

EUGÉNIO DE CASTRO, UM POETA NARRATIVO NO AUGE DO SIMBOLISMO

Felipe Frasson Fusco¹

RESUMO

Elabora-se um panorama da poesia narrativa de Eugénio de Castro, apontando os recursos através dos quais o autor português incorpora a narratividade à composição em versos. Desde 1885, na aurora do simbolismo em Portugal, sua obra poética realizou vários empreendimentos de forte cariz narrativo. Esse fato põe em causa: o entendimento do simbolismo enquanto um período essencialmente lírico; a distância entre lírico e narrativo; a validade desses conceitos em si e na leitura da obra castriana. Sendo uma tal discussão conceitual muito ampla, destacam-se aqui apenas os recursos literários mobilizados pelo poeta que permitem observar tais fronteiras.

PALAVRAS-CHAVE: Eugénio de Castro; Poema narrativo; Simbolismo.

Este artigo procura salientar por meio de que recursos, à contracorrente tanto da tendência contemporânea sua quanto da rigidez classificatória da crítica posterior, o introdutor do simbolismo em Portugal, Eugénio de Castro, integrou à narrativa em verso procedimentos então típicos da lírica. Para tanto, cumpre, inicialmente, enquadrá-lo nas estéticas do último quartel do século XIX.

Por mais que seja considerado um capítulo essencialmente versificado da história literária, o simbolismo português conheceu desenvolvimentos narrativos em prosa. Atestam-no, por exemplo, Henrique de Vasconcelos, António Patrício e Júlio Brandão; mesmo Camilo Pessanha, louvado pelos poemas reunidos sob o título de *Clepsidra*, escreveu crônicas, ainda que pouco importantes para a sua fortuna crítica e de pouca

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: felipefr.f@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3093-2242>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

participação dentro da referida estética. Trata-se, contudo, de prosas. De forma geral, as produções poéticas (termo que me permito tratar, aqui, como sinônimo de “compostas em verso”) seguiam vetores bem definidos.

É conhecida, de um lado, a voga da poesia inspirada no rimance², animada, mais longinquamente, por Almeida Garrett, reafirmada pelos estudos de Teófilo Braga e realizada por um António Nobre ou um Júlio Brandão. Por outro lado, os extensos poemas de cariz (quando não centro) político tal qual *A morte de D. João*, de Guerra Junqueiro, ou vários daqueles enfeixados no *Fim de um mundo*, de Gomes Leal, atestam a preeminência de uma segunda vertente na poesia narrativa portuguesa das últimas três décadas do século XIX. Tratar-se-ia de uma vertente escrita por e para um público burguês, com (algum) poder de ação na esfera política oficial, diferentemente da poesia de inspiração rimanceira que, embora escrita por autores abastados, muitas vezes altos funcionários públicos, permitia-se à leitura por públicos de menor formação erudita (não confundido com a massa iletrada) e aos poucos abria caminho, numa posterior estética neorromântica, a produções cujo público-alvo seria notoriamente ainda mais popular. Enquanto esta corrente adquiriria considerável difusão (a contragosto dos interesses crítico-historiográficos no impacto poética e epistemologicamente inegável de *Orpheu*), a poesia longa perderia seu prestígio.

Essa mudança de gosto fora antecipada, por exemplo, nos juízos pessoais que Edgar Allan Poe emitia ainda na primeira metade do século XIX. É conhecida a insistência de Poe em associar a poesia à extensão breve, seja em ver no poema longo, “de fato, apenas uma sucessão de poemas breves” (Poe, 2016, p. 37), seja em estabelecer o limite de uma única sessão de leitura para o poema (Poe, 2016, p. 37), seja em afirmar que “a frase «um poema longo» é simplesmente uma categórica contradição nos termos” (Poe, 2016, p. 141). Mais tarde, Walter Benjamin (1994, p. 103) reconheceria nesse interesse por formas breves uma incapacidade de concentração do leitor pós-Baudelaire. A meio termo, porém, entre o poema longo e os rimances narrativos, encontrar-se-ia muito da obra de Eugénio de Castro.

Com efeito, focalizando o problema da poesia narrativa no final do séc. XIX e início do séc. XX em Portugal, esse nome avulta. Eugénio de Castro interessou-se grandemente por direcionar os versos para a narrativa, como o atestam não apenas algumas produções esparsamente incluídas em volumes maiores, tais quais os poemas “Salomé” (*Salomé e outros*

² Por vezes, Pereira emprega a expressão “rimance”, a qual, como “romança”, referir-se-ia a poemas com temática de cavalaria e ambientação medieval. Embora o termo “romance” sirva também como variante, é hegemônico o emprego deste para designar o gênero em prosa de origem burguesa, razão pela qual se conserva, aqui, o termo “rimance”. Note-se ainda, por exemplo, que o próprio Eugénio de Castro insere um poema com esse título na sua coletânea *Silva*.

