora que o seu amor só pode satisfazer-se em sonho. Um dia, enfim, ela resolve-se a falar, — mas para lhe pedir que desista da realização desse amor impossível. Ela quer viver em permanente anestesia, «rodeada de sons, perfumes e visões...»); e, se persiste em amá-la, que o faça, então, mas sem a esperança da posse, — a não ser que ela um dia desperte do letargo e renasça para o amor...

Eugénio de Castro traça-nos o perfil da Eleita — o «Diamante preto», a «Flor polar» —, com os seus desdêns, caprichos e inconsequências, e o ambiente em que a acção se desenvolve, propositadamente indeciso: tudo isto acompanhado de abundante orquestração verbal, a dar na música a mesma sugestão do vago e do impreciso. E, para criar essa sugestão, o Autor recorreu, em grande parte, à fonte clássica.

que, — dominadora e insensível. A propósito da influência de Baudelaire, veja-se o estudo do Dr. Álvaro Júlio da Costa Pimpão, *Eugénio de Castro*, in *Biblos*, vol. xxii, tomo i, 1946, pp. 199-218, em que a Eleita do *Oaristos* é considerada também como filha espiritual de Des Esseintes, de Huysmans. «A superioridade das musas baudelairianas consiste na sua anormalidade, na fria perversidade que as anima e que torna possível aquele *oaristys*...» (id., *ibid.*, p. 204).

A insexualidade é uma das características simbolistas, que nos mostram bem a preocupação do vago e do impreciso. Alvaro Maia, *Vento sobre a Charmeca...*, i, Edições Gama, Lisboa, 1944* P. 202 e segs., fala dessa renúncia à sensualidade, «transformando-se o homem num ser híbrido bissexual — a andrógina e o ginandro» (por lapso, escreveu-se *gimandro*),

II. Classicismo de forma.

O classicismo de forma do *Oaristos* aparece-nos sobretudo na parte vocabular, em que, através do grego e do latim, à imitação do que faziam os estrangeiros contemporâneos, se efectuou a renovação das formas poéticas, no cumprimento da teorização expressa no prefácio daquela obra (1). Não esqueceremos as inovações estilísticas, entre as quais apontaremos, por exemplo, a *figura etimológica* : «uma *lu\ lu* com lumes amenos», na composição xi, e o processo da aliteração de que a literatura latina se servia também, como vimos. Mas, no desejo de maior novidade e musicalidade, à busca das ressonâncias desconhecidas, era o termo novo e raro que se considerava mais sugestivo, e daí a maior importância da inovação vocabular.

A fonte revigoradora do vocabulário poético tinha de ser forçosamente a clássica: termos gregos e latinos, provindos de imitação literária, directa ou indirecta, dos autores, ou hauridos na terminologia eclesiástica (2).

Através do *Oaristos* poderemos encontrar abundante exemplificação deste processo. Indicamos a seguir algumas palavras, das mais características. Várias de entre elas vêm registadas, com a referência aos simbolistas franceses que as usaram, no glossário publicado em 1888 por Leão Vanier, bibliopola dos simbolistas e decadentistas, e da autoria de Jacques Plowert — *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*.

(1) Prefácio esse que o Dr. Gosta Pimpão (art. cit, pp. 205-206) considera em parte como um código de estética parnasiana. É uma prova ainda do parnasianismo íntimo do Poeta e das relações que afinal existiam entre as duas escolas. Poetas houve que transitaram de uma para a outra, e uma das características parnasianas é até o gosto dos temas clássicos, tão abundantemente exemplificado em Leconte de Lisle.

(2) Devido ao misticismo, embora «frustre», dos simbolistas, «a literatura — segundo Álvaro Maia — encheu-se de exterioridades, de cibórios, de lampadários, de tapeçarias, genuflexórios, burcelins, perfumes impossíveis, fotostesias, concupiscencias danadas, instrumentismos inconcebíveis, grafomanias levadas ao exaspero». (*Vento sobre a Charneca...*, I, p. 205.)

ABSCONSO — lat. *absconsus*, sinónimo de *absconditus*: secreto, oculto, misterioso; difícil de perceber. Diz-se de palavras da língua portuguesa, e da única espécie de amor que a Eleita consente ao Poeta. Plowert, p. 1.

ACUMINANTE — lat. *acuminans*[^]-*ntis*, p.ontudo: acuminantes serros. Plowert, p. 3.

ACUTÂNGULO — lat. *acut-* (por *acutù*: cf. *acutiangulum*), agudo, e *angulus*, ângulo. Termo de geometria. Diz-se da crítica: perfurante, agressiva. Plowert, p. 3.

AEROSTATO — gr. ἀερο- (-*-στατος*, que se sustém no ar. Grafia *aereostato*, como se o primeiro elemento fosse o lat. *aereus*, e acentuação paroxitónica por força da rima com *regato*. Imagem do amor, «que nos conduz ao céu distante da Quimera» (p. 55).

ÁGATA — lat. *achâtes* <gr. ἀχάτης. Pedra preciosa de várias cores: olhos de ágata escura.

ALABASTRO — lat. *alabastrum* < gr. ἀλάβαστρον. Mármore branco, de pouca dureza. Diz-se de mãos de mulher e do brilho dos astros.

ALACRIDADE — lat. *alacritas*, -*atis*, ardor, entusiasmo.

ALBENTE — lat. *albens*, -*ntis*. Qualifica o olhar da Bem-Amada, uma girândola de fogo e a pedraria dos anéis.

ALGIDO — lat. *algidus*, frio, que faz experimentar sensações de frio: âlgidos desdêns, âlgido letargo. Plowert, p. 6.

ALMO — lat. *al/nus*, que alimenta, criador. Diz-se da Bem-Amada.

ALVINITENTE — lat. *albi*-(> a/r/-), branco, e -*nitente*, do part. pres. de *niteo*, brilhar: lua alvinitente.

