

**EDIÇÃO**

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: imprensa@uc.pt  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

**COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**CONCEÇÃO GRÁFICA**

Imprensa da Universidade de Coimbra

**IMAGEM DA CAPA**

Carlos André

**INFOGRAFIA**

João Emanuel Diogo  
Pedro Matias

**EXECUÇÃO GRÁFICA**

KDP

**ISBN**

978-989-26-2349-8

**ISBN DIGITAL**

978-989-26-2350-4

**DOI**

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2350-4>

**DEPÓSITO LEGAL**

507802/22



# **UNE VALSE À MILLE TEMPS**

para  
Cristina Robalo Cordeiro

MARTA TEIXEIRA ANACLETO  
CARLOS ASCENSO ANDRÉ  
ANTÓNIO PEDRO PITA

COORD.

O desprezo implícito no comentário de Emmanuel, súmula de todos os episódios de sujeição escondida, justificará o abandono abrupto, a fuga de Ahmed. Aliás, a história de Emmanuel e de sua mãe, relatada indiretamente pelo protagonista, indicia a dificuldade que Emmanuel sentirá em relações sexuais adultas, depois de uma ligação quase incestuosa com a mãe, que pretende abandonar o marido para se juntar a um amante, que não comparece num encontro por ele mesmo marcado. O regresso ao lar marca a desistência, a aceitação da derrota e da vida programada.

E será Lahbib, o amigo recordado e esquecido, o autor de uma última missiva, em 1990, com dezassete anos, dirigida ao seu amigo Ahmed, de quinze. Lahbib narra a relação com Gérard e com sua mãe, Simona, siciliana (cujo nome francês, adulterado, colonizado, passa a ser Simone). E mais uma vez, Simona tem um papel preponderante, dizendo a Lahbib, com grande ternura: “Tu es celui qui est digne d’être aimé” (Taïa 2017: 107). Os ciúmes que Gérard sente pela ligação entre sua mãe e Lahbib representam a insegurança daquele, o desejo interesseiro por um jovem que, segundo o relato do marroquino, já estava a ultrapassar a idade conveniente. Daí o pretense interesse por Ahmed, dois anos mais novo, e o abandono de Lahbib, quando ele deixa de ter utilidade.

Romance de identidades falhadas, em busca de um espaço utópico, constituído por secantes e tangentes culturais, linguísticas e humanas. O título pode ser lido de múltiplas formas: a frase é aplicada a Slimane (por seu irmão Ahmed) e a Lahbib (por Simona, mãe de Gérard). Os destinatários refletem essa condição, reenviando-a ao protagonista, que a significa em espelho. O desenraizado Ahmed é, na verdade, “celui qui est digne d’être aimé”, aquele que hesita numa encruzilhada identitária, em busca de um lugar que apazigue contradições e bloqueios.

## Bibliografia citada

- BÂ, Mariama (2020). *Une Si Longue Lettre*. Dakar: Editions CTAD [1979]
- BENMAKHLOUF, Ali (2011). *L'Identité une Fable Philosophique*. Paris: Presses Universitaires de France / Philosophie
- BUTOR, Michel (1975). *Essais sur le Roman*. Paris: Idées/Gallimard [1960]
- CORSE, Sarah M. (2010) "Nationalism and Canon-Formation", *Reading the Nation in English Literature*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 211-219
- RICHARDSON, Samuel (1985). *Clarissa or the history of a young lady*. Introd. e notas de Angus Ross. Londres: Penguin Books [1747-1748].
- RICHARDSON, Samuel (1986). *Pamela*. 2 Vols. Introd. de M. Kinkead-Weekes. Londres e Melbourne: Everyman's Library [1740].
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1854). *La nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères [1760]
- TAÏA, Abdellah (2017). *Celui qui est digne d'être aimé*. Paris: Editions du Seuil

**OLHANDO O SEU FUTURO, LEMBRANDO  
O SEU PASSADO<sup>1</sup>: LER OARISTOS DE EUGÉNIO  
DE CASTRO**

**Maria de Jesus Cabral**  
Universidade do Minho

Ao associar-me a esta valsa celebrativa dedicada a Cristina Robalo Cordeiro, a escolha do poeta de *Oaristos* impôs-se como uma evidência. *Insubmisso*, desafiador do *novo*, cosmopolita e desbravador de muros e fronteiras, sem nunca perder as profundas raízes à sua Coimbra, à sua universidade, visionário na criação de espaços, e redes francófonas que estendeu a mil palcos sem nunca perder a sua singularíssima lusofonia...

