O Criador de Fantasmas:
Representações do Mundo na Poesia de João Lúcio

(Tese para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Literatura)

Vasco Barbosa Prudêncio

Orientador: Prof. Doutor João Minhoto Marques

Faro

2013

O Criador de Fantasmas:
Representações do Mundo na Poesia de João Lúcio

(Tese para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Literatura)

Vasco Barbosa Prudêncio

Orientador: Prof. Doutor João Minhoto Marques

Faro

2013

O Criador de Fantasmas: Representações do Mundo na Poesia de João Lúcio

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Copyright ©Vasco Barbosa Prudêncio

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradecimentos

O primeiro agradecimento é necessariamente dirigido ao Prof. Dr. João Minhoto Marques, pelo rigor, dedicação e persistência demonstradas ao longo de todo o trabalho de pesquisa, redação e revisão da presente tese.

Agradeço, igualmente, o apoio concedido pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que possibilitou o desenvolvimento do estudo apresentado.

A difícil e extensa tarefa de pesquisa e tratamento de informação não teria sido possível sem o auxílio dedicado dos numerosos funcionários de arquivos e bibliotecas, que possibilitaram a reunião da documentação indispensável para o presente estudo. A todos, gostaria de deixar a minha palavra de apreço, em particular à Dra. Helena Vinagre e José Brito Cabaço, do Arquivo de Olhão; à Dra. Helena Barreto e Veralisa, do Museu Municipal de Olhão e a Fátima Monteiro, Ana Bandeira e Ana Rodrigues, da Casa João Lúcio.

Expresso, igualmente, a minha gratidão a Edgar Pires Cavaco pelo apoio concedido na decifração de alguns manuscritos inéditos de João Lúcio e a André Pereira, Elsa Romão e João Janeiro pela ajuda prestada na revisão final do documento.

Agradeço, também, a facultação de documentação inédita pertencente ao espólio do poeta por parte de Henrique Pousão, Maria Luísa Pousão Sancho, neta do poeta e Nuno Moniz Pereira, seu marido.

As fotos que apresentamos em anexo foram facultadas por António Palma Brito, a quem deixo, igualmente, o meu agradecimento.

Não esqueço, e agradeço, a oferta generosa do volume de *Poesias Completas*, de João Lúcio, por parte de Isabel Cardigos.

O último agradecimento é feito a todos os restantes familiares, amigos e colegas que, por múltiplas vias, contribuíram para que a presente tese chegasse ao seu término. A todos, muito obrigado.

Para Elsa, Alice, Gaspar; pelo mundo que são.

Nome: Vasco Barbosa Prudêncio
Faculdade: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve
Orientador: Prof. Doutor João Minhoto Marques
Data: 2013
Título da Tese: *O Criador de Fantasmas: Representações do Mundo na Poesia de João Lúcio*

Resumo

A presente proposta de trabalho assenta na leitura da obra poética de João Lúcio (1880-1918), constituída essencialmente pelas obras *Descendo* (1901) , *O Meu Algarve* (1905), *Na Asa do Sonho* (1913) e *Espalhando Fantasmas* (1921), a partir de uma questão transversal a toda a sua poesia: a permanente problematização do *eu* poético face ao mundo que o rodeia.

Tal noção é o que parece unificar a heterogeneidade da obra publicada – desde a permanente e deliberada busca de um sentido no mundo em *Descendo*, passando pela assumida defesa de um ponto de vista *pessoal* do espaço em *O Meu Algarve*, até a um redimensionar do mundo circundante a partir da revalorização de uma dimensão onírica em *Na Asa do Sonho*. A relação, ora harmoniosa, ora tensa, é resolvida no último poema publicado em vida pelo poeta, «Espalhando Fantasmas», que determina a figura do sujeito/poeta como o efetivo criador do mundo em que vive.

Esta perspetiva determina um pleno reconhecimento da importância da poesia na criação do real. É a partir da Arte que o sujeito entende e se entende no mundo, o que determina, no trabalho literário do poeta, a poesia como o paradigma da representação do real.

Palavras-Chave:
João Lúcio; Sujeito; Representação do Mundo; Criação Poética; Modernidade

Name: Vasco Barbosa Prudêncio
Faculty: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve
Ph.D Supervisor: Professor João Minhoto Marques
Date: 2013
Title of Ph.D. Dissertation: *The Ghost Maker: Representations of the World in the Poetry of João Lúcio*

Abstract

The following thesis is based upon the poetic writings of João Lúcio (1880-1918), whose main works – *Descendo* (1901), *O Meu Algarve* (1905), *Na Asa do Sonho* (1913) and *Espalhando Fantasmas* (1921) – reflect, altogether, an essential problem: the questioning of the self in the world that he lives in.