ANACÂMPSERO — gr. ἀνακαμπέρως, -έρωτος (Plín., *Nat. hist.*, 24, 167, emprega o acus. *anacampseroten*), planta que servia para comover e reconciliar amantes infieis: Plut., iW., 93gd (de ἀνακάμπω, vergar, e ερως, amor). A transcrição eugeniana preferimos a de Moréas, que usou correctamente *anacampsérote*, vocábulo registado por Plowert, p. 8.

ANIDRO — lat. *anhydros*^{<^} gr. ἀνώρος, sem água, seco: vasos anidros.

APERITIVO — lat. *aperitiuus*, que desperta o apetite: bocas aperitivas.

APRILINO — do lat. *Aprilis*: primaveril. Plowert, p. 10.

Aquoso —lat. *aquosus*, claro, límpido, transparente (já com este sentido em Catulo e Propércio, p. ex.). Refere-se a ornamentação.

Artemisa — por *Ärgernis*, lat. *Artemis* <C gr. *Ἄρτεμις*. Erróneamente grafado com ῖ, talvez por influência da rima *vampirita*. Mas na 1.^a edição vem *Artemisa*.

Astral — lat. *astralis*: olhos astrais.

Auroral — do lat. *aurora*, pelo modelo, p. ex., de *vesperal*. Qualifica brilho.

Autunal — lat. *autumnalis*, sombrio, tristonho: meio-dia autunal. Mas *outonal* a p. 51: «Como são *outonais* aqui estes Agostos!»

Bacante — sacerdotisa de Baco, entregue a transportes delirantes. Aparece ligada a *efebo*: «seu corpo insexual de efebo e de *bacantes* (p. 38).

Boreal — lat. *borealis*. Diz-se dos lábios da Amada.

Brumal — lat. *brumalis*, nevoento: brumais e leves musselinhas, cambraia brumal.

Caleidoscopo — gr. κα/cc, belo, *είδος*, imagem, e σκοπέω, observar. A prosódia *caleidoscopo* foi condicionada pela rima *heliotropo*. A forma correcta seria *calidóscopo* ou *calidoscopio*.

Cérulo, Cerúleo--lat. *caerulus* e *caeruleus*: azul: chama ce'rula, paquife de oiro e de cerúlea cor. Plowert refere *cérulé*, p. 20.

Cerusa — lat. *cerusa*, a par de *cerussa*, alvaiade: «rostos lascivos com esmaios de *cerusa*» (p. 41).

CÍCLAME, CICLÂMEN — por *ciclame(n)*, lat. *cyclamen*, deformação do gr. κυκλαμίνον. Na composição xm, em rima com *ámen*.

Cílio — lat. *cilium*. Plowert, p. 21, regista *ciller*, «batte des cils».

Címbalo—lat. *cymbalum* gr. κύμβαλον. Associado a outro instrumento musical (o ascior).

CINABRIO — lat. cient, *cinnabrius*, por *cinnabar* ou *cinnabãri(s)*<a gr. κιννάβαρι: cor de vermelho vivo: lábios de cinábrio.

CINAMOMO — por *cinamomo*, lat. *cinnamomum*<]gr. κιννάμωμον, caneleira. — O verso

cinamomo, heliotropo, oporónaco, incenso (xv, 8),

ficaria melhor, sob o aspecto rítmico, e correcto quanto à medição do alexandrino, pronunciando

cinamomo, heliotropo, opopónaco, incenso,

apesar de que a prosódia correcta deveria ser *heliotropo*. A mudança do lugar do tom explica-se talvez pelo desejo de findar o primeiro hemistiquio do alexandrino, a não ser que se trate de um dos tais alexandrinos sem cesura, a que o Poeta se refere no prefácio.

CÍTARA — lat. *cithãra* < gr. κιθάρα. Associada a outros instrumentos de música.

CLANGOR — lat. *clangor*, de *clangere*, ressoar.

CLEPSINA — lat. cient. *clepsina* < C gr. κλεψίνος, dissimulado. Género de vermes hirudíneos; espécie de sanguessuga.

CONÚBIO — lat. *con(n)ubium*, união, casamento.

CROTALO — lat. *crotalum* gr. κρόταλον. Acentuado paroxítonamente por influência da rima com *halo*, ou da forma francesa. Associado a outros instrumentos de música. Plowert, p. 26.

CUSTÓDIA — lat. ecles. *custodia*, de *custos*: «esplendem girasóis como fulvas *custódias*» (p. 29).

DIADEMADO — lat. *diadematus*, de *diadema* < gr. διάδημα. Diz-se da Amada.

DIÁFANO — lat. *diaphãnus* < gr. διαφανής, transparente. Qualifica a suavidade de um poente.

DICACIDADE — lat. *dicacitas*, maledicência.

DIFLUIR — lat. *diffluere*, espalhar-se. Diz-se da treva. Plowert, p. 31.

DOLENTE — lat. *dolens*, gemer dolente.

EBÂNICO — de *éban*, lat. *ebenus* < gr. εβενος. Diz-se de um elmo, com que se compara a cabeleira da Amada.

EBÚRNEO — lat. *eburneus*: mãos ebúrneas (da Senhora das Dores).

EFEBO — lat. *ephêbus* < Z %r. εφηβος. Em conexão com *bacante* (q. u.)

ELISIO — lat. *Elysium* < i gr. Ἠλύσιος: elisia formosura.

ESCABIOSA — lat. cient. *scabiosa*, de *scabies*. Planta ornamental, empregada também como remédio contra a sarna.

Diz-se da natureza de um poente. Plowert, p. 83, regista *scabieux*, mas noutra acepção.

ESFINGIAL — formado a partir de *esfinge*, lat. *sphinx* <Cgr. *cropr/ξ*: criatura esfingial. Plowert, p. 87.

ESPÚMEO — lat. *spumeus*: espúmeos falvalás.

ESQUISITO — lat. *exquisitus*, requintado. Diz-se da atmosfera.

ESTELAR — lat. *stellaris*: estelar Vaticano.

ESTILITA — gr. *στύλιτης*, de *στύλη*, coluna. Acentuado *estí-lita*. Plowert, p. 88.