Para a mestre, e amiga Cristina, pelo exemplo de inspiração e ousadia, o fazer (-se) pelas próprias mãos, pela elegância e elevação estética (pessoal e interpessoal), pelo respeito da diversidade das pessoas e das culturas, e um posicionamento com tolerância, sempre, mas com igual exigência perante o outro e a *tela da vida*.

---

<sup>1</sup> Eugénio de Castro, “Dona Briolanja”, *Horas* (1891).

“E o quadro enche-se de luz, e tudo começa a fazer sentido.”  
Cristina Robalo Cordeiro, *A lição de pintura*

Com *Oaristos* (1890) Eugénio de Castro traz ao campo da literatura finissecular um livro insólito, desde o título, com afinidade clara ao decadismo verlainiano. Acentuando o espírito inconformista patente já em *Boémia Nova* (1889), o prefácio de *Oaristos* (escrito no mesmo ano) afirma-se como um texto programático, defendendo a preeminência do *novo* artístico, em termos de inspiração, mas sobretudo em termos estilístico-compositivos, sem concessão às velhas “Artes Poéticas” que acusa de “franciscana pobreza”. Partidário do “verso livre”, princípio chave da poética simbolista, Eugénio de Castro afirma que o seu livro “despreza a regra, exhibe alexandrinos de cesura deslocada e alguns outros sem cesura”, situando a sua prática *insubmissa* numa linha de continuidade com os *versilibristas* franceses Moréas e Viélé-Griffin. “Apóstolo da Beleza” (GAIO, 1928: 25) ao mesmo título que os seus condiscípulos europeus, foi com idêntico fervor cosmopolita e estético que desassossegou a poesia e a mentalidade locais, estacadas, segundo ele, na “estação da VULGARIDADE”, e contrapondo-lhe a modernidade do “expresso da ORIGINALIDADE”, como destaca no texto de abertura a *Oaristos* (Castro, 1890: V, maiúsculas do autor). Este prefácio constitui assim um momento simbólico, e, a montante, um primeiro marco da viragem poética que a geração de ORPHEU clamará em textos e tons não menos provocatórios, vinte e cinco anos mais tarde. Pela inconformismo em relação aos cânones estabelecidos, às convenções estéticas e aos padrões de gosto vigentes, o texto-limiar de *Oaristos* permite, convida mesmo, retrospectivamente, (a) descobrir vários aspetos do programa modernista português constelado em textos-manifestos bem conhecidos tais como o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, o *Manifesto Anti-Dantas*, o *Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso* ou ainda o *Ultimatum Futurista às*

*Gerações Portuguesas do Século XX* de Almada Negreiro — apanágio da reconhecida irreverência das vanguardas.

O carácter insólito de *Oaristos* reside na ambiguidade dum estilo ora exuberante e frívolo ora denso e matizado de ironia, ou até de sarcasmo. A excentricidade de motivos, ambientes e figuras conjugando cor local e exótico, feérico e horrendo, espiritual e esotérico, preenhe de relações intertextuais com a sua poesia teatral, (*Belkiss*, *Sagramos*, *O Rei Galaor*) denota uma nítida e por vezes exagerada colagem aos valores ideo-temáticos decadentistas. Mas o aristocratismo artístico de Castro — imagem que prevalece hoje associada ao poeta — relaciona-se também com uma certa sobrançeria *à rebours* dos intuitos republicanos da época, manifestos no movimento Renascença Portuguesa ou a revista *A Águia* (PEREIRA, 2010). Talvez por isso a sua obra não tenha merecido, por parte dos arautos da literatura modernista, a atenção de outros simbolistas como Camilo Pessanha, ou António Nobre.

A comunhão amorosa, sugerida no título e na epígrafe de Verlaine, é frustrada desde os alexandrinos liminares, num quadro de simbolização ritual funebremente requintado (“vesperal”, “o incenso dos espaços”, “Como as bandas que vão a tocar nos enterros”) (Castro, 1890:3). Mais do que a ressonância verlainiana, emerge uma imagem impiedosa do amor e da mulher — sedutora e terrífica —, sinédoque da *femme sans merci* que ostentam, em maior ou menor grau, a Herodiáde de Mallarmé, a Salomé de Oscar Wilde (Robillard, 1993) e até a própria *Belkiss* de Castro. A distanciação e o recolhimento, a propensão onírica, a acuidade sensível e nervosa são os traços mais incisivos da *persona* feminina, expressão de um sensualismo narcísico e de um desejo absorvido em artificialismo. A atracção por essa “Criatura esphyngial, Triste como Artemisa,” compraz-se em sinestésias impregnadas de sensualismo — veja-se o poema II “Bocca de belladona e de coral”, significativamente suprimido na 2ª edição de *Oaristos* (1900) —, em cenários exóticos cujos perfu-

mes e cores excitantes ganham particular acento sinestésico (como exemplificam os “Doces e sensuaes aromas de Sofala, do Cairo, do Japão, do Yemen e da Persia” (Castro, 1890: 10), qual flor “Leve, tão leve como os perfumes e o som” (*Idem*, 8).

