

A POESIA SIMBOLISTA NO PORTUGAL FINISSECLAR: MODELOS E TRANSFIGURAÇÕES – ALGUNS APONTAMENTOS

M. PAULA MENDES COELHO*

Guy Michaud, o historiador por excelência do movimento simbolista, constata na sua obra *Message Poétique du Symbolisme* que por volta dos anos 80 do século passado, se assiste a um desdobramento do núcleo de actividades das letras francesas. Com efeito, e contrariamente ao que se passou com outros movimentos literários, no que respeita ao Simbolismo, assiste-se a "un double enfantement qui donne le jour à peu près au même moment (...) à deux mouvements véritablement jumeaux ayant pour père commun Baudelaire." (Michaud, 1978: 236). Assim, logo em 1885, a revista *La Basoche* publicava em Bruxelas uma série de artigos de René Ghil acerca da noção de "símbolo" sob o título "Sous mon cachet", os quais constituem, ainda para Guy Michaud, a primeira tentativa de teorização coerente do Simbolismo. No ano seguinte Albert Mockel funda em Liège a revista *La Wallonie* que se vai tornar um dos órgãos mais representativos e dinamizadores da nova poesia. Só nesse ano é publicado em França, no jornal *Le Figaro*, o "Manifesto simbolista" de Jean Moréas, tido geralmente como o texto fundador do movimento. Mais tarde Henri Peyre afirmará que "les lettres belges sont devenues l'une des plus riches provinces du symbolisme de langue française" (Peyre, 1976: 106). Podemos até acrescentar que, neste caso, a província se "emancipa" e ultrapassa a capital.

Em Portugal, e ao contrário do que sempre tinha acontecido até aí, as primeiras manifestações do simbolismo na literatura, pelo menos formalmente, foram contemporâneas do que se passava em Paris

Com efeito, Eugénio de Castro, utilizando uma estratégia de «marketing cultural» *avant-la-lettre* e ímpar entre nós, desenvolve, a partir das suas viagens, uma teia diversificada de relações nos meios simbolistas, transformando-se a breve prazo no divulgador em Portugal da nova estética, da nova poesia.

É no prefácio do seu livro *Oaristos* publicado logo em 1890 que se lançam as bases teóricas, ainda que modestas, do simbolismo em Portugal.

Da teoria à prática: a procura de uma voz

Ao propor em *Oaristos* inovações a nível formal e temático, Eugénio de Castro ia revolucionar de facto a poesia portuguesa. Tratava-se de «dar à Arte portuguesa do fim de século um frémido novo», já anunciado de algum modo pelo Eça das *Prosas Bárbaras*.

Porém, tal atitude pioneira, se tinha por mérito indiscutível o ter liberto a poesia dos seus espartilhos formais, dada a ausência de uma forte teoria estética e metafísica que a suportasse, acabaria por cristalizar-se numa procura exaustiva de vocábulos raros, sonoridades e imagens rebuscadas ou insólitas, transmitindo um simbolismo mais fabricado que sentido.

Com efeito, e contrariamente a Moréas no seu "Manifesto simbolista" de 1886, Eugénio de Castro, no Prefácio a *Oaristos*, não se reclamava de um Baudelaire ou de um Mallarmé, afirmando-se antes "irresistivelmente atraído pelo estilo chamado decadente" e adoptando a definição de poesia dada por Theophile Gautier: "style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches (...) s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants". O título "Oaristos", tal como a epígrafe, reenviavam antes para Verlaine renunciando a aceitação que este poeta viria a ter entre nós. Talvez devido ao seu "catolicismo literário", que Fialho denunciou, ou ao seu "lirismo puro" de que fala Guy Michaud, ou ainda por ele ser "o poeta da passividade e da espera" como sugeriu Maria de Lourdes Belchior, muitos dos nossos poetas se reclamaram dele.

Roberto de Mesquita, por seu lado, constitui talvez o caso mais paradigmático dessa influência. Com efeito em *Almas Cativas* (1891) são frequentes os pierrots, os arlequins, os tons esbatidos – quadros directamente inspirados nas *Fêtes Galantes*. Todavia, aos poucos, estes elementos vão-se transfigurando à medida que se enraizam nas paisagens brumosas dos Açores, numa comunhão com as paisagens interiores do real e doloroso exílio do poeta. Daí que Jacinto do Prado Coelho ao compará-lo com Eugénio de Castro, mais "brilhante" embora, o tenha considerado "mais autêntico" e "mais literariamente sincero" (Coelho, 1973).