ETEREAL — formado a partir de *etéreo*, lat. *aetherius* < gr. *α&ήριος*: corpo etereal.

EVANESCENTE — lat. *euanescens*, *-ν/η§*: lua evanescente.

EXICIAL — lat. *exitialis*: exicial sentença, brilhos exiciais.

FÁSIS — lat. *Phāsis* <C, gr. *Φασις*. Nífa de quem Baco se enamorou e a quem converteu em fonte; Medeia.

FLAVO — lat. *flavus*. Diz-se do sol e dos astros do Sete-Estrela. Plowert, pp. 40-41.

FLÓREO — lat. *floreus*. Aplicado a fenos. Plowert, p. 42, tra *z floral*.

FLUIDO — lat. *fluidus*. Diz-se das cantilenas.

FLUIR — lat. *fluere*. Diz-se da voz da Amada, das névoas e dos cantares. Plowert, p. 43.

FULGURAR — lat. *fulgurare*. Brilhar (falando-se das estrelas).

FULVO — lat. *fulvus*: fulvas custódias.

GANGETICO — lat. *Gangeticus*, de *Ganges* <i gr. *Γά/ης*: gan-géticos marfins.

GLACIAL — lat. *glacialis*: fantasmas glaciais, glacial inimiga, glacial vinagre.

HALO — lat. *halos* <C gr. *άλως*, disco de escudo (com o sent, mod. em Arist., *Meteor.*, 1, 7, 7).

HELIÓTROPO — gr. *ήλιότροπος*, girassol. Num dos passos (p. 3g), acentua-se *heliotropo* por força da rima com *caleidoscopo*.

HALINO — lat. *hyalinus* <C,gv. *ύάλινος*: luz hialina. Plowert, p. 50.

HIEMAL — lat. *hiemalis*: «Significa um estado passivo e aplica-se às coisas que resultam do Inverno.» Plowert, p. 49, s. u. *hiémal*. Diz-se dos olhos da Eleita.

ÍGNEO — lat. *igneus*: «os seus olhos sinistros,/raivosos e fatais, *ígneos* como ferretes» (p. 43).

INEFÁVEL — lat. *ineffabilis*: palor inefável (das rosas).

INSEXUAL — formação neológica, de *in-* e *sexual* <Tat. *sexualis*. Plowert, p. 53, traz *insexué*.

IRIDIO — do lat. *iris*, *-Idls* <^ gr. ἴρις, -ίος, arco-íris: irídio céu.

ISÓCRONO — gr. ἰσόχρονος: «o meu relógio antigo (...)/bate, *isócronamente*, ao pé de mim» (p. 67).

LABIRÍNTICO — lat. *labyrinthicus* (=gr. λαβυρινθώδης): labirínticos becos.

LETARGO — lat. *lethargus* <[gr. ἰηθείργος: álgido letargo.

LILIAL — do lat. *lilium*: lilial Virgem Maria, morta lilial.

LIQUESCENTE — lat. *liquescens*, *-ntis*: liquescente voz. Plowert, p. 5g, regista o substantivo *liquescence*.

MARCESCENTE — lat. *marcescens*, *-ntis*: flor marcescente. Plowert, p. 62.

MESSE — lat. *messis*: messe que enlourece.

MINIO — lat. *minium*. Traduz a cor dos lábios da Amada.

MONODIA — lat. *monodia* <i gr. μονωδία: pastorais monodias.

NÍOBE — lat. *Niobe* * < gr. Νιόβη. Filha de Tântalo e mãe de Anfión.

NIVEAL — formação neológica, por **nival* ou *niveo*, lat. *ninalis*, *niueus*. Diz-se dos olhos da Amada.

OARISTOS — gr. οἰχριστός, coloquio amoroso. Plowert, p. 70, s. u. *oaristys*, abona o termo com o mesmo passo de Verlaine que Eugénio de Castro colocou à frente do seu poema. A palavra era muito usada pelos simbolistas, que nem sempre a grafavam convenientemente (aparece, por exemplo, a escrita *oarystis*). A boa transcrição é *oaristys*, tal como se lê nestoutro passo de Verlaine (soneto *Melancholie*, dos *Poèmes Saturniens*):

Ah! les *oaristys*! les premières maîtresses!

(*Choix de poésies de Paul Verlaine*, p. 9.)

Eugénio de Castro escreve arbitrariamente *Oaristos* (1) e considera a palavra como um plural, quando, se trata, em grego,

(i) Correctamente em *Oaristys-Constance-Eclogiies*, trad, française de Raymond Bernard, précédée d'une étude biographique et critique, Éditions Coueslant, Cahors, 1934. Cf. *Biblos*, vol. XXII, t. 1, 1946, *In memoriam* de Eugénio de Castro, p. 273.

de um singular feminino, tornado masculino nas línguas modernas. Dizem certo Hernâni Cidade (*Do aOaristosy*) às «Encru-filhadas de Deus») e A. J. da Costa Pimpão no estudo citado: «em *Oaristos* (...)» (1).

OÁSIS — lat. *oasis* < gr. *οασις*. Diz-se do corpo da Amada.

OLÊNCIA — lat. *olentia*: olências fugidias.

OPROPÓNACO — Transliteração artificial, por *opopánace*, lat. *oporanax* < Z gr. *όποπάναξ*. Associado a outras plantas e essências aromáticas.

PUNGITIVO — de *pungir* < d lat. *pungere*: cena pungitiva.

QUIETISMO — do lat. *quietus* + *is7no*: quietismo lasso.

QUIMERA — lat. *Chimera* < C gr. *Χίμαιρα*. Monstro fabuloso; coisa irrealizável.

RECÔNDRITO — lat. *reconditus*: recôndito segredo.

REFULGENTE — lat. *refulgens*, *-ntis*: janela refulgente (diz-se da lua).

RÚTILO — lat. *rutilus*: rútila galera (do amor).

SEMIANIME — lat. *semianimis*: « em cruel agonia, / *semiâni me* ^ senti tudo o que sentiria,/(...), se te visse morrer!» (p. 66).

