# COLÓQUIO
# Letras

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

número 188 Janeiro/Abril 2015

# SUMÁRIO


MATERIALIDADES DA LITERATURA

9 Ouvir a voz daquele que não fala: sobre «o poeta do castelo» de Joaquim Pedro de Andrade
***Osvaldo Manuel Silvestre***

20 Barroco digital: remediação, edição textual e arquivo
***Paulo Silva Pereira***

33 A dinâmica entre arquivo e edição no «Arquivo LdoD»
***Manuel Portela e António Rito Silva***

48 (Re)criando infraestruturas: o que é exatamente a e-Filologia?
***Ricardo Namora***

61 A morte não é tão feia como se pinta: figurações da morte e materialidade do texto no Barroco
***Sónia Deus Ferreira***

ARTIGOS

81 O romance «Maria Adelaide»
***Maria Alzira Seixo***

96 «Lua farol dos cismadores...»: reler «Interlúnio» de Eugénio de Castro
***Maria de Jesus Cabral***

106 Amor & Literatura
***Rita Basílio***

119 António Ramos Rosa e o fluido fulgor do poema em prosa
***Ângela Varela***

130 Luandino, sua «Luuanda» e os «sonoros corações da [sua] terra»
***Laura Cavalcante Padilha***

ENTREVISTA

141 «Todas as contradições da minha cidade têm um espelho no céu»: entrevista com Lídia Jorge
***Ana Marques Gastão***

POESIA

159 *Golgona Anghel*

DOCUMENTO

165 Um quase-inédito de Alberto de Lacerda
*apresentado por Vasco Rosa*

# «Lua farol dos cismadores...»

## RELER «INTERLÚNIO» DE EUGÉNIO DE CASTRO

MARIA DE JESUS CABRAL

> When we are born, we cry that we are come to this greate stage of fools.
>
> SHAKESPEARE, *KING LEAR*, IV, 6

> Car il n'est pas d'autre sujet, sachez-le bien: l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur.
>
> MALLARMÉ, «HAMLET», *CRAYONNÉ AU THÉÂTRE*

PROFUNDAMENTE IMPREGNADA do nevrosismo da fase «novista» de Eugénio de Castro, que em *Horas* (1891) escrevia «achei Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os doutores da Igreja», *Interlúnio*, cuja primeira edição remonta a 1894, reflete um pessimismo sem precedente e sem seguimento na obra castriana, orquestrando páginas de um «áspero niilismo», como o reconhece o próprio autor, no preâmbulo da segunda edição de 1911.

Impregnado de dolência e do sentimento de «exaltação moral» de que «aujourd'hui est mauvais, et chaque jour sera plus mauvais — jusqu'à ce que le pire arrive», como o escrevera Schopenhauer, citado no limiar, *Interlúnio* patenteia um universo sombrio a que se identifica desde logo o sujeito poético, irmanado com o *mal de vivre* decadentista. Assim o tematiza, em abertura, «Presságios», desfilando imagens cujo efeito de tragicidade envolve palavras e aliterações vocálicas, (fogo/jogo; pó/só) reforçadas pelo jogo das fricativas [f], [s], [v]:

> Quando eu nasci, tocava a fogo
> Na minha freguesia,
> E um meu vizinho, que perdera ao jogo,
> Golpeava as veias, quando eu nascia.

Chegando ao mundo, comigo vinha
Uma irmãzinha,
Pó que, mudado em flor, voltou logo a ser pó...
E eu comecei, chegando ao mundo, a ver-me só...

Esta mundividência profundamente pessimista repercute-se nos títulos dos poemas: «Podridão», «Casas Abandonadas», «Alma Penada», «Bodas Negras», formando uma cosmovisão decadentista de que o *spleen*, a dilaceração ontológica e a espectralidade são notas dominantes.

O sem-sentido da vida é sem dúvida o fio-de-prumo da colectânea, mesclando temas, motivos e sentenças que remetem para a fatalidade como causa primeira e fundamento último da existência. Atentemos nos versos de «A Uma Mãe»:

Piedosa mãe: porque acarinhas
Teu filho com tanto alvoroço?
Não lhe beijes as mãos tenrinhas,
Antes lhe torças o pescoço!

Na imagem e léxico finais, o engano profundo que dita o ciclo da vida é assim presentificado e demonstrado:

Não lhe dês leite, ó iludida,
Tem piedade da sua sorte:
Não lhe dês leite, o leite é vida,
E a vida é noite, luto e morte.