poemas, de 1895), “Interlúnio” (do livro homônimo, de 1894), “A fonte do sátiro” ou “Leonardo” (*A fonte do sátiro e outros poemas*, de 1908), mas sobremaneira os vários poemas publicados em volumes próprios, sobre os quais me concentrarei neste artigo por entender que tais obras de maior fôlego desenvolvem, em correspondentemente maior escala, as mesmas técnicas presentes nos poemas de menor extensão. Integram essa lista *Jesus de Nazaré*, de 1885 – que seu autor excluiria das suas *Obras poéticas* em dez volumes décadas mais tarde –, os próprios *Oaristos*, que dominam considerável parcela do (escasso) interesse crítico sobre sua obra, perpassando ainda *A nereide de Harlem*, *Saudades do céu*, *Constança*, *O filho pródigo*, *O cavaleiro das mãos irresistíveis* (subintitulado “conto em verso”) e *A tentação de S. Macário*, a última publicada em 1922. Portanto, Eugénio dedicou oito volumes inteiros a poemas narrativos de extensão variável, contrariando em parte as expectativas da filiação estilística de corifeu do Simbolismo em Portugal (Pereira, 1990, p. 70), isto é, de uma estética preponderantemente poética e lírica, termo entendido como avesso à narração (Aguilar e Silva, 2020, p. 337-338).

Notara-o José Carlos Seabra Pereira:

Por outro lado, o que em termos de qualidade e de antecipação mais distinguia *Jesus de Nazaré* entre os *juvenilia* do poeta era uma notável facilidade no lançamento narrativo [...]. Importa destacar que logo de imediato esse talento será fecundamente assimilado pela própria estética da sugestão, antidiscursiva, que sob o signo do Decadentismo e do Simbolismo o escritor introduz em Portugal (Pereira, 1990, p. 69).

Em um comentário rápido e movido pela constatação da ausência de uma primeira pessoa identificável ao autor empírico nessas obras, também António Salvado destaca, depois da publicação de *Interlúnio* (excluindo, portanto, os *Oaristos* e *Jesus de Nazaré*, sem uma razão clara para tal), os “vários livros revestidos por contextos narrativos, discursivos, [...] um tipo de poesia objectiva e na qual o Poeta [...] se movimenta (ou, pelo menos, julga movimentar-se) como simples narrador”, elogiando, a seguir, essas “belíssimas narrações em verso” (Salvado, 1970, p. 13). Óscar Lopes, por sua vez, não enxergava com bons olhos as qualidades “cada vez mais extremes de narração e dramatização em poemas de prosa ou verso” que identificava na obra de Eugénio a partir de *Belkiss* (de 1894):

Constança, 1900, *O filho pródigo*, 1910, *O cavaleiro das mãos irresistíveis*, 1916, *A tentação de S. Macário*, 1922, assinalam, no seu conjunto, uma depuração constante de elementos ornamentais e uma crescente especialização nos recursos da simples narração ou dramatização, que chega em *O cavaleiro das mãos irresistíveis* a atingir um prosaísmo pícaro (Lopes, 1987, p. 97, grifos do autor).

O autor empresta sentidos ambíguos aos termos de sua apreciação crítica; enquanto a ideia de “depuração” sugere um positivo trabalho de aperfeiçoamento, o que Eugénio de Castro aperfeiçoaria, a seu ver, era a capacidade de inserir ornamentos – termo de valor discutivelmente negativo nos Estudos Literários – e a “simples narração”, outra forma sutil de negativar o procedimento. Seja destacado ainda que os *Oaristos* não são incluídos por Lopes nessa passagem entre os poemas narrativos, procedimento que, posso apenas especular, seria uma forma de preservar esta obra dos juízos negativos conferidos àquelas. Além disso, o poeta praticaria um “naturalismo de narração” cujo sentido inferido seria a união do vocabulário pomposo com a anotação prosaica, gesto consagrado por Baudelaire (Lopes, 1987, p. 103). Adiante, Lopes suavizaria seu comentário inicial em um elogio a *Constança* pelo original relevo à personagem mais esquecida do mito inesiano e pela capacidade de sugestão da interioridade anímica das personagens a partir da percepção da Infanta, bem como a *O filho pródigo* pelo desenvolvimento psicológico verossímil das personagens, o que enriqueceria o texto bíblico de que se origina (Lopes, 1987, p. 103-104), chamando-o, por fim, “excelente narrador em verso” (Lopes, 1987, p. 106).

Dessa forma, observa-se que estamos em face de uma dimensão da obra castriana posta à margem do interesse crítico. Assim, cumpre realizar um pequeno histórico da poesia narrativa de Eugénio de Castro antes de se atentar, por último, aos recursos que mais a destacam dentro de seu contexto.

PANORAMA DIACRÔNICO

Jesus de Nazareth desponta em 1885, nos inícios da carreira do poeta, relendo e ampliando episódios bíblicos selecionados, como a anunciação à Virgem e o calvário de Cristo, entremeados de breves solilóquios, de forma poeticamente bem inserida no seu contexto epocal. Nesse texto, revelam-se algumas das estratégias narrativas caras à obra castriana madura. Analepses (como ocorre entre o “Prelúdio” e o canto seguinte) e construções espaciais densas em metáforas se repetirão nos demais poemas narrativos. Entre as últimas, é notório o convencionalismo de Castro: a abundância de referências adjetivadas aos astros do céu noturno ou às flores proporciona passagens cúmplices aos clichês finisseculares. Excertos como “etherias borboletas / dormitam nas camelias orvalhadas” (Castro, 1885, p. XXII) ou “cahindo, como a flor da lorangeira, / sobre a lactea brancura das magnolias...” (Castro, 1885, p. IX) atestam lugares-comuns epocais,