SICOFANTA — lat. *sycophanta* gr. *συκοφάντης*, denunciante, acusador. No *Oaristos*, trata-se de um demagogo que «roga pragas a Deus, à Rainha, aos Ministros» (p. 43).

SILENTE — lat. *silens*, *-ntis*: amor silente. Plowert, p. 85.

SISTRO — lat. *sistrum* < i gr. *σειστρον*. Associado a outros instrumentos musicais.

TALAR — lat. *talaris*: vestido talar.

TALHANTE — de *talhar* < i lat. *taliare*. Diz-se da crítica.

TIBIAL — lat. *tibialis*: «fustes (=pernas),/ de uma graça *tibial* que me prende e deslumbra» (p. 54).

TRIUNFAL — lat. *triumphalis*. Diz-se do sol.

VERMICULAR — lat. * *uermiculare* por *uermiculari*: «grandes cobras de luz (...)/*vermiculam* o céu» (p. 42).

VESPERAL — lat. *uesperalis*. Diz-se do sol, da penumbra e das Vésperas.

VIRGINIO — lat. *uirginius*: nupcial ramo virgínio.

(1) Em *0 Oaristos* subentende-se *livro* ou *poema*.

VÍRIDO — lat. *uiridus*, a par de *uiridis*. Diz-se de uma folha de chorão.

VIRTUAL — formado a partir do lat. *uirtus*: «olências fugidias, / pesadas, *virtuais*, de um sensualismo intenso» (p. 68).

O Poeta recorreu à fonte clássica, nem sempre, porém, directa e correctamente, como acabamos de ver em alguns dos exemplos apontados.

Encontramos ainda o classicismo de forma 110 equilíbrio da revolução literária, que faz desta obra de arte um modelo de meio-termo. E o cumprimento do *μηόεν* ayav, *ne quid nimis*: o inovador não pretende romper com a estética do passado. As formas poéticas foram profundamente modificadas, mas respeitou-se o essencial da sua estrutura. Houve uma actualização e um revigoreamento.

O alexandrino continuou a usar-se, mais livre, aqui e além com a deslocação de acentos, com a divisão tripartida do trímetro, em vez da imutável cesura na sexta sílaba,— mas o bom-senso clássico assinalou a Eugênio de Castro o momento em que devia parar (1).

III. O tema oarístico.

Tem-se feito consistir geralmente a originalidade do *Oaristos* (2) na parte formal. Os críticos limitaram-se neste ponto a seguir a interpretação do Poeta. E preciso, porém, que encaremos outra espécie de originalidade, não menos fecunda e interessante: a que se refere ao tema deste livro célebre.

À frente do *Oaristos*, Eugênio de Castro inscreveu esta frase de Verlaine: *Ardent oaristys dont le dénouement chaste*

(1) Não procederam assim os modernistas, que no culto da liberdade ilimitada e pretensa sinceridade artística estabeleceram o ritmo interno, por vezes dificilmente perceptível, se não problemático, em vez do ritmo exterior da técnica tradicional. Por isso Eugênio de Castro, cada vez mais dentro do espírito clássico, repudiava o modernismo.

(2) O próprio nome é já de si original, com um sabor estranho e misterioso.

est plus brûlant que tout autre imaginable (in *Hommes d'aujourd'hui*, n.º 243, apud Plowert, p. 70, s. u. *oaristys*). Ora a palavra *ζαριστός*, de que *Oaristos* é transcrição imprópria, significa «colóquio amoroso, conversação íntima de namorados». Com este título aparece na literatura grega um idílio, assinalado com o número xxvii nas composições teocritianas, que o Dr. Paiva Boléo muito justamente considera o «idílio mais cruamente erótico da bucólica grega» (1).

Consta de setenta e três versos, um dos quais, na edição de Legrand (2), se encontra repetido na numeração. Dialogam, segundo o sistema esticomítico — falas alternadas a ocuparem cada uma um verso ou uma linha —, Dáfnis, pastor ou boieiro, e Acrotima, rapariga pertencente às melhores famílias da região, posto que designada apenas pelo substantivo comum *κόρη*, «a donzela». Dáfnis conseguira beijá-la, mas as suas pretensões iam mais além. As palavras irónicas dela replica o pastor com lembrar-lhe que a juventude passa veloz como um sonho (*τάχα γάρ σε παρέρχεται ως όναρ ήβη*): urge, pois, aproveitá-la! Mas, quando Dáfnis tenta novamente beijar a rapariga, esta ameaça-o de lavar a boca e de cuspir o ósculo, ou até mesmo de o ferir em legítima defesa. Tal atitude, porém, representa apenas uma posição convencional, que os desejos íntimos dela não secundam — desejos esses que se vão tornando transparentes e não iludem já o interlocutor.

Este, então, convida-a a vir para debaixo das oliveiras, pois

(1) *O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio*. Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936, p. 66, n. 1.

(2) *Bucoliques grecs*, t. 11 (Budé), pp. 104-108.— «Nenhuma citação, nenhum testemunho antigo levam a atribuir esta poesia a Teócrito (· · ·). Os dois únicos manuscritos em que hoje pode ler-se isolam-na dos idílios autênticos, de que poderia aproximar-se pelo género (mimos e cenas rústicas), e não contêm indicação de autor. A menção Θεοκρίτου aparece pela primeira vez nas edições de Giunta e Calliergus (■ · ·). (· · ·) grande número de pormenores de vocabulário, de gramática, de métrica e de estilo, sem falar do espírito geral do poema, distinguem a *Oaristys* das obras de Teócrito.» Legrand, *ob. cit.*, p. 99. — O primeiro verso que possuímos é uma alusão à prudente Helena, que outro boieiro, Páris, raptou: trata-se de uma desculpa da donzela, que quase não resistira ao beijo que lhe roubara Dáfnis.

tem algo para lhe dizer ($\Delta\tilde{\iota}\tilde{\upsilon}\rho'$ *ύκό τάς κοτίνους, ἵνχ σοί τινα μίβον ἐνίψω*). Ela recusa, desconfiada; ele insiste, com outro pretexto: vir escutar a flauta pastoril debaixo dos olmeiros. Mas a rapariga não gosta de instrumentos musicais que se lamentam. O boieiro não se dá por vencido e, descobrindo um tanto o jogo, aconselha-a a temer a cólera de Afrodite, a deusa de Pafos : mas ainda aqui erra o alvo, pois a donzela é toda dedicada a Artemis, a deusa da castidade.