Todavia, por entre as paisagens brumosas e místicas de *Almas Cativas* ainda se vislumbra uma réstea de esperança nas "cidades sonhadas" para além do "deserto de água". Esperança ou a sugestão dela é algo que já não encontramos no *Só*, obra do mesmo ano escrita em Paris por António Nobre e publicada em 1892. A «langueur verlaineana», os tons esbatidos que ainda conseguiam de algum modo "matizar" o

sofrimento de Mesquita, transformam-se aqui em grande, imensa tristeza e dor, em "tísica d'Alma". E as cidades, "sonhadas" por Roberto de Mesquita, são obviamente execradas por António Nobre:

Ó céus tísicos, cuspiendo em bacias!
Ó céus como escarros às Ave-Marias!
Ó poentes de França! não vos amo, não!

("Poentes de França", *Só*)

Rejeição do espaço físico e ao mesmo tempo rejeição e distanciamento dos modelos formais, que Nobre não podia desconhecer, e até dos próprios autores físicos que confessa "execrar", em carta ao seu amigo Alberto de Oliveira.

Mas é nesta rejeição e neste distanciamento que Nobre consegue encontrar uma voz autêntica, a sua, sem "matizes", feita de dor e solidão. "Coração desfeito em tiras", era como Nobre definia a sua poesia, alvo no entanto de violentos ataques por parte dos seus contemporâneos: Abel Botelho fala em confusão, desordem, em "fúria de nevrose"; Teixeira de Pascoais refere-se ao poeta como a "grande poetiza"...

Ora, é precisamente essa "dor", que Camilo Pessanha vai retomar e transfigurar. Fazendo e refazendo os seus poemas, numa procura obsessiva da perfeição, Pessanha assimila e ultrapassa os modelos. De facto, a dor ainda "dita" num poema de 1899 significativamente intitulado "Lirismo fruste"

Temo de regressar:
E mata-me a saudade...
- Mas de me recordar
Não sei que dor me invade.

vai transfigurar-se na própria *imagem* dessa dor, por exemplo, no célebre poema "Violoncelo", poema feito choro, feito corpo, em que as arcadas do violoncelo, "Fundas, soluçam/ Caudais de choro..."

Cabe talvez aqui um pequeno parêntesis para referir o nível do *debate teórico* a que se assistia no nosso meio intelectual. Com efeito, um dos pontos teóricos, de poética, aquele que foi talvez mais "discutido", foi a célebre questão dos "alexandrinos trimetros". Os insultos trocados a esse propósito, as acusações de plágio eram feitos nos seguintes termos: "O Sr. Hipólito Ténia da rua das Cozinhas"; "O cabeçudo Osórias" etc, etc...¹

As orientações estético-literárias do fim do século são de facto escassas e quase sempre dispersas em pequenos artigos ou prefácios. Projectos e intenções há muitos, mas realizações poucas...

Se é interessante, curioso, o facto, por exemplo, de António Nobre ter dado sucessivos títulos ao seu poema "Purinha" - "Ideal dum decadente"; "Ideal fim-de-século"; "Ideal dum Parisiense"; "Sonho dum Poeta místico"; "Ideal cristão" - espelhando bem a profusão e ambiguidade de conceitos subjacentes à poesia finisseclara, já é mais grave e significativa a ausência de discussão e de debate teórico em torno de todas essas questões.

Há que destacar, no entanto, o trabalho de Armando Navarro, desenvolvido a partir do profundo conhecimento que tinha da produção teórica francesa. Embora disperso em pequenos artigos (cf. a análise que faz de *Exame de Consciência* de Oliveira Soares), ou num ensaio de maior fôlego, ainda que inacabado, publicado em 1893/94 na revista *Os Novos*, a sua clarividência revelava-se premonitória quanto ao destino desta poesia:

Tudo passará: o pessimismo frouxo e por vezes artificial, postiço e calculado; o misticismo adrede procurado nos pensadores solitários do século XIV, Ruysbroeck sobretudo; o amor exalando-se à semelhança do Cântico dos Cânticos [...]; as análises interiores cheias de simbolismos alucinados e fantasmagóricos... [...].(Navarro, 1894)

O que vai quanto a ele permanecer é «a liberdade de metrificação, o abandono dos antigos processos mecânicos de fazer versos, a expansão plena e pujantíssima da ideia, no coleamento plástico da frase».

É de salientar a referência implícita a Mallarmé, a essa "ideia", aqui sem maiúscula, equacionada com os processos formais, apontando para uma poesia *cerebral* que Mallarmé defendia teoricamente e praticava...

No Teatro...

Ao contrário do que se passou em França e na Bélgica, em Portugal, raros foram os poetas que, reclamando-se do simbolismo, sucumbiram à "tentação" do teatro, com a excepção, mais uma vez de Eugénio de Castro, a que se juntaram D. João de Castro e, mais tarde, Pessoa e Patrício.