sobremaneira o interesse nas flores alvas de positividade moral abstrata³. Por outro lado, neste exercício poético de dimensões invulgares, Eugénio ensaia recursos que não frequentariam sua produção madura, como o senso de comunidade contido no rogo prologal “poetas escutai!” (Castro, 1885, p. XI), em breve a ser rasurado pelo isolamento narcísico do enunciador em *Oaristos* ou subsumido nas dedicatórias de suas composições curtas posteriores, ou as digressões ocasionais em primeira pessoa mesclando o foco narrativo e que, por vezes, ocorrem nesse poema em tom de exortação catequizante: “Nasceu n’uma manjedoura, / sómente para mostrar / que todos somos eguais!” (Castro, 1885, p. XVII). Também a alternância entre vozes distintas (sem que se chegue ao nível de um diálogo) não tornaria a repetir com tanta intensidade quanto no canto III de *Jesus de Nazaréth*, em que têm voz Jesus, Deus, as Açucenas e as Violetas (Castro, 1885, p. XVIII-XXII).

Os *Oaristos*, grande e polêmico estrondo de Castro no circuito literário português no ano de 1890, embora recebam posição cimeira pela fortuna crítica do poeta, ainda apresentam um fator de grande impacto quando perspectivado com os demais de sua poesia narrativa: o narrador-personagem. A onisciência amplamente dominante em sua obra posterior cede lugar, naquela que seria a primeira de suas *Obras poéticas* assumidas, ao *flanêur* que regula o ato de narrar ou de descrever espaços mediante sua própria deambulação e vivência por eles. A força motriz dessa obra, a impassível Eleita que tanto obceca o sujeito poético através de seu próprio “ardent oaristys” (Castro, 1900b, p. 27)⁴, segundo a epígrafe retirada de Verlaine, é a emergência dessa mulher à vista do enunciador:

Foi n’uma hora assim mansa, crepuscular,
Que ao longo d’esta longa e folhosa alameda,
Altiva, imperial, entre um rugir de seda,
Vi pela primeira vez a Eleita de minh’alma

³ Possivelmente, esse fator terá impactado em sua não reedição (diferentemente de várias outras obras que atingiriam a segunda edição ainda antes das *Obras poéticas*) enquanto *Oaristos* e *Interlúnio*, mesmo com prefácios em suas segundas edições determinando o distanciamento estético de seu autor face às primeiras, participaram, segundo Eugénio de Castro, do “propósito de continuar sem lacunas a reedição integral e definitiva dos meus trabalhos, para completo esclarecimento da minha modesta biographia litteraria” (Castro, 1911, p. 12). Ora, segundo afirma no famoso prefácio aos *Oaristos*, o autor “cinco annos suportou a lentidão da viagem” do “comboio mixto que leva os Poetas portuguezes da actualidade” antes de embarcar no “vertiginoso correr do *expresso* da Originalidade” (Castro, 1900b, p. 21). Não será descabido ver nessa precisão cronológica a referência autobiobibliográfica, entre outras publicações, a *Jesus de Nazaréth*, de 1885, e, portanto, a manutenção, para Eugénio, dos propostos esboçados em *Oaristos*, por mais que de modos de execução diferentes daqueles praticados nessa obra.

⁴ As edições ora citadas dos *Oaristos*, d’*A tentação de S. Macário* e de *Interlúnio* não correspondem às primeiras publicadas, razão pela qual o ano das referências a essas obras destoa do ano apontado na relação da obra castriana ao início do texto.

(Castro, 1900b, p. 30).

A partir desse ponto, emergem episódios pretextuais para a deambulação do dândi, seja por um casamento da realeza, seja entre a multidão socialmente mista que igualmente lhe assiste, seja pelo Père-Lachaise, seja pela catedral de Burgos, seja ainda pelo sonho eroticamente carregado. A vaga trama cede frequente espaço às declamações amorosas e às observações espaciais elegantes do sujeito poético, estabelecendo sempre como meta a resposta da mulher impassível com que se encerra no canto XV o poema. Assim, embora sua tônica mais evidente não seja a construção de um enredo, todavia o há em *Oaristos*.

Em 1896, Eugénio de Castro dá à estampa a plaquete *A nereide de Harlem*, prometendo ainda a publicação da peça *O anel de Polícrates*, que surgiria no mesmo ano, e de uma *Ignês de Castro* a qual plausivelmente se haverá transformado em *Constança*, a qual será contemplada adiante. A plaquete – onze quadras entremeadas de ilustrações, versando sobre um episódio folclórico segundo o qual uma nereide fora capturada na Holanda – não diminui o quanto a preocupação com textos de maior extensão permanecia na atividade literária de seu autor, porquanto nesse mesmo intervalo de 1894 a 1897 também é publicado *Salomé e outros poemas*, volume de mais de cento e vinte páginas abrigando sete poemas e uma pequena peça. O próprio poema “Salomé”, apoiado num episódio bíblico de “abundante fortuna” no fim do século XIX segundo Morão (2001, p. 19), recuperava o interesse na narração poética e na glosa de episódios bíblicos iniciado em *Jesus de Nazareth* e continuado, mais distantemente, em *O filho pródigo* e, mais proximamente, em *Saudades do céu*.