Nenhuma rapariga — argumenta Dáfnis — escapa ao amor: o mesmo acontecerá à sua interlocutora, mais tarde ou mais cedo, e poderá render-se um dia às solicitações de quem a não mereça. Ela, pore'm, não desconhece o valor próprio e sabe fazê-lo avultar: muitos a pediram já, sem lograrem, contudo, despertar o seu coração.

O pastor apresenta-se então como pretendente. A questão encontra-se agora posta em terreno diverso, cuja solidez é manifestamente superior. As objecções da donzela vão directas ao casamento: é cheio de trabalhos — *Τάμα πλή&ουσιν ἀνίζς* — (mas ele não permanece silencioso e replica que há para a mulher sobretudo as alegrias da dança — *Ούκ ἰδύνην, ούκ Ἀγος... ἀϊῖά χορείην* —); as mulheres temem os maridos (pelo contrário: dominam-nos!); há as dores de parto (Dáfnis assegura-lhe a protecção de Artemis); há a perda da beleza física (mas essa beleza reviverá na bela prole. . . : *νscv φάος οψεαι υῖας*).

A vontade da donzela torna-se cada vez menos firme. Sente-se que pende para uma solução que lhe agrada, e busca apenas ser convencida, ouvir respostas que correspondam ao seu natural anseio. Preocupa-a agora a parte prática: que dote lhe trará ele, se ela consentir? Dáfnis promete-lhe todo o seu rebanho, os campos, os bosques. . . Não a deixará, contra a vontade dela? Nem mesmo que ela o expulsasse!... E a câmara nupcial, o lar, os estábulos para o gado? Tudo isso o pastor lhe promete.

A lembrança do pai surge ante os olhos da rapariga. Que lhe dirá ela de tudo isto ? Esteja tranquila; seu pai aprovará, quando souber o nome dele : Dáfnis é filho de Lícidas e de Nomeia. Mas a donzela não lhe é inferior : Acrotima se chama, e seu pai é Menalcas.

Resolve-se, pois, a suave união. Acrotima, imprudente, diz ao pastor que lhe mostre os campos que vão ser déla. Dáfnis

vencera: acompanha a dozela; ousadamente, tateia-lhe os seios (Ττ ρέζεις, σατυρίσκ*; Τί δ'ενδ!09-εν ά!)7.0 μαζών;); arremessa-a a uma espécie de fosso —εις άμάοαν -, embora lhe coloque debaixo um velo fofo ; e tira-lhe a cinta. Um leve rumor sobressalta a donzela: não andaré por ali alguém que possa surpreendê-los ?... São os ciprestes (άί κυπάρι σσοι), explica ele, que uns aos outros segredam o casamento de Acrotima. Ei-la despida, mas Dáfnis lhe oferecerá trajos mais belos.

Tantas promessas!... Depois, talvez nem lhe dê ùm grão de sal! Dáfnis assegura que lhe dará tudo, pois que lhe dá a própria alma (A®' αυτάν δυνάμαν και τάν ψυχάν έπιβάλλειν).

Então que Artemis a proteja, a ela que já não segue as leis da casta deusa. O pastor, porém, imolará uma vitela ao Amor e a Afrodite uma vaca. Acrotima declara que veio para ali virgem, mas que sai mulher (Παρθένος εν3-α βεβηκα, γωνή <3'είς οίκον άφέρπω). Mulher e mãe de filhos, que há-de criar — acrescenta ele.

Ergueram-se e seguiram — ela a apascentar as cabras (ou ovelhas) (1), ele para junto dos touros —, alegres ambos pela realização do amor:

χη μεν άνεγρομένη πάλιν ;στίχε μαλα νομεύειν
ομμασιν αϊδομένοις, κ:α3ίη δέ οι ένδον ίάν&nr
ος (5'έπι ταυρείας άγέιχς κεχαρημένος ευνάς
ήϊεν.....

Este tema do bucolismo alexandrino vemo-lo imitado por um poeta francês dos fins do século xviii, André Chénier. Profundamente penetrado da cultura helénica, que soube adaptar, vazando-a nos mais belos versos, imitador da forma e pagão nos sentimentos, na concepção da vida, trata o mesmo tema na poesia *LOarystis, imitée de Théocrite, XXVII^e Idylle* (2), que consta de oitenta e oito alexandrinos.

(1) No texto grego, le-se primeiro αίγες, *cabras* (v. 47); mas no v. 69 o termo empregado é u.άXα, correspondente ao iónico-ático XαvίXα, que tanto pode significar *cabras* como *ovelhas*. Chénier escolheu a versão que torna a donzela pastora de ovelhas (*brebis*).

(2) *Oeuvres poétiques d'André Chénier*, t. 1, Paris, Garnier, 1924, pp. 43-44. — Notar a má grafia *Oarystis*.

Também aqui Dáfnis beijara a donzela, e a cena decorre idêntica. A donzela, porém, chama-se Naide (1), e o pai do audacioso pastor é Palémon. Ante as hesitações aparentes e as ironias dela, Dáfnis vai tecendo a rede, em que fatalmente a envolverá. Após uma visita ao campo do enamorado — deixando ela as ovelhas e ele os touros pastarem em sossego —, a donzela, ao ver-se despida, murmura as mesmas queixas, e o pastor dirige-lhe as mesmas carinhosas palavras.

A parte alguns, que pequenos, desenvolvimentos, o interessante paralelismo do fim:

— J'entrai fille en ce bois et chère à ma déesse.