Vida e morte aparecem amalgamadas num verso que se converte em máxima negativa e que dialoga com a referência a Montesquieu, numa das epígrafes da obra: «Il faut pleurer les hommes à leur naissance et non pas à leur mort.»

Embora transversal em *Interlúnio*, é o poema homónimo que se assume como o epicentro da tragicidade, criando não só pelo título mas pela situação um intertexto bastante evidente com o poema dramático *Belkiss* (1894) e mais especificamente com o quadro V ('Interlúnio'). Num percurso de anormalidades em que também evoluirá a protagonista daquele poema dramático, uma «lirial Rainha» «corre à desfilada [...] toda esfarrapada», lançada numa noite de frio e trevas à mercê de uma sombra tenebrosa e da indiferença cósmica simbolizada pela Lua:

Mas a Lua dorme bem descansadinha,
É mais densa a treva, o furacão mais forte...

Sem parar, lá corre a lirial Rainha,
E atrás dela segue, vigilante, a Morte.

Sem tempo ou espaço definidos, e em estreita afinidade com *Belkiss*, «Interlúnio» entretece modos líricos e narrativos, não obstante a estrutura isométrica de catorze quadras. A preferência por esta forma poética, de peculiar feição portuguesa, não impede a multímoda expressividade que a nível discursivo do poema se manifesta.

O desespero espraia-se por uma cadeia lexical de tonalidade apocalíptica, pontuado por imagens agrestes e pela presença de uma natureza sinistra — «charnecas negras», «azinhagas más», «carniceiros lobos» e «corvos negros» votando a rainha ao precipício e ao desaire que as «maldosas mãos [...] do nordeste doido» perpetuam.

É nítido o contraste entre o desamparo da Rainha e a implacidez da Lua, igualmente patente nas preces sem resposta daquela:

— «*Porque me deixaste, boa Lua, agora?*
*Tem piedade, ó Lua, do meu padecer!*
*Sé a minha doce, branca salvadora,*
*Se tu me não guias, vou aqui morrer!*»

É também pela via da repetição que se torna perceptível o ciclo vicioso em que se encontra enredada, até à vertigem, a Rainha, num ritmo levando o poema a oscilar entre imagem e eco:

Corre, corre atrás não sabe já de quê,
Numa tentação que a martiriza e enleva...
Do palácio de ouro nem sombra se vê...
Corre, corre... e em volta tudo é treva... treva...

A conclusão do poema enfatiza a perversidade que se esconde na natureza, projectando imagens de contornos expressionistas:

O nordeste doido, com maldosas mãos,
Dá-lhe chicotada, e ela quási nua!
Por fim cai num fosso, inanimada... e então,
Das nuvens saindo, reaparece a lua...

A personificação torna-se indissociável do plano metafísico pelo qual a lua acaba por reflectir o abandono ontológico, a friabilidade e a fragilidade da natureza humana —, matriz referencial desta colectânea. A Lua não é mais o

espaço de refúgio simbólico e mágico dos amantes e dos poetas, estimulador da imaginação, mas uma sentinela impávida e fria, ao abandono físico e metafísico. Uma força despótica que usa os seres humanos como fantoches, sendo a «vontade» destes algo sem sentido e sem peso. Uma espécie de distopia ou reviramento do idealismo superador romântico, pois para o poeta de *Interlúnio* é a ideia de *morte* e a consciência do vazio que se impõem metonimicamente. Está implícita, nesta alegoria da Lua, afinal, a inutilidade de qualquer esforço, de qualquer busca de inteligibilidade. Esse pressentimento está aliás contido neste verso inicial: «Por mais que abra os olhos, vê tudo às escuras.»