This notion seems to unify the heterogeneity of its published work. In fact, we may consider we are facing the same problem in the permanent and deliberate search for a meaning in the world in *Descendo*; in the establishment of a personal point of view of the landscape in *O Meu Algarve* or in the oneiric remodelling of the world in *Na Asa do Sonho*. This permanent relation, whether peaceful, whether tense, is resolved on the last poem published by João Lúcio during is life, «Espalhando Fantasmas», which determines the figure of the poet as the real architect of the world he lives in.

This perspective defines the importance of poetry in the conception of the world. In the work of João Lúcio, the Art is the main tool for an understanding of the self and the world. In other words: the poetry is the paradigm for the conception of reality.

Keywords: João Lúcio; Self; Representation of the World; Poetic creation; Modernity

Índice Geral

PREÂMBULO **15**

I – DA REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO E DO MUNDO **19**

O SUJEITO COMO CRIADOR **27**
O MUNDO COMO VONTADE 27
O MUNDO COMO PERSPETIVA 30
O MUNDO COMO [AUTO] RECONHECIMENTO 37
O MUNDO COMO AUTOCRIAÇÃO 40

O MUNDO INTERIOR **51**
IMAGINAÇÃO E CRIAÇÃO 51
O TEMPO INTERIOR 55
O FUNCIONAMENTO DA IMAGEM 61
OS MUNDOS POSSÍVEIS 68

A ARTE POR MUNDO **72**
O MUNDO PELA POESIA 72
A POESIA PELO MUNDO 76
A POESIA COMO VERDADEIRO REAL ABSOLUTO 81

II – DO SUJEITO E DO MUNDO NA TRANSIÇÃO DE SÉCULOS (XIX-XX) **87**

O CRIADOR – A REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO **92**
MUDANÇA DE PARADIGMA NA REPRESENTAÇÃO DO SUJEITO 92
A CONDIÇÃO HEROICA 97
A DISSOLUÇÃO DO SUJEITO 100

OS FANTASMAS – A REPRESENTAÇÃO DO MUNDO **105**
PARA ALÉM DA RETINA: O REAL IRREALIZÁVEL 106
LINGUAGEM E VERACIDADE 109
O REGRESSO À NATUREZA 112
TEMPO, RECORDAÇÃO, MEMÓRIA 117

III – DA PERIODIZAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA **120**

O ALVORECER DA MODERNIDADE POÉTICA **125**
DA PERSISTÊNCIA ROMÂNTICA 125
DA RESISTÊNCIA AO POSITIVISMO 128

AS TENDÊNCIAS FINISSECULARES **135**
DIFICULDADES DE CONCEPTUALIZAÇÃO TEÓRICA 135
MUDANÇA DE PARADIGMAS 137
GÉNESE DO DECADENTISMO E SIMBOLISMO EM PORTUGAL 142
RAROS VOCÁBULOS, NOVOS MUNDOS 148
A TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XX 154

OS -ISMOS DO SÉCULO XX **159**
AS TENDÊNCIAS NEO-ROMÂNTICAS 159
O SAUDOSISMO 167
Para um enquadramento do Saudosismo no século XX português 167
Saudade e Saudosismo 171
Saudosismo e Modernismo 178

O MODERNISMO 182
Modernismo como reflexo de um novo século 182
O Modernismo Português – delimitações, relações, equívocos 185

IV – DA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-LITERÁRIA DE JOÃO LÚCIO **190**

A FACETA DECADENTISTA **198**
A FACETA SIMBOLISTA **200**
PISTAS DECADENTISTAS E SIMBOLISTAS NA POESIA DE JOÃO LÚCIO 206

A FACETA IMPRESSIONISTA **210**
A FACETA NATURALISTA **212**
A FACETA ROMÂNTICA **219**
A FACETA SAUDOSISTA **225**
A FACETA MODERNISTA **231**

V – DESCENDO **237**

«MENTIRA QUE O SOL DIZ ÀS NOSSAS PUPILAS»
– A IMPOSSIBILIDADE DE UMA REPRESENTAÇÃO TOTAL DO MUNDO **248**
«QUANTO HÁ DENTRO DE TI, QUE OS MEUS CEGOS SENTIDOS NÃO PODEM INDA VER»
– SINESTESIAS 249
«DESSAS CURVAS MACIAS, QUE DÃO RITMO ÀS FLORES» – A RELAÇÃO COM OUTRAS ARTES 252

«TREVA TRANSPARENTE» – **A SOMBRA ENQUANTO LUMINOSIDADE REVELADORA** **257**
«ETERNAMENTE EM LUTA» – A SOMBRA E A LUZ 258