— Tu vas en sortir femme et chère à ton époux,

o abandono da *συχωμθία* e as modificações de nomes apontadas, principalmente a do pai de Dáfnis, — o poeta francês segue fielmente o tema do idílio grego.

Outro tanto se não pode dizer de Eugênio de Castro. Se bem que, no prefácio da primeira edição do *Oaristos*, o Poeta lhe chame *silva*, isto é, miscelânea literária, a sua unidade temática parece-nos evidente. *Oaristos* descreve a conversação íntima, o diálogo do Poeta com a Amada, diálogo substituído, as mais das vezes, por ardoroso monólogo, e penetrado, também, de um não menos ardoroso anseio. O amor do Poeta manifesta-se com incansável tenacidade, perante o silêncio dela, — quase que só interrompido para o desengano último.

Yê-la, numa esplêndida tarde de Outubro, ao pôr do sol, fora para o Poeta, que vivia em acerba melancolia, um autêntico deslumbramento. Mas a Bem-Amada não lhe corresponde, e ele limitar-se-á a cantar os «álcidos desdéns» e toda a beleza dessa esquiva donzela.

(1) Na ed. de Giunta, ao título *'Οξείρις* antepõe-se *Λάφνιδος και Νηϊδ&ς*, ao passo que a de Calliergis antepunha *Λάφνιδος και κόρης*. Veja-se o aparato crítico da ed. cit. de Legrand, *Bucoliques grecs*, t. 11, p. 104.

Depois do seu retrato físico, delineado em termos da mais requintada originalidade simbolista—musicalidade de expressão e elegância dos conceitos arrojados—, bosqueja-lhe o perfil psicológico : mulher original, que sente a fobia dos convencionalismos, de par com o amor do luxo, o desejo de seimpor e de açaimar os seus desejos.

O Poeta admira agora, num ambiente em que «tudo se vê através de esmeraldas», a beleza desse «corpo insexual de efebo e de bacante», que, para folhear um livro de Horas, acendeu dois lampadários, um roxo e outro azul, quelhe imprimem ao busto o aspecto singular de «túlipa bicolor».

A lembrança da Amada acompanha-o por toda a parte. Assistindo aos festejos comemorativos de um casamento real, divaga à noite entre a multidão composita que viera contemplar o fogo de artifício. Vaga um lugar num banco, e o Poeta sente se junto de um casal feliz que estava acompanhado de lindo pequerrucho. Marido, mulher e filho davam a impressão agradável de pessoas sem luxo, mas limpas, de vida suave e harmoniosa. Esta impressão acorda nele, por associação de ideias, a lembrança da «morena Flor precoce», cujos desdêns anda colhendo, e compraz-se em entrever uma casinha branca, à beira de água, com seu jardim à frente, onde ele se entregasse à doce tarefa de plantar rosas e compor idílios, na companhia dela, rendida enfim a amor tão puro e tão ardente. Sonhava—«quiméricos castelos»!—em acompanhá-la através dos campos em flor, e ambicionava imitar em verso a voz da sua Amada:

A tua lenta Voz de acentos longos, lentos,
voz sonolenta, lenta, e cheia de lamentos,
voz sonolenta, que é, morena que me enervas,
como os lamentos dos arroios sob as ervas !

O mesmo veremos nas composições v u e xiv, em que se descerra um ambiente trágico. Na primeira destas, o Poeta divaga através do Père-Lachaise, o grande cemitério parisiense. Ideias várias se lhe entrechocam no espírito, sugeridas por aquele lugar : mas o pensamento da Amada continua a

dominar, por entre observações sobre a contingência da vida, lembranças de Musset e de Baudelaire...

Diademada com botões de laranjeira
 ao pé de *outro* te vejo, amor!(...)
 Por entre os mausoléus caminho a imaginar
 como é que ficarás vestida de viúva...

Na segunda, um fúnebre encontro na catedral de Burgos sugere-lhe, devido à semelhança, com a Eleita e com ele, da morta e do namorado que a chorava, acompanhando o féretro, — o pesadelo em que vive, na angústia de perder a sua Amada, a sua «esponja de fel».

E trágica a situação: quando admitido à presença daquela «criatura esfíngia», o Poeta não consegue arrancar-lhe uma única palavra. O diálogo que prevíamos converte-se em monólogo. Certo dia, depois de longa caminhada através de Paris, de balde a exora a que lhe diga alguma coisa; desanimando por fim, retira-se para fumar a um canto da sala; e então a voz da Eleita murmura apenas: «Incomoda-me o fumo.. .». De outra vez, em que a viu mudada e alegre, esperava-o, afinal, nova desilusão: a sua Flor ria como chorava, —sem causa...

Aquele sonho de amor só poderá realizar-se quando ele for capaz de contar «os sete flavos pontos de luz do Sete-Estrelo»: tentou, mas distinguiu apenas seis... E chegamos àquela extraordinária composição xi, a parte mais nitidamente orárstica do poema:

Flor! Enquanto na messe estremece a quermesse
 e o sol, o celestial girassol, esmorece,
 deixemos estes sons tão serenos e amenos,
 fujamos, Flor, à flor destes floridos fenos. ..

Não sentes um gemer dolente, que esmorece ?
 São os amantes delirantes, que em amenos
 beijos se beijam, Flor, à flor dos frescos fenos. ..

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

Teus lábios de cinábrio, entreabre-os ! Da quermesse
 o rumor amolece, esmaece, esmorece. . .
 Dá-me que eu beije os teus morenos e amenos
 peitos! Rolemos, Flor, à flor dos flóreos fenos...

Ah! Não resistas mais a meus ais!(...)

Rolemos, ó morena, em contactos amenos !

E esta a poesia que mais se aproxima do pastoralismo e do erotismo da bucólica grega, O Poeta reconhece, porém, que tudo é «sonho vago e dúbio». Embora não limitasse o seu desejo à admiração platónica — é profunda a intenção pagã, sensualista, que se desprende destes versos:

Corpo virgem, tu que és o meu orgulho,
 tu que eu hei-de violar um dia entre
 beijos tão claros como um sol de Julho, —,

restar-lhe-á, todavia, assumir a atitude de renúncia, por outra lhe não ser possível. E o que se depreende de um soneto que poderemos considerar a síntese do *Oaristos*, e de que transcrevemos apenas os tercetos :

Sei que jamais hei-de possuir-te, sei
 que *outro*, feliz, ditoso como um rei,
 enlaçará teu virgem corpo em flor.