Ora, foi o belga Maurice Maeterlinck, quem começou a desenvolver toda uma teoria em torno do "novo" teatro, ao explorar na sua obra dramática "o sentido do mistério" introduzido por ele na poesia. No prefácio do seu *Théâtre* (1901-1902), Maeterlinck não fala em "dramaturgos" mas sim em *poetas dramáticos*, por oposição aos poetas líricos. O "poeta dramático" deve em primeiro lugar ter em conta a beleza do vocabulário; em segundo lugar «contemplar e pintar» o que realmente existe dentro de nós e à nossa volta; por último, deve criar uma atmosfera que evoque a ideia que o poeta faz do desconhecido, do mistério que domina os destinos dos seres e objectos evocados.

É óbvio que, para uma dramaturgia da alusão, da sugestão, do dificilmente "exprimível", era necessária uma encenação quase inexistente. A própria presença física do actor tornava-se incômoda. O actor era considerado "o usurpador dos nossos sonhos" por Maeterlinck, que pretendia, tal como o seu compatriota Van Lerberghe, que as suas primeiras peças fossem representadas por fantoches. A personagem para ele devia ser "une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie, sans avoir la vie." E isso porque existe uma personagem bem mais importante a que ele vai chamar "personagem sublime" ou seja, o conjunto das forças invisíveis, mas presentes, contra as quais o homem se debate. É na luta com essa personagem que reside o verdadeiro drama, a verdadeira tragédia. Os caminhos apontados iriam desembocar num "teatro da espera" ou antes num "teatro estático".

Da produção dramática de Eugénio de Castro, ligada à nova estética e já anunciada na última composição do livro de poemas *Silva* (1894), intitulada "Filha de Rei guardando Patos", destaca-se *Belkiss* (1894) e *Sagramor* (1895).

A acção de *Belkiss* situa-se num tempo longínquo e num espaço também ele longínquo e exótico. A noite, a floresta, o palácio sobre o qual paira uma "núvem negra" remetem para a *Princesse Maleine*, de Maeterlinck, também ela apaixonada por um rei que viu uma vez apenas, paixão que é contrariada por seu pai Marcellus que encontra por sua vez correspondência na personagem Zophesamin, conselheiro de Belkiss. A profusão de imagens, a enumeração exaustiva de objectos raros, contribui para uma monótona languidez que resulta num poema em prosa, mas que impossibilita o seu estatuto de drama, a sua representação. Ainda em *Sagramor*, uma espécie de viagem iniciática feita por uma personagem bem pouco consentânea com os novos cânones – um Fausto- pastor, – os temas decadentes e simbolistas estão presentes: a impossibilidade do amor, um pessimismo doentio ligado a forças ameaçadoras, a inutilidade de tudo, conduzindo irremediavelmente ao tédio (em *Sagramor*) e à morte (em *Belkiss*). No entanto, as referências algo baudelairianas a "grandes capitais onde o vício enxameia", a "multidões que perseguem o poeta", imagens insólitas e desajustadas à realidade portuguesa de então, transmitem um simbolismo mais "dito" que "sugerido", um tédio e um pessimismo ainda não identificados com o nosso imaginário e cultura, parecendo constituir a tradução quase mecânica de tiques e ornamentos que os modelos inspiravam.

Há no entanto nestes textos dramáticos de E. de Castro dois aspectos que vão de algum modo "trair" a pureza do modelo. Trata-se, por um lado, de uma sensualidade insuspeitada, já patente aliás no monólogo de *Silva* atrás referido. Uma sensualidade difusa, ingénua, bem portuguesa, de "seios redondinhos e vestidinhos" da "nua donzela que a água vai possuir", que mais tarde se irá transformar, em *Belkiss*, numa sensualidade violenta, pouco usual entre nós. Ai a

protagonista parece por momentos mais próxima de uma Salammbô do que de uma "virgem nórdica" – "pobre flor estéril amordaçando os (seus) desejos", numa virgindade "que agita por tal forma o corpo" que "quer quebrar-lhe os ossos."

O outro aspecto é o facto de já em *Belkiss* se detectar um filão que vai atravessar o nosso melhor teatro simbolista, de Patricio a Pessoa. Com efeito, já se vislumbra em E. de Castro um pessimismo, um sofrimento, uma dor, ainda superficiais, dados os contextos exóticos em que são aplicados, mas que vão ganhando autenticidade quando equacionados com o conceito de *saudade*. Assim Belkiss e a sua "saudade dos desejos realizados e da impossibilidade de realizar desejos..."