Há pois em *Interlúnio* a afirmação de uma tragicidade como princípio e origem de todas as coisas, que se coaduna de modo instigante com o universo nevrótico de António Nobre, de Raul Brandão ou de António Patrício, espelho do sentimento de pessimismo moral e metafísico do final do século XIX. Atentemos, por exemplo, no seguinte passo de *O Mundo como Vontade e Representação*, de Arthur Schopenhauer:

> Mas mais frequentemente desviamo-nos, como dum remédio amargo, desta verdade de que sofrer é a própria essência da vida; que por consequência o sofrimento não se infiltra em nós vindo de fora, nas trazemos connosco a inesgotável fonte de que ele sai. (Schopenhauer, 1987: 414)

E é nessa perspectiva que o filósofo alemão desenvolvera uma concepção trágica da existência, para além da tragédia enquanto género, que se encontra na base da teoria do «trágico quotidiano» do belga Maurice Maeterlinck. Vale a pena lembrar o que Schopenhauer escreveu sobre a tragédia:

> Esta forma superior do génio poético mostra-nos o lado terrível da vida, as dores indescritíveis, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder do acaso que parece ridicularizar-nos; encontramos nela um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência. (*Idib.*)

É notória a afinidade de Castro com este pensamento. São nomeadamente contemporâneas de *Interlúnio* as propostas de Maeterlinck no *Trésor des Humbles* (1896) resultando do constatar da situação do homem moderno, um trágico quotidiano, inerente ao «simples facto de viver»:

> Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre

désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. (Maeterlinck, 1999: 487)

Maeterlinck fala-nos a esse propósito da existência de «un arrière-plan profond», qual «*troisième personnage, énigmatique*, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers». A «personagem sublime» não é em *Interlúnio* a ideia inconsciente do universo mas a constatação real e patente da crueldade das forças da natureza que apenas intervêm na vida humana para melhor a dilacerar.

Tão delirante quanto abissal é a imaginação que se materializa neste livro em matéria concreta. Efectivamente, se a atracção irrefreável quiçá irracional de Belkiss pelo «novo» remete para um universo insólito e alucinatório como fuga ao quotidiano, um *anywhere out of the world*, demandado já por Poe e Baudelaire, a posição niilista e maniqueísta de *Interlúnio* não parece poder coadunar-se com o mistério, aceitando apenas o concreto e material, elementos a partir dos quais se constrói a mundividência da colectânea. Ao clima onírico e requintado de *Belkiss* contrapõe-se em *Interlúnio* a premência do elemento físico, descrito em crescente morbidez.

O poema «Grávidas», inserido entre «Catarina de Ataíde» e «Casas Abandonadas», na primeira edição, de 1894, e que o poeta suprimiu a partir da segunda edição, galvaniza essa veia satânica aos limites da blasfémia. Disformes física e moralmente, as protagonistas remetem para um imaginário grotesco, representado com ímpar crueldade:

GRAVIDAS[1]

A pel'coberta d'um tenuíssimo bulor,
E os ventres maternaes disformemente cheios,
Eil'as, as grávidas, passeiando sem pudor,
Pesadas, bestiaes, grotescas nos meneios.

Ao vel-as, recomponho, involuntariamente,
As atitudes decompostas, desmanchadas,
Que tomaram na noite infernal inclemente,
Em que Satan, a rir, as deixou fecundadas.

Vejo-as loucas, enleiando um corpo masculino,
Como garas, a uivar, os olhos revirados,
Cahidos serafins com furor uterino,
Cobertas de suor, os lábios incendiados.

A associação do sexo e da gestação, a alusão a Satã, e a parafernália de imagens apocalípticas — a noite infernal, a animalidade sugerida pelo acto de uivar — conferem ao texto uma carga grotesca que contamina todo o poema e a que se vincula o olhar do eu poético sincronizado com o pulsar blasfémico. Não parece muito distante do grito blasfematório do poema «Bénédiction», de Baudelaire, incluído na secção «Spleen et ideal» de *Les Fleurs du Mal* e que se corporiza na secção «*revolta*» em imagens de decomposição («Une Charogne») ou de mutilação — lembremos os «visages sans lèvre» das prostitutas em «Le Jeu» ou os rostos desfigurados em «affreux / dardant leurs globes ténébreux» em «Les Aveugles».

«Le Printemps adorable a perdu son odeur!», proclamou o poeta de *Les Fleurs du Mal*. Também em *Interlúnio* se põe a nu uma Natureza madrasta, impulso não de energia e regeneração mas irrefreável fonte de *destruição*, que lança os seres ao nada, num tom bem apreendido dos seus mestres Edgar Allan Poe, Barbey d'Aurevilly e Villiers de l'Isle Adam («exorciste du réel et portier de l'idéal», segundo a expressão de Rémy de Gourmont no *Livre des Masques*, 1896), para além do já citado Baudelaire — todos dedicatários na segunda edição.