Meu coração, no entanto, não s.e cansa:
 amam metade os que amam com esp'rança,
 amar sem esp'rança é o verdadeiro amor.

Quando a Amada se decidiu a falar, foi para o dissuadir.
 Acastelada no tédio e no egoísmo irredutível, refugiada nun!

ambiente de irrealidade e de mistério, recusa-se. A recusa é fruto de circunstâncias contra as quais não pode ou não quer lutar. E apenas concede ao Poeta o direito de a amar abstratamente, sem a ideia de posse.

Mas ainda fica aberto o caminho da esperança. Pode ser que um dia ela desperte do álgido letargo, que se vista de branco, como as noivas, e, retomando os seus encantos de mulher, o vá buscar, enamorada, como a rainha de Sabá ao rei judeu.

Repetimos: apesar da sua aparente dispersão, *Oaristos* tem uma certa unidade temática. É uma *conversação íntima*, tendente à realização plena do amor, um convite a esse mesmo amor. Embora, a maior parte das vezes, à ardorosa exteriorização do sentimento dele corresponda da parte dela um mutismo revelador de indiferença ou de orgulho, ou ainda manifestação de inércia invencível, e portanto a caminhar em sentido oposto aos desejos do Poeta, não é menos verdade que o fulcro da obra gira em volta da efectivação da acção amorosa: diante de uma mulher, profundamente esquiva, um homem que a ama e que deseja possuí-la, forceja por convencê-la e conduzi-la assim à satisfação do amor que desvairadamente o domina.

E este, afinal, o tema oarístico (1). Todavia, no poeta grego, fielmente imitado pelo lírico francês do século XVIII, a donzela, talvez antecipadamente convencida, cede aos desejos do pastor, e a composição finda após a total rendição dela, pela alegria física de que ambos estão possuídos, numa atmosfera exuberantemente pagã e sensualista. Na obra de Eugénio de Castro, o caso passa-se de modo inteiramente diverso; a conclusão é deixada em suspenso: — a donzela, que resistiu pela indiferença ao amor ardente manifestado ante os seus olhos, recusa-se, esquiva-se, embora isso não represente a última palavra. Poderá algum dia ceder aos desejos do seu apaixonado, mas transfere para o vago essa condescendência.

(1) O Dr. Manuel de Paiva Boléo, *O Bucolismo de Teócrito e de Virgílio*, p. 66, n. 1, é de opinião que o *Oaristos* de Eugénio de Castro «nada tem que ver com o idílio grego, a não ser no tom pagão».

Marca tal solução para Eugenio de Castro, perante os outros cultores do tema, uma posição de manifesta originalidade. Chénier limitara-se a vestir de belos alexandrinos o pensamento teocritiano, sem se desviar do fundamental, e no acessório variando pouquíssimo; o poeta português assume uma atitude de independência. Recebe o tema clássico apenas nas suas linhas gerais, trata-o de modo libérrimo, encara-o sob aspectos novos e propõe-lhe uma solução diferente e totalmente inesperada.

Lembremo-nos do protesto vibrante que o *Oaristos* representa na literatura portuguesa do tempo, e da originalidade e independência que o Autor constantemente reivindica. Caíra-se então na trivialidade mesquinha, esteticamente inferior. A moeiidade é, por natureza, irreverente e procura muitas vezes singularizar-se, atacando, com violência desmedida, doutrinas e formas que, mais tarde, volvidos os anos, a experiência e o bom-senso melhorador dos ângulos de visão ensinam a respeitar e até a seguir. Não seria, porém, apenas o espírito de irreverência moça a ditar a atitude de Eugênio de Castro, e a fazer surgir a reacção simbolista: tratar-se-á, antes, de um movimento amplo, que transcende a esfera literária, para se integrar em todas as manifestações estéticas da alma humana. E a revolta contra a mediocridade, a trivialidade, o lugar-comum, a que o naturalismo unilateralizante e o positivismo sáfaro, cjué lhe estavam na base, pretendiam condenar a inteligência. E o momento em que os valores do espírito, que o cientismo conculcara, vêm retomar o perdido império, — contra o materialismo, que infestava as letras, através da prosa atenta ao mesquinho e ao repugnante e através de uma poesia que, atraíçoando os seus fins, decaíra na forma como no conteúdo (1).

Tornava-se urgente a reforma da arte, como do pensamento que a enformava. Em vez do concreto, cujo domínio fora abusivamente longo, oferecia-se agora o caminho do abs-

(1) Em Portugal, a opinião de que o simbolismo representa uma reacção contra o positivismo e o materialismo do séc. xix tem sido defendida por Feliciano Ramos, *Ensaios de Critica Literária*, 1.* série (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 206-207), e *Eugênio de Castro e a Poesia Nova*, passim.

tracto. À realidade desmesuradamente estendida, na complacência com a errada visão e deformação propositada dos aspectos parcelares, convinha opor a sugestão do vago, do indeciso, do indeterminado. Enfim : a simpatia pelo sonho e pelo mistério, o indefinido, em vez dos limites demasiadamente precisos da posição anterior.

A concepção simbolista da vida e da arte bastaria para singularizar Eugênio de Castro quanto ao tratamento de um tema vindo da antiguidade grega, aceito talvez por corresponder, pelo forte sensualismo e profunda tonalidade exótica, ao temperamento pagão do artista, mas que ele, em obediência à nova estética, soube transformar em longínqua aspiração constantemente adiada, fugidia, sonho talvez impossível.