«Toda a luz é uma rev'lação» – A LUZ ENQUANTO ILUMINAÇÃO 261
«Braço vago da Treva espalhando doçuras» – A SOMBRA 264
«Filha da Exalação, sombra do Imprevisto» – os nevoeiros 267

«CORAÇÕES SEM LUZ» – **POETA, CORAÇÃO, SOFRIMENTO** **270**
«É a sombra que fala em nós, e nos traduz os murmúrios da Dor»
– DESCIDA E SOFRIMENTO 272
«Aquela estranha dor dos teus nervos d'artista» – POETA E SOFRIMENTO 275
«Abre-me o coração: põe-lhe a amargura nua» – CORAÇÃO E SOFRIMENTO 277

«EM TUDO HÁ LINGUAGEM» – **O DISCURSO POÉTICO** **282**
«O génio talvez da própria imensidade» – O POETA COMO CRIADOR SUPREMO 283
«À mesma hora»: UM MUNDO EM PERMANENTE INTERTEXTUALIDADE 287
«Fala a própria luz pelo verbo das cores»: O TORRENCIALISMO DISCURSIVO 291

«A VERDADE SÃO OS POETAS QUEM A HÃO DE REVELAR»
– **POESIA E REPRESENTAÇÃO DO MUNDO** **296**
«O infinito está dentro do coração»: CRIANDO DO INTERIOR PARA O EXTERIOR 297
«Ver com precisão»: O RACIONALISMO CIENTÍFICO COMO VÃO SUPORTE DA VERDADE 302
«Rochedos sonham alto e falam devagar» – ESPAÇO E SUJEITO 304
«Génio [que] odeia a paz do inalt'rável»: A FIGURA DO POETA 308
«Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus»:
O POETA E A EXPERIÊNCIA DA DIVINDADE 310
«No delírio do Mar qu'rendo tocar a lua» – LOUCURA E TRABALHO POÉTICO 315

VI – O MEU ALGARVE **319**

«ONDE ZUMBEM AS CORES, ONDE TRANSBORDA A SEIVA»
– **A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM** **326**
«Terra doirada, aonde as tardes caem mansas»
– A REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM ALGARVIA 326
«Mole como um sultão, lânguido e fatalista» – A SUBORDINAÇÃO REGIONALISTA 332

«ONDE A COR DÁ CONCERTOS EM SINFONIAS DE OIRO» – **COR E LUMINOSIDADE** **335**
«A sinfonia oriental das cores» – CROMATISMOS 337
«Sol ruidoso, ardente, imorredoiro...» – LUZ E SENTIDOS 344

«ONDE OS LÍRIOS SÃO AMIGOS DAS CRIANÇAS»
– **A REPRESENTAÇÃO EDÉNICA DA PROVÍNCIA** **349**
«O dulcíssimo aspecto ingénuo das crianças»
– A PROVÍNCIA ENQUANTO CAIXA DE PANDORA 350
«... sol sensual [que] cansa os nervos das rosas»
– O ALGARVE ENQUANTO PERSONAGEM SENSUAL 353
«Os sonhos são como as aves: Param pouco num lugar» – A DIMENSÃO ONÍRICA 358

«ONDE O LUAR SE ORQUESTRA EM NOVAS HARMONIAS» – **O DEVIR ARTÍSTICO** **361**
«O idílio entre o sol e as verdejantes comas» – CRIAÇÃO E DIVINDADE 362
«O pincel da Aurora a debuxar rosas» – PAISAGEM E PINTURA 364
«Sinfonias de Cor mais vivas, mais dispersas» – PAISAGEM E MÚSICA 367
«ONDE OS PERFIS, ROMANESCOS, DOLENTES, TÊM UM AR DE SONHO E DE FADIGA MOLE»

– **PARA UM REPRESENTAÇÃO PESSOAL DA PAISAGEM** **369**
ONDE AS LÍNGUAS DO AR MURMURAM (...) AS HISTÓRIAS DAS FADAS – IMAGÉTICAS 371
«Na languidez azulínea» – O mar 371
«Como uma grácil moira voluptuosa» – O imaginário árabe 376

MONTANHAS MURMURANDO ALTIVAMENTE BELAS – ESTRATÉGIAS RETÓRICAS 379

VII – NA ASA DO SONHO **385**

«QUERENDO VER FLORIR, EM MESSES, O GRANITO»
– **SONHO E CONSTRUÇÃO DE MUNDO(S)** **398**
«COMO UM BEIJO DE DEUS, SULCANDO O INFINITO»
– SONHO E ASCENSÃO 398
«...MULTIDÕES UIVANTES, NOS ABISMOS DA VIDA, EM NEGROS TEMPORAIS»
– SONHO, MUNDO HOSTIL 403
NA SÚPLICA SEM FIM, AO TEMPO INEXORÁVEL, / A ROER, A ROER, MUDO E IMPLACÁVEL
– SONHO, RUÍNAS, MEMÓRIA, SAUDADE 406