Marcado pela distância, que antes de ser a dos corpos é a de uma inibitória mentalidade, assim é o amor desta mulher de “coração austero”: — “um amor absconso, espiritual, silente”, “sem a ideia de posse” (*Idem*, 51). Essa mulher “ativa, imperial / triunfalmente fria” (*Idem*, 4) impõe-se como emblema da paixão irrealizada, cindida à negatividade de uma frieza que “Não é orgulho, nem desdém, nem é desprezo” (*Idem*, 49), mas deriva duma condição trágica postulada em “exicial sentença” (*Idem*, 36). A frustração entre a contínua atração e a correlata rejeição projeta o desejo do poeta para um paradoxal apelo: “Tua frieza aumenta o meu desejo”. (*Idem*, 32).

Associando o duplo e o andrógino à imagem da *femme fatale*, Castro cria uma figura feminina ambivalente, ora “corpo virginal, ethereal, minúsculo” (*Idem*, 25), ora *efébio*, tão “insexual” como “de bacchante” (*Idem*, 38), numa perturbadora ambivalência entre exterior e interior, entre erótico e sagrado. Os versos seguintes oferecem alguns exemplos ilustrativos: “Avé! Trigueira desdenhosa e triste” / “Cheia de graça” / “*Bem dita sejam entre as mulheres!*” (*Idem*, 43); também os 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, / *Bem dito seja o fruto do teu ventre!*” (*Idem*) de um sensualismo sacrílego, bem ao gosto da imagética decadentista finissecular.

A ousadia verbal de *Oaristos* e do seu imaginário denota a veia esteticista de Eugénio de Castro (arte pela arte, recusa do realismo literário, recriação do real segundo ditames artísticos) pela escolha de elementos decorativos de índole insólita, como é o caso da “ornamentação requintada e supina” que permite ver “através de esmeraldas”, de um “verde aquoso” e “cerebrino”, para exprimir o



desencontro existencial do poeta maldito, incompatibilizado com a sociedade, qual flor de pântano! Em quadros raiados de fantástico — “Tulipa bicolor do mais bizarro aspecto!” (*Idem*, 15), “esse busto adorado, esse busto secreto” (*Idem*) — as cores ganham acordes agônicos e místicos, de assinatura decadentista, como as do verde, do azul e do roxo tão eroticamente voluptuoso quanto associável à morte como na *muse vénale* de Baudelaire.

Mas esta configuração não exclui uma nova valorização do tédio e da dor em associação imaginativa de ideias que desafiam a mente mais inventiva: — “Nevrótico, a cismar”; Saúde e Oiro e Luxo! A Primavera / Interminável! Viagens! Dias lentos! /Inércia e Oiro! O nome aos quatro ventos!” (*Idem*, 27). Porém, tal exaltação artificial, movida pelo princípio da originalidade estética, não impede uma trajetória que vai do esteticismo puro à busca de sentido de índole metafísica: “Sonhamos sempre um sonho vago e dubio! / Com o Azar vivemos em connubio, / E, apesar d’isso, A ALMA continua / A sonhar a Ventura — Sonho vão / Tal um infante, com a rosea mão, / Quer agarrar a levantina LUA!” (*Idem*, 41).

O misto de tributo e de emancipação relativamente à tradição parnasiana, que forma o idioleto poético de Eugénio de Castro na fase de *Oaristos*, trai-se na inflação dos recursos, desde o virtuosismo rimático à manipulação exótica do imaginário e à estranheza do vocabulário, levando ao extremo o anunciado desígnio de suprir “coçados e esmaiados logares comuns (...) dos velhos prosodistas”, veementemente atacados no limiar da obra (Castro, 1890, V-VIII).

Mas a “originalidade preciosa e refinada (...) do jovem poeta”<sup>2</sup> consubstancia-se também nestes primeiros poemas numa profusão imagística ao nível da melhor expressão finissecular. Uma especial afinidade com o sincretismo religioso simbolista (pensemos em

---

<sup>2</sup> Segundo a expressão de Gabriel D’Annunzio em *Arte, Revista internacional*, nº 2, Coimbra, Dezembro 1895, p. 103-104.