Este último, lançado em 1899, constituía-se de “meia dúzia de versículos da Bíblia, convertidos numas centenas de alexandrinos”, como afirma Carlos de Lemos (1899, p. 122-123) em sua crítica positiva à obra em março do mesmo ano. Referia-se o crítico aos episódios bíblicos do *Gênesis* (caps. VI a XI), em que a humanidade desterrada entra em núpcias com anjos e, dessa sorte, inicia-se uma geração de gigantes, logo dizimada pelo dilúvio. *Saudades do céu* recuperava então aspectos estruturais largamente praticados nos *Oaristos*: o dodecassílabo – supostamente com uma única cesura errônea, segundo Lemos (1899, p. 125) – a estrofação irregular e o esquema rímico emparelhado. Estas duas últimas características, porém, não se conservam constantemente ao longo do poema (como não se conservavam constantemente ao longo da obra de 1890); descrevendo a terra devastada pelo dilúvio, a cadência torna-se mais pausada através de quadras em rima alternada, alimentando a ambientação lúgubre e monótona dos dias durante os quais teria durado o cataclisma segundo o texto bíblico.

A seguir, em 1900, publica-se *Constança*, glosa à lenda de Inês de Castro centrada, contudo, na personagem da esposa de Pedro. Com essa obra, o poeta exercitava o

desenvolvimento de personagens históricas, a ser repetido dezesseis anos mais tarde n’*O cavaleiro das mãos irresistíveis* em moldes bastante similares: estrofes de extensão irregular, versos decassílabos e brancos. O poema ajusta-se às inflexões do lírico oitocentista ao intercalar a narrativa com o processo místico-psicológico da infanta enquanto reconhece e abdica do amor de Pedro, entregando-o simbolicamente a Inês no beijo com que se encerra o texto:

– «Anda cá minha linda Ignez...» diz com um sorriso
De infinita doçura; nos seus braços
Acolhe a linda Ignez, abraça-a muito,
Dá-lhe o beijo de Pedro, e logo exhala,
Serenamente, o último suspiro...
(Castro, 1900a, p. 80).

Após um pequeno resfriamento na produção literária do autor, bem diferente ainda de sua interrupção cabal na década de 20, a casa editorial Magalhães & Moniz Limitada imprime em 1910 *O filho pródigo*, volume de curta extensão (menos de quarenta páginas) reafirmando o interesse castriano por temas bíblicos. Sem a componente insólita de *Saudades do céu*, a hierogamia, o poema de glosa à parábola contida no evangelho de Lucas abriga um enredo curto: Eleazaro hesita em retornar à casa paterna (sua saída é abordada por analepse), até, enfim, ser recebido pelos entes. Grande parte do poema se apoia na construção do discurso das personagens, seja da amada Sebia, do saudoso pai Joel e do contrafeito filho Joacaz.

O cavaleiro das mãos irresistíveis, uma tentativa de neogarrettismo, segundo Pimpão (1959, p. 183), impõe uma preeminência maior à urdidura de uma trama de suspense, procedimento incomum a Castro, uma vez que a glosa de motivos bíblicos era *per se* o desenvolver criativo de enredos há muito conhecidos pelo público português, e o mesmo dir-se-ia da lenda inesiana, enquanto os *Oaristos* pendulam entre os malogros amorosos do protagonista e seu flamar parisiense. Isto é, raramente houve na poesia narrativa de Eugénio de Castro interesse no suspense como ocorre n’*O cavaleiro das mãos irresistíveis*, visível na clara delimitação de cenas a cada canto, no interior dos quais encontram-se poucas oscilações cronotópicas. No poema, o moço fidalgo D. Sancho, após cair do cavalo durante uma caçada de javalis, é hospedado em casa de D. Guterre. Ali, coberto de ligaduras que ocultam seu corpo, apaixona-se pela jovem e devota Beatriz. O moço encanta as mulheres da casa com o relato de suas façanhas militares, antes ainda de ter reveladas suas mãos, as quais guardavam uma espécie de mágico encanto sensual. Quando, porém, tornam-se vistas, as mulheres (à exceção da ascética Beatriz) tornam-se presas do

desejo e se acende a ira de D. Guterre. Este ordena a carrascos seus que decepem as lendárias mãos, contudo, surpreendentemente, Beatriz surge e suborna-os.

Desfaz-se a seguir a tensão de forma ágil, à medida que D. Guterre se arrependera de sua violência irrefletida antes sequer dela ser concretizada enquanto, por outro lado, o problema autoabnegação castiça de Beatriz se resolve com seu apaixonar-se correlacionado à defesa caritativa do inocente. Isto é, preservando sua prescrição patriarcal contra a sexualidade, a moça continua impávida ao feitiço/fetichismo contido nas mãos de D. Sancho, mas, seguindo a mesma prescrição em termos matrimoniais, ela se casa. Assim, *O cavaleiro das mãos irresistíveis* constrói um “tratamento idealizado e tradicionalista do amor” calcado no “discursivismo de rimance” em decassílabos brancos, revelando, dentro dos poemas narrativos extensos da obra castriana, uma vertente reconhecidamente neorromântica (Pereira, 1996, p. 378-391).