«SINFONIA DAS CORES, DAS LINHAS E DOS SONS, NÉVOAS E 'SPLENDORES»
– **COR, LUZ, NÉVOA** **410**
«TREPIDAÇÕES DA COR, NUMA NOTA ESVAÍDA» – CROMATISMOS 410
«NUM MAR DE NEVOEIRO E DE SUFOCAÇÃO» – NEVOEIROS, LUZ, CONHECIMENTO 413

«SÓ A MÚSICA TE ATINGE E TE REVELA O MISTÉRIO»
– **MÚSICA E REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO** **417**

«O PENSAMENTO UMA ASA: OUTRA ASA, O SENTIMENTO» – **A FIGURA DO POETA** **431**

«QUE CINZELADAS MÃOS, PARA, UM ARTISTA, COAR EM VERSOS!»
– **AUTOCONTEMPLAÇÃO ARTÍSTICA** **431**
«OLHOS NEGROS FILTRANDO, O MISTÉRIO, EM TERNURA» – FIGURAÇÕES DO POETA 436
«LAPIDANDO OS VERSOS FATIGANTES» – ESTRATÉGIAS RETÓRICAS 440

«DA TUA BOCA MIMOSA, QUE SE MASCAROU DE ROSA, E QUE ENGANA AS BORBOLETAS»
– **VIOLINO DE AMOR** **442**
«À LUA TRISTE E MIRRADA» – SONHO, LUAR, AMOR NOTURNO 443
«O CHORO DOS VIOLINOS NOS CREPÚSCULOS» – OPÚSCULOS, CREPÚSCULOS 446
«SUGANDO, COM LUXÚRIA, O 'SPASMO DUMA ROSA»
– SEXUALIDADE E REPRESENTAÇÃO FEMININA 448
«COMO UM NAVIO DE SONHO, À BUSCA DE AVENTURA » – EM ETERNA VIAGEM 452

«NA ESCALADA AZUL DOS MONTES INFINITOS» – **NO ALTO SONHO** **455**
«ENTRE A CINZA APAGADA, INDA HÁ CLARIDADE» – UM REAL ONÍRICO 455
«MINEIROS DA QUIMERA, À BUSCA DO FILÃO» – SIMBOLOGIAS 459
As águias 459
A torre 460

VIII – ESPALHANDO FANTASMAS **464**

«DESSA RONDA DOS MEUS ESPECTROS DILUÍDOS» – **A REPRESENTAÇÃO FANTASMÁTICA** **474**

«DESSE ESTRANHO RAPAZ, ENFEITIÇANTE E RARO» – **O CRIADOR** **480**
O AGITADOR DE SONHOS – DÂNDI-FEITICEIRO 480
O RARO PINTOR VIDENTE – A FORMA INDEFINIDA 485

«DESSE PAÍS ESTRANHO E NEVOENTO» – **OS FANTASMAS** **488**
«…LINDOS JASMINS, QUE SÃO PALÁCIOS MUDOS» – SEGREDOS, MISTÉRIOS, EXÍLIOS 489
À SONÂMBULA LUZ DE ESPECTROS TACTEANTES – OS RETRATOS 492
Retratos femininos cosmopolitas 493
Retratos femininos «naturais» 497
Retratos masculinos 501

«DESSE LIVRO ESCULPIDO EM CADA EXAUSTA HORA» – **MEMÓRIA E CONDIÇÃO POÉTICA** **503**
«ASSIM, MINHA SAUDADE INVADE OUTRAS ALMAS» – A MEMÓRIA 503
«NUM BRANCO CALAFRIO – ESPALHANDO FANTASMAS» – A CRIAÇÃO POÉTICA 505

CONSIDERAÇÕES FINAIS **510**

BIBLIOGRAFIA **514**
DE JOÃO LÚCIO **516**
SOBRE JOÃO LÚCIO **527**
OUTRA **544**

APÊNDICE **562**
1. JOÃO LÚCIO – CRONOLOGIA **563**

Índice dos Anexos

ANEXOS **570**

1. MANUSCRITOS INÉDITOS DE JOÃO LÚCIO **572**
1.1. «À UNHA DO ASSIS» 572
1.2. «VISTO QUE O DOUTO MESTRE» 574
VISTO QUE O DOUTO MESTRE 575