O Poeta não parecia, de resto, o mais indicado para efectivar tão necessária reacção, devido à feição estruturalmente paganizante do seu espírito, e parece não ter sentido por inteiro, pelo menos ao iniciá-la, todo o vasto alcance da obra a que lançava ombros. A procura do tema clássico não nos surpreende, porém: justifica-a a admiração do artista pela beleza das criações pagãs, a simpatia que no seu espírito suscitavam os ideais do mundo antigo — que faziam parte da herança das escolas anteriores, e até mesmo da tradição literária nacional—, além da influência atávica (1).

No prefácio da primeira edição do *Oaristos*, Eugênio de Castro só vê a parte formal: as inovações métricas, estilísticas, vocabulares, o enriquecimento da linguagem, — a *novidade exterior*. Isto só pode levar-nos a pôr a questão da inconsciência da imitação do tema clássico. A mulher do *Oaristos*, estilização feminina do Tédio, é criação nitidamente baudelai-

(1) André González-Blanco explica «esta tendência humanística, o culto das belas letras gregas e romanas», por uma reminiscência atávica, e íala de ascendentes do Poeta, como D. António da Visitação Freire, Francisco Freire de Carvalho e José Liberato Freire de Carvalho, notáveis humanistas (*Obras Poéticas de Eugênio de Castro*, t. ui, p. 46). O Dr. Costa Pimpão mencionou o pai e o avô, lentes de matemática e humanistas, e, como antepassados, os poetas Sá de Miranda, João Rodrigues de Sá e Francisco de Sá de Meneses (est. cit., p. 2 11).

riana. Sabemos, porém, quanto Baudelaire era influenciado pela beleza clássica (1).

Assim, o classicismo eugeniano proviria também, como sugestão indirecta, de Baudelaire ou de Verlaine. E em última análise não deixaremos de notar a sugestão do título do poema — *Oaristos* — e o facto de lhe corresponder na realidade, independentemente até da vontade consciente do Autor, uma transposição simbolista de um tema da poesia bucólica grega.

IV. Simbolismo e classicismo.

No *Oaristos* vemos, pois, uma união íntima do simbolismo de forma e de ideal, solidamente aliado ao vocábulo de origem clássica, através do qual se conseguirá o efeito estético desejado, a inovação fecunda, e o fundo de criação helénica, que, em obediência à nova escola, se transpõe e se faz ingressar na corrente poética do mistério.

Foram sabiamente aproveitados os pontos de contacto existentes entre o simbolismo e o classicismo. O simbolismo vinha na hora própria, correspondia a uma necessidade da vida literária do momento, mas, para melhor realizar esse ideal, o Poeta apoiou-se ao classicismo, eterno espírito vivificador das línguas e das literaturas, sobretudo para os povos de ascendência e sentimento latinos.

Mesmo que atentássemos exclusivamente em certas manifestações do movimento simbolista, principalmente em relação a alguns dos seus orientadores estrangeiros, como Novalis ou Mallarmé — no seu exotismo, nos requintes de uma originalidade excessiva, por vezes paranóica (2) —, todavia, apesar da

(1) Ver, a este propósito, o soneto *Sed non satiata e La Muse malade*.

(2) Alvaro Maia, *ob. cit.*, p. 194 e segs., considera o simbolismo como resultado da dissolvença romântica, e não apenas uma irrupção do pensamento protestante nos países da Europa meridional. O seu fundamento estético assentaria no idealismo alemão, avultando, por vezes, a influência de certo charlatanismo e ocultismo da época. A. Maia abre, porém, uma excepção para o autor do *Oaristos*, dizendo que o simbolismo eugeniano não obedece ao ideário de Novalis e Mallarmé (p. 290 e segs.).

desorientação concomitante, o predomínio do vago e do impreciso e consequente ausência de doutrinação positiva no campo filosófico, e o abuso do sensualismo pagão, tantas vezes em blasfemo conúbio com ideias cristãs (1), a afirmação de espiritualismo, embora deficiente e incompleto, não deixava de ser uma reacção contra as correntes positivistas e materialistas então dominantes.

Passada a sua hora, o simbolismo cedeu o lugar a novas tendências literárias. Pela inovação ousada, abriu caminho às audácias modernistas, mas, pelo aspecto clássico que entre nós assumiu, e talvez ainda como últimas consequências da remota origem parnasiana, evoluciona para o classicismo, se não perfeito, ao menos para uma poesia de sabor clássico ou de vagas aspirações clássicas.

Eugénio de Castro foi simbolista durante a fase de novidade da escola que ele introduzira entre nós. O seu espírito, porém, era nitidamente parnasiano e veio decididamente para o parnasianismo. O culto da forma, o carinho pela beleza da obra de arte, bem como as predilecções greco-latinas da sua sensibilidade, ao lado de uma tradição familiar em que avultavam matemáticos humanistas, tudo o levava para o neoclassicismo, em que posteriormente se fixou.

O seu simbolismo é, pois, ocasional, em breve ultrapassado. O Poeta é essencialmente clássico, embora não pareça haurir esse classicismo na leitura diurna e nocturna dos próprios textos que lhe servem de modelos. Parece haver-se de preferência orientado num sentido de apreensão do pensamento ou do ideal da vida antiga, entrevista sobretudo nos aspectos sensualistas ou anedóticos, — um classicismo de base antológica, que não deixa de ser, todavia, uma autêntica reacção clássica.

A Eugénio de Castro sucede, na fugacidade da sua posição de corifeu simbolista e decadentista, algo de semelhante a Castilho, poeta romântico, quando era também, estruturalmente, um clássico. Há entre os dois poetas pontos de contacto, nesse aspecto curioso de arautos de nova corrente e na comum devoção aos

(1) Ver, por exemplo, uma extravagante paráfrase à Ave-Maria num soneto do *Oristos* (composição XIII).

temas da antiguidade greco-latina, de que ambos vieram a ser tradutores.

A influência clássica, na forma e nos temas, acentua-se mais nas restantes obras de Eugênio de Castro. O meu objectivo, porém, foi mostrar que o *Oaristos*, em que o Poeta se afirma como porta-bandeira de uma inovação profunda, pode considerar-se já notável marco miliário dessa evolução.

FELISBERTO MARTINS