Por fim, em 1922, é publicada *A tentação de S. Macário*. Tal obra merece ser perspectivada dentro de um filão finissecular de recriação de episódios relacionados a santos, como os contos “Herodiade”, de Flaubert (acusadamente prototípico, conforme a advertência preliminar de Eugénio de Castro ao poema), ou “Frei Genebro”, de Eça de Queiroz, mais que na tradição hagiográfica realizada, por exemplo, pelas *Vidas de Santos*, de Júlio e Raul Brandão. Dividido em quatro cantos, o poema castriano inicia-se com a fuga de Macário após ter acidentalmente flechado seu próprio pai. Após narrar o contato com uma águia fantástica que lhe traz pão em seu autoexílio, onde, miserável, alimenta-se de raízes de zimbro, o Canto IV narra o milagre do santo de carregar brasas nas mãos sem as queimar, findando, num breve epílogo inserido no mesmo canto, com a visão de um pastor na qual Macário ascende aos céus ladeado por um anjo e por Cristo. Assim concluía Eugénio de Castro uma prolífica carreira no poema narrativo, em breve selando o cessar definitivo de publicação de poesia, em geral, com o lançamento das suas *Obras poéticas* a partir de 1927.

RECURSOS PRINCIPAIS

Ter-se-á constatado a essa altura, sem sombra de dúvidas, quão caro fora ao poeta dos *Oaristos* a criação de narrações em verso. Contudo, é conhecida a aversão da poética simbolista, que Castro ativamente infundiu em Portugal, a esse procedimento. Como o sintetiza Aguiar e Silva (2020, p. 338), “o pensamento poetológico simbolista e pós-simbolista” é fortemente hostil “aos resíduos e resquícios de mimese que inevitavelmente se depositam em toda a forma narrativa”. Ora, o sincretismo estético observável em tão ampla obra é precisamente um fator a se manter em vista para compreender essa aparente

dissonância. Englobando técnicas tanto de feição simbolista quanto neorromântica, seus poemas narrativos se revelam, em última análise, refratários à classificação estanque. Cabe, portanto, averiguar quais recursos Castro colocou em movimento para conciliar, afinal, tais tensões estéticas.

O interesse castriano no desenvolvimento de motes predefinidos é claro nas breves epígrafes que abrem quase todas as suas obras em causa. São excertos de historiografia pré-oitocentista (*Constança, O cavaleiro das mãos irresistíveis*), anunciando a exploração de lendas ibéricas; passagens de obras sobre seres fantásticos (*A nereide de Harlem*) e versículos bíblicos (*Saudades do céu, O filho pródigo*). Não possuindo uma epígrafe específica, mas uma “Advertência preliminar”, na qual se acusa as diferentes tradições orais acerca do santo, *A tentação de S. Macário* recorre a esse mesmo procedimento de ampliação poética (dentro do conceito grafocêntrico e individualista de poesia do oitocentos) a um conto previamente estabelecido. Constitui maior exceção o *Jesus de Nazareth* – que, embora não inclua epígrafe, ampara-se em personagem e episódios bíblicos de indiscutível popularidade no contexto português. Quanto a *Oaristos*, sua epígrafe é sobretudo indicadora do teor anímico da obra em vez de prenunciadora do enredo.

Essa ferramenta paratextual oferece ao poeta certo controle sobre as possibilidades de desenvolvimento narrativo. Demonstra-o a epígrafe d’*A nereide de Harlem*: “...no mar de Holanda se apanhou um peixe mulher, ou mulher marinha, que foi levada a Harlem, sustentava-se com pão, e leite mas não falou nunca” (Castro, 1896, p. 11). O excerto das *Raridades da natureza* omite pontos significativos do original. À parte a rasura inicial da epígrafe, em que constava o ano em que se dera o suposto acontecimento, 1403, Aucurt e Padilha (1759, p. 332) afirmam ainda que a referida mulher-peixe aprendeu a fiar, a vestir roupas e que fora catequizada. Ora, situada dentro do gosto finissecular pela sexualidade, a nereide de Castro permanece nua (como o corroboram as ilustrações de L. Battistini que acompanham a plaquete) e não costura. Mais impactante, porém, é o apagamento da cristianização da figura, gesto que acentua ainda mais a abertura para uma representação de matiz sexualizado.

A tratadística dos séculos XVI e XVII, segundo Bray (apud Moisés, 2013, p. 248), tornava o *in media res* um recurso obrigatório para se iniciar a narrativa pelo ponto mais importante, atraindo o leitor. Eugénio, quando mobiliza essa estratégia (o que não ocorre nos *Oaristos* ou em *Saudades do céu*, entre os textos de largo fôlego), nem sempre prima pelo suspense atrativo, salvo n’*A tentação de S. Macário*, que se abre com a fala desesperada “Matei meu pai!... Matei meu pai!... Matei meu pai!...” (Castro, 1940, p. 85). *O cavaleiro das mãos irresistíveis* se inicia pelo amanhecer num dia de Santa Clara coimbrão, oscilando basicamente entre a descrição da cidade e o levantar-se da personagem principal, D. Sancho, marcado por uma ferida quase fatal, urdindo uma trama menos impactante ao

início que o seriam, mais tarde, as apóstrofes parricidas do poema de 1922. Após essa lenta contextualização, apenas nos quatro últimos versos do canto narra-se o emergir, na imaginação do moço, de uma Beatriz alheia aos seus desejos, enfim, instigando a curiosidade do leitor de então, habituado às tramas amorosas. E fá-lo Eugénio de Castro conjugando uma figura similar à Eleita dos *Oaristos*, a mulher impassível; contudo, agora enquadrando o motivo em uma moldura de beatitude feminina e ideário cavaleiresco masculino (neo)romântico, em lugar da atmosfera narcísica e sexualmente ambígua da obra três décadas mais velha.