2. OUTROS TEXTOS POÉTICOS **576**
O POÇO VELHINHO E A ESTRELA 576
A SUA VALSA 578
AO QUEIXUME AMOROSO, EVOCADOR, 579
ALVORES 580
COMO A NOITE VAI ALTA! EM SUA CALMA 581
CORREM OS DIAS E DEPOIS OS ANOS 582

3. DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA E ICÓNICA **583**
FIGURAS 1 E 2: JOÃO LÚCIO NO INÍCIO E FIM DO PERCURSO ESTUDANTIL, EM COIMBRA 583
FIGURA 3: JOÃO LÚCIO, EM COIMBRA, 1 DE JANEIRO DE 1898. 584
FIGURAS 4, 5, 6 E 7: FOTOGRAFIAS VÁRIAS DE JOÃO LÚCIO 585
FIGURA 8: CARICATURAS DE AUGUSTO DE CASTRO E JOÃO LÚCIO, PUBLICADAS NO NÚMERO 235 DE O SÉCULO, 1 DE MAIO DE 1902. 586
FIGURA 9: CARICATURA DE JOÃO LÚCIO PUBLICADA NO NÚMERO 2197 DE O MUNDO, DE 25 DE OUTUBRO DE 1906 587
FIGURA 10: DESENHO DE JOÃO LÚCIO POR BOAVENTURA DE PASSOS, PUBLICADO NO NÚMERO 8 DE ALMA NOVA, MAIO DE 1915 587

4. OUTRA. **588**
FIGURA 11: PROGRAMA DO SARAU DEDICADO A JOÃO LÚCIO, NA SOCIEDADE RECREATIVA OLHANENSE, A 8 DE ABRIL DE 1921 588
FIGURA 12: PRIMEIRA PÁGINA DA TERCEIRA AGUARELA «CANTO DE LUAR», POR IVO CRUZ 589

«Nature has no Outline: but Imagination has».

William Blake, *The Ghost of Abel*

«Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu»

Bernardo Soares/Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

«Tudo é semente»

Novalis, *Fragmentos*

Preâmbulo

O presente estudo tem por objectivo propor uma leitura da poesia de João Lúcio a partir de uma problemática que consideramos ser determinante em toda a sua poética: a relação do sujeito com o seu espaço ou o seu mundo, tendo em vista o modo como a mesma é problematizada em cada texto e a importância conferida ao devir poético ao longo de toda a relação.

Consideramos, nesta perspetiva, que é possível depreender, a partir das três obras publicadas em vida – *Descendo*, *O Meu Algarve*, *Na Asa do Sonho*, a que deveremos acrescentar a obra póstuma *Espalhando Fantasmas* – uma permanente redefinição das coordenadas sujeito-espaço em cada um dos seus universos poéticos. Quer isto dizer que a demanda de um sentido *oculto*, *profundo* no mundo em *Descendo*; o assumir de uma relação *pessoal* entre o poeta e a paisagem em *O Meu Algarve* e a enfatização de um domínio onírico, pessoal, como condição essencial para um conhecimento mais amplo do *real* em *Na Asa do Sonho* expressam, como ponto comum, a problematização da relação entre o *eu* e o seu mundo, ou, se quisermos, entre o criador e a sua obra. É esta a leitura fazemos do poema «Espalhando Fantasmas», publicado em 1917 no *Diário Nacional* e que dará título ao volume de poesias editado em 1921: o reconhecimento de um papel eminentemente ativo, no sujeito, não tanto no âmbito da procura de um mundo, mas antes da sua *criação*. Neste pressuposto, o *eu* poético assume-se – numa leitura que atravessa toda a obra poética precedente – como alguém que *espalha fantasmas* – como um criador de imagens que constituem, afinal, o mundo onde o mesmo *vive*.

Nesta linha de raciocínio, o último poema publicado em vida por João Lúcio parece resolver a problemática fundamental expressa em toda a sua poesia – a relação entre sujeito e mundo circundante – por via da criação poética, que constitui assim, mais do que um mediador, uma efetiva ferramenta para a veiculação e criação da sua realidade – do seu mundo.

Em função da linha de investigação exposta, determinámos, na presente tese de doutoramento, uma estruturação em oito capítulos.