Em «Vaidosas», é o sino que se exibe como figura demoníaca, em profícua cumplicidade com o ambiente circundante:

> O sino do cemitério
> Veste saia de balão;
> Na sua torre de pedra
> Dança, mal vê um caixão.

Esta subversão carnavalesca da quadra popular repete-se em «Beijos» com ininterrupta vibração:

> E, atrás desses beijos, quanta dor pungente!
> Minha pobre boca era o jornaleiro
> Que fôra ao Brasil para ganhar dinheiro
> E de lá voltara sem dinheiro e doente!
>
> [...]
>
> Se heis-de ser beijados, mais vos val' morrer!
> Vossos lábios sejam puras açucenas:
> Antes neles nasçam cancros e gangrenas
> Do que neles poisem beijos de mulher!

que transita para o redemoinho impulsivo, satânico e oxi-*moral* de «Podridão», configurando-se em imagens truculentas, de timbre rabelaisiano, coligindo o elemento humano, animal e vegetal numa fusão escatológica:

> Nos cemitérios de todo o mundo
> Tens mesa posta noite e dia,
> Mas nada farta, nada sacia
> Teu insondável ventre rotundo.
> Crianças, tigres, flores azuis,
> O rouxinol, o herói, o leão,
> Tudo poluis,
> Ó Podridão!

Vincada na exortação, a podridão liga-se indissoluvelmente à pulsão de morte, comparte do desespero ontológico de *Interlúnio*. É o que reforça sobremaneira a aliteração em [k] e a recorrência de fonemas de timbre fechado do tipo [i], [o] e [u], que traduzem o redemoinho psicotrágico do poeta:

> Quando em ti penso, no teu poder,
> Quási endoideço!
> Quando eu morrer,
> Queimem meu corpo, por Deus vos peço,
> Quero fugir à Podridão!

É neste contexto sombrio — «sombrio herbário de flores aziagas», no dizer do próprio poeta no preâmbulo da segunda edição — que a Natureza se associa à morbidez e à fatalidade qual «número treze [...] das alarmantes sextas-feiras». O que confere unidade à colectânea é precisamente o tom áspero, a energia mórbida e audaciosa com que interpela a Natureza e outras fontes de vida para representar em múltiplas formas e sentidos o *cotidie morimur*, reforçado por referências clássicas — Luís de Camões, citado em epígrafe a «Catarina de Ataíde» — e contemporâneas do poeta, como Jules Laforgue ou João de Deus.

Uma mundividência pessimista transborda dos poemas. Qualquer gesto de sentido está condenado sem remédio ao desaire, como expressivamente metaforiza a imagem do rio humano em «Ao Prateado Mondego»:

> De ambicioso que és, até parece
> Que tens um frágil coração humano;
> A ambição te subjuga e te endoidece,
> Rio, quer's ser oceano!

Apenas a entrega à solidão da vida contemplativa parece um refúgio para a dor de viver. O solilóquio d'«O Pastor Solitário» põe a nu essa consciência, em versos oraculares, matizados de máximas reflexivas. O discurso faz-se apologia de um contacto descomprometido com a natureza, qual preço castrador a pagar pela aporia da existência — como o prefigura a epígrafe de Jules Laforgue: «J'ai peur de la vie / Comme d'un mariage!» Verbalmente harmonioso, o poema configura-se em quadras narrativas de registo pastoril, moldadas pelo ritmo pentassilábico da cantiga popular:

Durmo bem e pouco
Num leito de giestas,
Minha avena toco
De manhã e às sestas.

E, ao cair da noite,
Vejo, em noites belas,
Na baía da noite,
Regatas de estrelas.

Ninguém tenha dó
Deste foragido:
Vivendo tão só,
Vivo divertido.

Nesta solidão
Tem minh'alma incauta
Por amigo, um cão,
Por noiva, uma flauta.

Neste contexto, a aproximação entre música e palavra nos versos conclusivos, para o qual concorrem os referentes musicais harpa, flauta e o próprio eco, recorrentes na poesia simbolista — especialmente em Maeterlinck e Mallarmé —, criam uma singular aproximação (meta)poética à essência do simbolismo.

A viração branda e medrosa
Tocava harpa nos ramos secos:
Então, tomando a minha frauta melodiosa,
Tranquilo, pus-me a conversar com os ecos...