Outro é o efeito produzido pelo canto primeiro de *Constança*. Sendo uma figura já amplamente popular e literariamente glosada no final do século XIX, Castro não tem a necessidade de gerar suspense no leitor. Este já conhece o enredo. Assim, o poema pode se iniciar por uma cena falsamente banal: Constança e Inês descansam sobre a relva e a Infanta se recorda do tempo em criança, quando despia os mantos externos e os calçados no interior do bosque, o que Inês então se põe a fazer. Ambas então correm sobre a grama, até que Constança pisa um espinho. Os primeiros 131 versos do poema integram nesse breve episódio, ainda, descrições metaforicamente carregadas do espaço (outro centro de gravidade da poesia castriana) e um diálogo sem que o *in media res*, ao qual se seguirá uma analepse (como n’*O cavaleiro das mãos irresistíveis*), sublinhe algum suspense. O efeito obtido é outro, a antecipação do infausto de Inês, pois é esta quem pratica o gesto de despir-se, o que é inapropriado e passível de punição severa, tal qual o será sua relação com o infante D. Pedro; antecipa-se também o infausto súbito de Constança que, assim como será magoada por um espinho, falecerá ao fim do poema, marcando-a como vítima de um destino imprevisível e cruel.

A constituição de poemas narrativos em lugar de contos em prosa permite a Eugénio de Castro a mobilização de recursos peculiares à poesia de então. Leia-se nesse sentido, por exemplo, a seguinte quadra d’*A nereide de Harlem*:

É em vão que o judeu a leva ao seu florido,
Vasto jardim, que lembra um viveiro de araras:
Com o búzio colado à conchinha do ouvido,
As piônias não vê nem as tulipas raras
(Castro, 1896, p. 16).

A enumeração que encadeia os dois primeiros versos (“florido [jardim]”, “vasto jardim”) demonstra um claro interesse na adequação à uniformidade métrica e rímica do poema. O quarto verso, por sua vez, apresenta uma excepcionalidade sintática. Recurso que, segundo Pereira (1975, p. 151), é “frequente e exemplarmente manobrado” já nos *Oaristos*, o hipérbato ultrapassa aqui a inversão entre verbo e complemento; antes, os

núcleos do complemento estão separados, um antecedendo o verbo e outro sucedendo-o. O hipérbato e a reiteração do termo “dor” são cadenciados pela versificação na seguinte passagem d’*A tentação de S. Macário*:

Porém, dor como a dor daquele triste moço,
Dor de tanta tristeza e de tanto alvoroço,
Dor tão viva e cruel, dor tão funda e sombria,
Neste mundo de dor, nenhuma dor havia!
(Castro, 1940, p. 87).

Em *O cavaleiro das mãos irresistíveis*, o discurso de D. Bento se apoia na estrutura em versos decassílabos para construir enumerações e reiterações uniformes entre si:

«Há mãos contentes, como há mãos bisonhas,
«Mãos frívolas e mãos meditativas,
«Umas ingênuas, outras depravadas.
«Eco e instrumento de paixões diversas,
«É a mão que maldiz e que abençôa,
«É a mão que mata e a mão que acaricia,
«É a mão que sustém e que despenha;
«Jubilosa, se dá, triste, se pede,
«Lúbrica, ao afagar desnudo flanco,
«Piedosa, ao abrochar fria mortalha
(Castro, 1916, p. 47).

Apesar da frequência de figuras sintáticas medidas pela versificação, as licenças poéticas necessárias para que se conserve a métrica variam: deve-se separar o monossílabo tônico do átono ao início do primeiro e último “é a mão”, porém, e elidi-los no segundo. Note-se de passagem que o recurso a falas extensas, em teor declamatório, escassamente dialógicas, é um dos artifícios que permitem ao autor a integração, problematizada ao início, entre o encadeamento de ações, isto é, a narração, e a noção narcísica de poesia simbolista. Exemplificam-no também a fala da Eleita com que se encerram os *Oaristos* ou a longa exortação viciosa no canto IV e blasfema no canto VI de *Saudades do céu*. Seu exemplo principal encontra-se no longo monólogo de Macário na obra que leva seu nome, um longo *flashback* de 182 alexandrinos. Extensas falas – cuja grandiloquência, no caso particular de Castro, marca-se pelo preciosismo lexical e pela mobilização de figuras sintáticas – concorrem com o narrativo e o descritivo, permitindo a síntese entre práticas literárias então afastadas.

A preeminência da regularidade métrica é um aspecto notório nos poemas narrativos de Castro. Repontam frequentes passagens em que visual/tipograficamente há uma quebra no verso, quando, contudo, a leitura inferida reúne as duas partes em um mesmo verso, conservando a isometria sem abrir mão da delimitação de aspectos textuais diferentes (cronotópicos, inícios de falas etc.). Exemplifica-o um excerto como “Dia de Santa Clara. / Na janela / Já as frinchas se azulam como veias” (Castro, 1916, p. 15), em *O cavaleiro das mãos irresistíveis*: embora o marco cronológico se separe graficamente do início da descrição do espaço, apenas a leitura conjugada dos dois primeiros “versos” permite conservar o metro decassilábico constante da obra. O mesmo procedimento pode se encontrar nos *Oaristos*:

À noite, morto o sol num poente d’escabiosa,
O povo n’uma onda imensa e curiosa
Vae ao Aterro ver o fogo d’artifício.