No capítulo inicial, «Da representação do Sujeito e do Mundo», abordaremos as perspetivas filosóficas que consideramos essenciais para o enquadramento da problemática enunciada; em primeira instância no que concerne à importância da figura do sujeito na definição da ideia de *real* (nomeadamente, a importância conferida à *vontade* humana em Schopenhauer; a definição do sujeito como efetivo construtor do real no perspetivismo nietzschiano; a sua relação com as problemáticas subjacentes ao autorreconhecimento, na linha trabalhada por Paul Ricoeur e a definição do próprio ser vivo a partir da possibilidade de o mesmo se autocriar permanentemente, conforme expresso no conceito de *autopoiesis* proposto por Humberto Maturana e Francisco Varela) e, em segunda, nas relações estabelecidas entre tal problemática com o domínio da *imagem*, a partir do confronto das noções trabalhadas por autores como Schlegel, Bergson, Husserl, Sartre, Durand e José Gil. Em função das diretrizes apontadas, procuraremos demonstrar o modo como a criação e o devir artísticos estabelecem, em nosso entender, uma visão harmónica do problema, por via das propostas de Gaston Bachelard, George Steiner e Nelson Goodman.

No segundo capítulo, «Do Sujeito e do Mundo na transição de séculos (XIX-XX)», procuraremos redimensionar as problemáticas referidas em função do período correspondente à vida do poeta João Lúcio e à luz dos dois elementos seminais destacados – o sujeito (o *criador*) e o mundo (os *fantasmas*).

No terceiro capítulo, «Da periodização histórico-literária», procederemos a uma contextualização histórico-cultural das diferentes tendências e movimentos estéticos que estabelecem articulações pertinentes com a poética de João Lúcio: desde as primeiras manifestações românticas; passando pelas tendências finisseculares oitocentistas e terminando nos movimentos desenvolvidos no primeiro quartel do século XX, nomeadamente o Saudosismo e o Primeiro Modernismo órfico.

Finalmente, no quarto capítulo, procuraremos enquadrar, em função das linhas estabelecidas no anterior, o poeta João Lúcio no panorama histórico-literário português.

Nos restantes quatro capítulos, dedicaremos a nossa atenção a cada uma das quatro obras poéticas do autor – *Descendo*, *O Meu Algarve*, *Na Asa do Sonho*, *Espalhando Fantasmas*. É certo que tal divisão poderá ser entendida como uma demarcação excessivamente conservadora do seu trabalho poético, em particular se considerarmos as linhas de continuidade estéticas visíveis entre uma e outra obra; não obstante, assumimos tal divisão pela própria noção conceptual inerente aos volumes citados. Em cada um dos capítulos, procuraremos destacar os motivos e temas com

maior pertinência no âmbito da relação entre sujeito e espaço tratada e que, não raras vezes, se repetem de obra para obra, não obstante as diferenças subjacentes aos diferentes universos textuais de cada obra.

Para além dos quatro livros citados, consideraremos, igualmente, no nosso *corpus* de análise, textos dispersos, de caráter poético, publicados em diferentes periódicos da época, e que por vezes estabelecem significativas relações com poemas inclusos nas obras referenciadas. Nesse grupo, incluem-se tanto produções recuperados nas recentes edições de António Cândido Franco (caso de «À Natureza», «A redenção», «O bioco» e o primeiro poema do conjunto «Sevilha», «Ao lento caminhar das procissões») e de Edgar Pires Cavaco (caso de «Violetas», «Tão pálida, tão triste, tão formosa», «Tardes», «Quadras a raparigas», «Teu grande coração, ó mundo, é de granito», «À treva», «Ano bom», «Margarida», «Perdi a aposta, é certo», «Acróstico» e os restantes três poemas de «Sevilha» – «No branco pátio mouro», «Aquela mantilha romântica», «Entre o lavor das danças voluptuosas»), como poemas inicialmente publicados em jornais ou revistas do início do século, e que não conheceram edição posterior – caso de «O poço velhinho e a estrela», «A sua Valsa», «Ao queixume amoroso, evocador», «Alvores», «Como a noite vai alta! em sua calma» e «Correm os dias e depois os anos». Os mesmos serão indicados no final do presente estudo, em anexo.

Os contactos estabelecidos com os descendentes do poeta, Henrique Pousão, e Maria Luísa Pousão Sancho, permitiram reunir, ainda, preciosos manuscritos de e sobre o poeta João Lúcio. Infelizmente, o estado decrépito da sua esmagadora maioria não permitiu a utilização que desejaríamos para a presente tese. Não obstante, foi possível decifrar, um número reduzido de documentos, entre os quais dois textos de natureza poética, de caráter jocoso, escritas certamente durante a vida estudantil. A sua referenciação justifica-se mais pelo seu caráter inédito e menos pelo valor poético intrínseco.

Incluímos, igualmente, em anexo, outros documentos de natureza iconográfica (fotografias, desenhos e caricaturas do poeta), cuja pertinência será justificada no corpo de texto da presente tese.