Gustave Moreau) está patente em versos como: “Distraída folheia um velho livro de Horas, / Florido de ogivais e áureas iluminuras, / Onde há santos sorrindo em mística postura / E Serafins tocando o címbalo e o ascior. /.../ Esse livro que tem o brilho dos santuários / ...” (Castro, 1890:14). Já a recuperação dum lirismo de cariz religioso, senão litúrgico, perpassa os versos “O sol, esfarrapando o incenso dos espaços”, “Esplendem girassóis como fulvas custódias”, “A lua circular, sedosa, evanescente, (... ) — Hóstia vista através duma névoa d’incenso”, “A Lua [...] duma brancura ascética de monja...” (3).

Juntando a esta riqueza imagística o perfil mais inconformista, é sem dúvida o trabalho da linguagem o aspecto mais marcante dos poemas de *Oaristos*, a saber, o rebuscamento analógico — lexical, semântico e musical — que opera em sintonia quer com a “instrumentação verbal” característica de um René Ghil, quer com a predileção por pedras preciosas, perfumes, livros e objetos ancestrais, herbários e bestiários de um Huysmans. Lembremos a título de exemplo alguns dos “raros vocábulos” de ricas virtualidades conotativas ou neológicas que povoam a colectânea: “vermiculam o céu”, “irídio céu colmado de fulgores”, “luz hialina”, “acuminantes cerros”, “monodias”, “flavos feixes”, “poente d’escabiosa”, “esmaios de cerusa”, “Fantasmas (...) protervos”, “exicial sentença”, “Semianime”, “vasos anidros”, “Flor [...] alma”, “Flor marcescente”, “moringue”, “adufa”, “labios de cinabrio”, “paquife”, “mísulas”, “címbalo”, “ascior”, “cornamusas”, “heliotropo”, “opopónaco”, e muitos outros. Fundamentalmente artístico, este procedimento desloca a leitura para o domínio intrínseco da linguagem poética — não mais aquilo que Mallarmé denunciava como *reportagem*, mas o superior e sempre inventivo regime poético, elevado ao mais alto grau de ficcionalidade: “Au contraire d’une *fonction* de numéraire *facile* et représentatif, comme le traite d’abord la foule, Le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d’un art consacré aux fictions, sa virtualité.” (MALLARMÉ, 2003 p. 213).

Contrariando a seu modo quer a objetividade do Realismo, quer a esculpida placidez do Parnasianismo, todo o refinamento da sensibilidade (e sensualidade) simbolistas de Castro transparece no enaltecimento de paisagens outonais e de momentos crepusculares. Lembremos a título de exemplo a “penumbra de veludo” que “esmorece a kermesse” (Castro, 1890: 39), a “tinta violácea” de Paris ao fim da tarde (*Idem*, 24) ou, ainda, o passo do “Père-Lachaise” em que “Sedosa a luz do sol, sedosa, se atenua”, sobre as “mortas, amarellas” e faz tremer “um cypreste, desfolhado, quase nú” (*Idem*, 28).

Em termos prosódicos, o poeta de *Oaristos* explora com profusão a as virtualidades fónico-rítmicas da aliteração e dos seus inerentes contributos para a harmonia entre forma, som e conteúdo, concretizando o programa simbolista que iam teorizando ou melhor sistematizando na época um René Ghil (*Traité du Verbe*, 1886) ou um Albert Mockel (*Propos de littérature*, 1894). Leia-se, a título de exemplo: “Na messe que enloirece estremece a quermesse” (Castro, 1890: 36); “Vão demandando embalde as longas caravanas” (6); “Que em curvos voos vão voando à flor dos pântanos” (*Idem*, 9), “Sonhamos sempre um sonho vago e dubio!” (*Idem*, 7).

Não admira, pois, que *Oaristos* tenha agitado o campo literário nacional, abrindo um caudal de críticas como a famosa “Crónica” de Mariano Pina n’*A Ilustração* luso-parisiense, acusando a sua falta de capacidade poética e aconselhando Eugénio de Castro a aprender a escrever como filho “do país do sol e do sul” e dos “saudosos campos do Mondego”, sugerindo-lhe ainda que se inspirasse em Camões e João de Deus (*apud* PEREIRA, 2003).

Rerler Eugénio de Castro é resgatar o escritor da menorização preconceituosa a que se viu sujeito durante todo o século XX — em irónico contraponto à aura de inovador e mestre, ao prestígio internacional e à influência na literatura portuguesa de que pôde orgulhar-se entre o fim-de-século e o Modernismo (PEREIRA, CABRAL, 2012).