Eis-me também na onda.

A Honestidade e o Vício,
A farda limpa e a ennodada blusa [...]
(Castro, 1900b, p. 41).

Nessa passagem, os espaços em branco – para se apropriar de um interesse mallarmeano famoso – orientam importantes vetores semânticos. A primeira estrofe expõe o plano de fundo da ação, a massa que assiste aos fogos de artifício acesos por ocasião de um casamento régio. A seguir, isolada e brevemente, o eu-lírico narra em primeira pessoa sua adesão ao grupo, representando seu narcisismo de dândi pela cesura gráfica do verso antes de descrever a multiplicidade dos tipos sociais presentes entre os expectadores. Preservar o metro dodecassílabo do canto em questão é inegociável; isso não impede o autor, contudo, de mobilizar alguns recursos próprios do texto em verso para separar e, assim, destacar diferentes componentes narrativos. Veja-se ainda a forma como o corte do verso, ao lado da separação estrófica, imprimem à narrativa a tensão da personagem envergonhada que anseia por voltar à casa paterna n’*O filho pródigo*:

A cair de fraqueza e a desmaiar de mágua,
Cheia de fogo a tésta, e a bôcca cheia d’agua,
Eleazaro, a hesitar, da porta se aproxima.

Nem um astro sequer fulgura lá por cima...
Goteja muito ao longe a lamúria dos sapos...

Avança.

Nisto, a luz bate-lhe nos farrapos
(Castro, 1910, p. 14).

Os três primeiros versos apresentam partículas dinamizadoras no discurso: paralelismo sintático (“a cair de fraqueza”, “a desmaiar de mágoa”, “cheia de fogo a testa”, “a boca cheia d’água”) e vírgulas proporcionam uma leitura cadenciada face à estrofe seguinte, arrastada, entre reticências, de descrição lúgubre do espaço. De repente, um termo isolado rompe a monotonia, instaurando o suspense na aproximação de Eleazar à porta. Mais que versificar enredos, Eugénio de Castro apoia-se nas potencialidades da estrutura em versos para ampliar os efeitos narrativos em foco.

Pereira (1990) destacara acuradamente a perenidade do tema da fruição sensual matizada de beleza na poesia castriana. Nesse sentido, à parte *Jesus de Nazareth*, tal problemática recorre em seus poemas narrativos, inclusive nos mais curtos: n’*O filho pródigo*, como pontua o mesmo especialista, mediante a “estadia de gozo e perdição na grande metrópole epocal (Roma) e no comércio com as suas mundanas” (Pereira, 1990, p. 70), referindo-se ao fato de a protagonista ter abandonado o lar paterno em busca do fausto da capital do Império; n’*A nereide de Harlem*, pela oposição entre o estado anímico negativo da cativa no presente e sua pujança pretérita, quando podia contemplar “na água azul a sua nudez divina, / e nas tranças dispoendo alvos fios de pérolas” (Castro, 1896, p. 15). Mesmo em período de dominante estética neorromântica (Pereira, 1996), *O cavaleiro das mãos irresistíveis* inseria essa componente erótica de forma lúdica no próprio título da obra, promovendo-lhe um desenlace que a equilibrasse com uma ênfase moralmente purificadora nas personagens. Assim, deve-se observar que também os vetores temáticos e ideológicos permitem ver, nos poemas narrativos e naqueles dir-se-ia líricos – salvando essa distinção apenas para fins operacionais –, uma contiguidade de fundo e a demonstração de uma virtuosidade artística de amplo desenvolvimento no campo versificatório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim conclui José Carlos Seabra Pereira seu balanço acerca da obra castriana:

Além disso, o influxo “classicizante” tem uma face fecunda, a compensar largamente a lenificação semântico-pragmática, a desestimulante previsibilidade, a desmobilizadora fatuidade frívola desta face acadêmica que ganha a poesia de Eugénio de Castro no séc. XX. É que, sendo esta

poesia estruturada sob dominante neo-romântica, aquele influxo provoca uma forte contensão do derrame verbal, da ênfase retórico-estilística, da impudência emotivo-sentimental e da impertinência apelativa que prejudicam a maior parte da poesia do Neo-Romantismo no primeiro quartel do séc. XX. Mas, então, esse mesmo influxo subtilmente actua em conformidade, ou em intersecção, com os vetores de continuidade do esteticismo finissecular (Pereira, 1990, p. 88).