I – Da representação do Sujeito e do Mundo

Escrita sensivelmente entre 1898 e 1918[1], a obra poética do escritor João Lúcio constitui um objecto heterogéneo, dificilmente integrável, no seu todo, em um período literário distinto – como, de resto, uma parte substancial da escrita poética publicada na transição para o século XX português. Os seus três livros de poesia publicados em vida – *Descendo*, *O Meu Algarve*, *Na Asa do Sonho* –, a que se junta o póstumo *Espalhando Fantasmas*, são, não obstante os pontos de contacto, peças com diferenças significativas.

Constitui, porém, objeto da presente tese uma linha condutora que nos parece comum a toda a obra poética de Lúcio: a permanente preocupação na representação do espaço e, por prolongamento, a relação da mesma com a figura do sujeito poético. Se quisermos, o modo como o *eu* se representa e se coloca perante (ou *em função*) do mundo (ou do *seu* mundo). A colocação do problema nestes moldes dá azo a uma série de ramificações possíveis (não raras vezes, problemáticas; mesmo contraditórias); cremos, porém, que ela constitui um ponto de partida importante no que se refere a uma visão de unidade da poesia de João Lúcio.

Na primeira obra, *Descendo* – e mesmo considerando o facto de o poeta ter publicado, em revistas literárias e jornais generalistas, praticamente metade dos poemas que compõem o livro ainda antes da sua edição definitiva, em 1901[2] – é possível subentender uma noção de unidade subjacente à figura do sujeito e da sua permanente e deliberada busca de um sentido no mundo – em particular, do que de *oculto* existe nesse mundo. Na segunda, *O Meu Algarve*, o eixo regional propicia, mesmo que numa dimensão eminentemente retórica (no sentido de que dificilmente podemos reduzir a representação da paisagem algarvia aí patente a uma mera evocação regionalista) uma relação entre sujeito e mundo que, longe de procurar respostas, se embriaga num mundo de certezas, conferidas pela natureza edénica do espaço. Em *Na Asa do Sonho*, é

[1] Estamos, neste ponto, a excluir os escritos de juventude do poeta de que Edgar Pires Cavaco dá conta na obra *João Lúcio. Invocação de um Poeta*: o primeiro texto publicado pela imprensa, em 1892, n' *O Olhanense*, do qual se desconhece, ainda, o paradeiro (*op. cit.*, p. 177); «Pobre e cego (versão)», cuja primeira parte se publica no n.º 3 d'*O Echo da Academia*, a 23 de Fevereiro de 1896 (*op. cit.*, p. 3) e o poema "Violetas", publicado n' O *Futuro (Semanário Democrático Algarvio)*, a 11 de Novembro de 1896 (*op. cit.*, p. 2).

[2] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, notas 1-6.

possível percepcionar um visível redimensionar do mundo relativamente às obras anteriores – quer no que toca à atenção, por parte do sujeito, à figura do *outro* (em particular, na primeira parte, «Violino de Amor»), quer no que concerne a uma revalorização de uma dimensão onírica, ideal do mundo, em que, não raras vezes, surge veiculada numa margem oposta ao mundo lido como concreto (*vide* a segunda parte da obra, «No Alto Sonho»).

Parecem existir, deste modo, pistas que apontam para uma atenção particular a esta dinâmica entre sujeito-mundo, mesmo considerando as diferenças significativas entre cada um dos universos poéticos: no que concerne à noção de *distância*, é observável uma diferença de estatuto (ou, se quisermos, de *colocação*) entre o sujeito que observa e interpreta, com relativa distância, o mundo de *Descendo*; o que apaixonadamente descreve um cenário que lhe é animicamente próximo (por ser *seu*) em *O Meu Algarve* ou o que contempla um universo *íntimo, interior* em *Na Asa do Sonho*. Em certa medida, é possível percepcionar, na relação entre as três obras referidas, o desenvolvimento de uma visão cada vez mais orientada para o próprio sujeito.

Esta variação justifica também o modo como cada um destes mundos é representado pelo sujeito. Em *Descendo*, a atenção parece recair sobre uma realidade não palpável – sobre um mundo oculto que carece de uma explicação; em *O Meu Algarve*, o caráter generalista do real circundante é substituído por um cenário claramente identificado – a província algarvia (porém, longe de uma identificação ilustrativa ou impessoal) –; em *Na Asa do Sonho*, o mundo representado parece remeter, quase sempre, para uma dimensão interior ou para a figura do *outro* intimamente próxima. Com alguma naturalidade, o estado anímico dos sujeitos parece refletir esta variação – uma curiosidade quase juvenil ante um mundo em descoberta; um estado de deslumbre e arrebatamento face à paisagem circundante; um reforçar da presença do outro e de outras dimensões (nomeadamente, a onírica) que atuam, não raras vezes, como contraponto de um mundo material, finito.