Aliando o *pathos* romântico e a harmonia clássica, o poema reflecte o ideal de compromisso estético e ontológico do poeta que procede de uma abnegação

voluntária do querer — uma *Willenlosigkeit*, na expressão de Schopenhauer —, e se consubstancia na criação poética, via possível de tranquilidade e de resgate de sentido. Esta conotação contida no último verso está de acordo com a «resignação calma e quase sorridente» que o Poeta confessa ter atingido no momento em que redigiu o Preâmbulo.

À semelhança do pastor com a sua flauta, também o poeta pode atingir um estado de graça ético e estético através da sua arte, livre e desinteressada, sopro interior e consolo para a vida. Também neste poema final Eugénio de Castro se aproxima do «consolo» oferecido pelo idealismo do filósofo da vontade que afirma:

> e essa é a vida mais feliz, visto que existem muitos outros momentos, que denominaríamos os mais belos da vida, alegrias que designaríamos as mais puras, mas elas roubam-nos ao mundo real e transformam-nos em espectadores desinteressados desse mundo: é o conhecimento puro, puro de todo o querer, a fruição do belo, o verdadeiro prazer artístico. (Schopenhauer, 1987: 414)

Depois de vários poemas investidos de tumulto sinistro, de dor alucinada e de delírio compulsivo, o sujeito poético envereda por uma certa marginalidade estetizada — em harmonia com a moderna condição de *interregno* a que se refere Mallarmé. Revelando-se contudo, uma vez mais, bem familiarizado com formas clássicas, o poeta opta neste poema final pela revivescência de uma forma poética e de uma figura temática que, por tradição, se prestavam sobremaneira a dimensões filosófico-moralistas, como é o caso do subgénero pastoril, em aceno, porventura, à obra matricial do seu conterrâneo Sá de Miranda.

Singular, na sua ligação à estética simbolista, *Interlúnio* desenvolve uma convergência entre dor e palavra posta ao serviço de um universo simbólico e metafísico que muito contribui para a interna tragicidade desta colectânea, num diálogo estreito com a contemporânea *Belkiss* e todo o ambiente de «crise» de versos e de nervos do fim-de-século XIX, com afinidades evidentes à poética de Mallarmé e Maeterlinck.

[A Autora segue a antiga ortografia.]

[1] Transcrevemos o poema a partir da edição originária, mantendo a grafia original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASTRO, Eugénio de, *Interlúnio: Poesias de Eugénio de Castro*, Coimbra, F. França Amado, 1894.

———, *Obras poéticas*, vol. I: *Oaristos — Horas – Silva*; vol. II: *Interlúnio — Belkiss — Tiresias*; vol. III: *Sagramor*; vol. IV: *Salomé – A Nereide de Harlem — O rei Galaor — Saudades do Céu*, Lisboa, Lvmen, 1927-1944.

CABRAL, Maria de Jesus, «'Uma grande sombra que sente e se não vê': *Belkiss* nos trilhos da literatura dramática simbolista», *Máthesis, Revista da Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa*, n.º 19, 2010, Viseu, p. 77-95.

———, «Mallarmé, Maeterlinck, un théâtre d'entre-deux», *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, 4, Oxford, Berlim, Berna, Bruxelas, Frankfurt, Nova Iorque, Viena, Peter Lang, 2007, p. 5-46.

MAETERLINCK, Maurice *Œuvres I, Le Réveil de L'Âme, Poésie et Essais*, ed. Paul Gorceix, Bruxelas, Complexe, 1999.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, tomo 2, edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2003.

PEREIRA, José Carlos Seabra, «Eugénio de Castro e a Instituição literária», *in* Jean-Marie D'Heur e René Poupart (ed.), *Centenário da Publicação de «Oaristos» de Eugénio de Castro, Actas do Colóquio de 7 a 9 de Novembro de 1990, Universidade de Liège et de Mons*, Paris, Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXVIII, 1999, p. 519-26.

PEREIRA, José Carlos Seabra, e Maria de Jesus Cabral, «Capere, non Capi: Eugénio de Castro no contexto da 'Internacional simbolista'», *in* Maria de Jesus Cabral *et al.* (org.), *Carnets: revue électronique d'études françaises. Invasions & Evasions, la France et nous, nous et la France*, numéro spécial, automne/hiver 2011-12, Aveiro, p. 253-61.

SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Porto, Rés-Editora, 1987.