Embora direccionado sobretudo às obras líricas que encerram a carreira literária do poeta, as quais envolve um profundo silêncio crítico (matizado de incômodo, como se nota pelo léxico negativo que lhe dedica Pereira), espera-se haver demonstrado que a continuidade entre os padrões esteticistas finisseculares e a acessibilidade de leitura neorromântica se observa também ao longo de suas composições narrativas. Ao longo de seu cultivo, essa dimensão da obra de Eugénio de Castro reiterou constantemente aspectos de base: rigor versificatório, a seletividade vocabular (em reduzida escala relativamente aos polémicos *Oaristos*), a plasticidade sintática, a recuperação e ampliação elocutória de enredos tradicionais, o ascetismo ora esteticista ora cristão (sem com este tornar-se pedagógico), a opulência do capital e da sexualidade. E há que se destacar outra vez o quanto essa proliferação de poemas narrativos surpreende do ponto de vista epocal finissecular de suas primeiras tentativas, quando o prestígio das formas breves superava o das longas. Permito-me, assim, concordar com Lopes quando este afirma que “Eugénio de Castro não inovou em sentido propriamente simbolista” (Lopes, 1987, p. 98). Em pleno meio-dia das poéticas à Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, o poeta coimbrão explora, experimenta e amadurece o narrar em versos, aliando em um mesmo extenso *corpus* literário recursos diversos, problematizando outra vez a filiação a escolas literárias. Por estável que pareça o estilo de Eugénio de Castro quando adjetivado com expressões latas como “clássico” ou “acadêmico”, a leitura de suas diversas manifestações poéticas (narrativas, no caso) atesta as particularidades desse conjunto face a seus contemporâneos.

EUGÉNIO DE CASTRO, A NARRATIVE POET IN THE ERA OF HIGH SYMBOLISM

ABSTRACT: This article elaborates a perspective of Eugénio de Castro’s narrative poetry, exposing the resources through which the portuguese author assimilates narrativity to verse creations. Since 1885, at the dawn of Symbolism in Portugal, his work has accomplished several narrative achievements. Such fact puts at stake: the sense of

symbolism as an essentially lyric movement; the gap between lyric and narration; the validity of these concepts on their own and applied to Castro's oeuvres. Given the overwhelming dimensions of such a conceptual discussion, this text will limit itself to pointing the literary techniques employed by the poet which allow the highlighting of said boundaries.

KEYWORDS: Eugénio de Castro; Narrative poem; Symbolism.

EUGÉNIO DE CASTRO, UN POETA NARRATIVO EN PLENO APOGEO DEL SIMBOLISMO

RESUMEN: Este artículo presenta una visión general de la poesía narrativa de Eugénio de Castro, destacando los recursos a través de los cuales el autor portugués incorpora elementos narrativos en sus composiciones en verso. A partir de 1885, en los albores del simbolismo en Portugal, su obra poética se caracterizó por diversos proyectos de marcado carácter narrativo. Este hecho plantea interrogantes sobre: la comprensión del simbolismo como un periodo esencialmente lírico; la distancia entre lo lírico y lo narrativo; y la validez de estos conceptos en sí mismos y en la lectura de la obra de Castro. Dada la amplitud de este debate conceptual, aquí solo se destacan los recursos literarios empleados por el poeta que permiten observar estos límites.

PALABRAS CLAVE: Eugénio de Castro; Poesía narrativa; Simbolismo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor. *Colheita de inverno: ensaios de teoria e crítica literárias*. Coimbra: Almedina, 2020. [E-book].

AUCURT E PADILHA, Pedro Norberto de. *Raridades da natureza, e da arte, divididas pelos quatro elementos*. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1759.

BENJAMIN, Walter. *Charles Bandelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CASTRO, Eugénio de. *A nereide de Harlem*. Coimbra: Auxiliar d'Escriptorio, 1896.

CASTRO, Eugénio de. A tentação de S. Macário. In: CASTRO, Eugénio de. *Obras poéticas: Camafeus romanos; A tentação de S. Macário; Canções desta negra vida*. Lisboa: Lymen, 1940. p. 80-116. (v. 8).

CASTRO, Eugénio de. *Constança*. Coimbra: França Amado, 1900a.

CASTRO, Eugénio de. *Jesus de Nazareth*. Coimbra: Imprensa Acadêmica, 1885.

CASTRO, Eugénio de. *Interlúdio*. 2. ed. Coimbra: F. França Amado, 1911.

CASTRO, Eugénio de. *Oaristos*. 2. ed. Coimbra: F. França Amado, 1900b.

CASTRO, Eugénio de. *O cavaleiro das mãos irresistíveis* – conto em verso. Coimbra: F. França Amado, 1916.

CASTRO, Eugénio de. *O filho pródigo* – poema bíblico. Porto: Magalhães & Moniz, 1910.

LE MOS, Carlos de. Saudades do ceo de Eugenio de Castro. *Ave-azul*, Viseu, s. 1, n. 3, 15 mar. 1899. p. 122-126.

LOPES, Óscar. *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de literatura portuguesa contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987. (v. 1).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*. Lisboa: Cosmos, 2001.

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

PEREIRA, José Carlos Seabra. No centenário de Oaristos, *COLÓQUIO/Letras*, Lisboa, n. 113/114, p. 67-88, jan. 1990.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Reacção e compromisso no fim-de-século: o primeiro surto de tendências neo-românticas. *Mathésis*, Viseu, p. 365-394, 1996.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. Eugénio de Castro. In: PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. *Gente grada*. Coimbra: Atlântida, 1959, p. 163-184.

POE, Edgar Allan. *Poética* (textos teóricos). Tradução de Helena Barbas. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2016.

SALVADO, António. Eugénio de Castro: uma aproximação à sua obra, *Estudos Castelo Branco – Revista de História e Cultura*, Castelo Branco, Separata, p. 5-23, 1970.

Submetido em 29/05/2026

Aprovado em 03/08/2026

Publicado em 27/09/2026