Ainda em 1894 (ano da publicação de *Belkiss*) o drama de D. João da Câmara, *O Pântano*, também ele com características simbolistas, foi mal recebido pelo público. De facto, se em França nessa altura se falava a propósito dos dramas de Ibsen ou de Maeterlinck em "estranheza", em "état d'âme du nord" difíceis de penetrar, de entender, mais naturais se tornavam em Portugal as reacções negativas a réplicas como "o nevoeiro do pântano parece que todo ele penetra dentro de mim!..." (*O Pântano*) ou ainda o ambiente "esfumado" do drama *Meia-Noite*, que levaram um crítico da *Revista Teatral* a insurgir-se contra "a nova religião que as brumas do norte nos vão infiltrando".

Entre nós foi Fernando Pessoa aquele que retomou (e aplicou) a teoria do *drama estático* (15 anos depois de Maeterlinck) nas páginas da sua "Doutrina estética". Pessoa teve inúmeros projectos dramáticos, fragmentos de "dramas em verso", mas foi n' *O Marinheiro* que todos os pressupostos do drama estático foram levados às últimas consequências. Drama "estático em um quadro" cuja indicação cénica logo no início ("um quarto que é *sem dúvida* num castelo antigo") remete para o carácter vago, irreal, de todo o texto. Vozes, discursos fundidos num só; um tempo em que todas as categorias se misturam, passado e presente também eles indiferenciados. Um estatismo em que os próprios sentidos estão "velados e pegados", em que o sono "cola umas às outras as ideias de todos os [...] gestos". Nem sequer falta a "personagem sublime" de que falava Maeterlinck ("Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?..."). E sempre e ainda, a "saudade" detectada em Eugénio de Castro mas acrescida obviamente da dimensão pessoana ("O mar que vemos dá-nos sempre saudade daquele que não veremos nunca..."). Não saudade do que foi, mas saudade do que *não será nunca*.

Trata-se de um simbolismo "maeterlinckiano", mas não "retardado" (como alguns críticos pretenderam), de onde Fernando Pessoa excluiu a artificialidade de ornamentos presentes ainda em Eugénio de Castro, um drama estático que consubstancia no marinheiro imobilizado e saudoso, o drama de todo um povo ("À beira mar somos tristes quando sonhamos...") que sonha com saudade das viagens que nunca fará.

No prefácio a *Oaristos*, Eugénio de Castro confessava modestamente ser "sua suprema ambição [...] a glória de poder um dia repetir com consciência as nobres palavras de Musset: "Mon verre est petit, mais je bois dans *mon* verre".

Parafraseando, poder-se-ia dizer acerca deste Pessoa "maeterlinckiano" que o copo não só é seu, como é grande e transborda...

Notas

* Maria Paula Mendes Coelho é Professora Auxiliar na Universidade Aberta desde 1989. É Mestre em Estudos Literários Comparados (Universidade Nova de Lisboa). Doutorada na especialidade de Literatura Comparada, com a tese *Questões de poética simbolista - Estudo Comparativo*. A sua investigação tem incidido mais especificamente sobre a poesia do fim do século XIX franco-belga e portuguesa, tendo publicado artigos e participado em colóquios em Portugal e no estrangeiro.

¹ Cf. artigos publicados durante o ano de 1889 nas revistas *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*.

Referências bibliográficas

- CÂMARA, D. João da. (s/d), *O Pântano. Drama em 4 actos*. Lisboa: Francisco Franco.
- CÂMARA, D. João da (1983), *Os Velhos/Meia Noite*. Porto: Liv. Civilização Editora.
- CASTRO, Eugénio de (1890), *Oaristos*. Coimbra: Manuel d' Almeida Cabral/M.C. da Silva.
- CASTRO, Eugénio de (1971), *Obras Poéticas*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- COELHO, J. Prado (1973), "Prefácio" a *Almas Cativas e Poemas Dispersos*. Lisboa: Ática.
- MAETERLINCK, Maurice (1949), *Le Trésor des Humbles*. Paris: Mercure de France.
- MAETERLINCK, Maurice (1971), *Théâtre I, II, III*. Genève: Slatkine.
- MESQUITA, Roberto de, (1983), *Almas Cativas*. Açores-Horta: Ed. Secret. Reg. Educação e Cultura.
- MICHAUD, Guy (1978), *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet.
- NAVARRO, Armando (1894), "Dos Novos e da sua poesia", in *Os Novos*, nº 3, Coimbra.
- NOBRE, António (1892), *Só*. Paris: Vanier.
- PESSANHA, Camilo (1969), *Clepsidra e Outros Poemas*. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1945), *Obras Completas*. Lisboa: Ática.
- PEYRE, Henri (1976), *La Littérature Symboliste*. Paris: P. U. F.
- VERLAINE, Paul (1902), *Oeuvres Complètes*. Paris: Librairie Léon Vanier.