Não obstante, subsiste, às disparidades apontadas, uma permanente questionação do lugar do sujeito no mundo. E neste âmbito, a obra póstuma *Espalhando Fantasmas* – mesmo considerando todas as reservas que uma edição póstuma suscita – será, a esse nível, determinante – em particular, o poema homónimo publicado, pela primeira vez, em 1917: é nele que se institui o reconhecimento do papel do sujeito poético na efetiva construção do mundo – como o criador de *fantasmas* que os *espalha* em cada poema,

em cada obra. É possível admitir, por isso, que com este último conjunto de textos, se resolve, no universo poético de João Lúcio, a heterogénea – por vezes harmoniosa, por vezes tensa – relação entre sujeito e mundo circundante.

Este constitui, assim, o nosso ponto de partida para o presente estudo: as relações entre sujeito e espaço – entre o poeta e o mundo, ou, se quisermos, entre o criador e sua obra –, desenvolvidas ao longo de toda a obra poética de João Lúcio, numa complexificação cada vez maior, até ao pleno reconhecimento da importância da poesia na criação do real.

Encontramo-nos, pois, no âmbito da noção da arte não tanto como *reflexo* ou *duplicado* do mundo, mas enquanto geradora, em si, do real – ou, se quisermos recorrer à noção divulgada por Nelson Goodman, de geradora de mundos que participam na noção da ideia de *mundo*, tal como todos o conhecemos[3]. É esta a concepção que se encontra subjacente ao poema de João Lúcio publicado em 1917; a partir do mesmo, podemos conceber os *fantasmas* como resquícios do que resta, mas permanece, no mundo e o sujeito que os *espalha* como um *criador* ou um *renovador* de imagens, o que confere à escrita de Lúcio não tanto uma noção de *procura* (como parecem indiciar os intentos expressos em *Descendo*), mas antes a ideia de uma eterna demanda pela reformulação do real. A concepção do mundo que resulta desse processo parece conferir a Lúcio tanto o papel de Orfeu que *desce* em busca de respostas (como viu António Cândido Franco[4]), como o de Medusa que deseja *petrificar*, *na* e *pela* poesia, o seu mundo.

Assim, na poesia de João Lúcio, a representação do real circundante é estabelecida por intermédio da criação de mundos poéticos. Equivale dizer que a criação poética é, mais do que uma ferramenta *mediadora*, a chave determinante para o sujeito resolver a sua relação no mundo. Criação artística e criação de mundos aparecem-nos, por isso, como noções inseparáveis na sua poesia, o que não exclui a importância conferida à figura do poeta e da sua dimensão criadora no processo – em Lúcio, aliás, tal noção será enfatizada por uma intensa exploração do gesto artístico, quer por via da poesia, quer por constantes alusões a outras artes – a música, a pintura, a escultura. Não cremos, porém, que seja esta enfatização da figura do sujeito-poeta e da sua veia genesíaca que determina a autenticidade da sua poesia (até porque este é um traço

---

[3] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, subcapítulo *O Mundo interior* / Os mundos possíveis.
[4] *Vide* a este propósito, **Capítulo V - *Descendo***, nota 342.

transversal a numerosos poetas do Fim-de-Século, do Modernismo e movimentos subsequentes), mas antes no modo como esta relação entre poeta e mundo vai sendo resolvida em cada texto, em cada obra – o que não exclui a primeira hipótese, mas coloca-a subalterna à segunda. É esta noção *durativa*, permanente, que justifica a circunstância de as preocupações manifestadas neste âmbito, desde logo, na primeira obra, *Descendo*, não mais abandonem toda a obra posterior do poeta e se repitam em diferentes poemas, em diferentes obras – noção aliás apoiada no uso do gerúndio que pauta os títulos das obras *Descendo* e *Espalhando Fantasmas*: este é um processo contínuo, permanentemente atualizável.

A autorreflexividade do gesto criativo em Lúcio não se encontra, assim, propriamente na procura deste *outro* mundo possível; desses mundos invisíveis que constituem a demanda de *Descendo*; mas antes no processo dessa procura, num permanente *mise en abyme*. A transfiguração do real não resulta, pois, da revelação do invisível, mas da revelação dos mecanismos (poéticos) que revelam esse invisível.

É nesta perspetiva que a criação artística é tomada como modo efetivo da construção do mundo. É pela criação do espaço, do *seu* espaço, que Lúcio o compreende e se situa. Porque a figura do sujeito, na sua poesia, não parece existir sem a ideia de espaço que se lhe associa (mesmo se quisermos considerar o segundo elemento como projeção do primeiro). Encontramo-nos, pois, no mesmo grau de inseparabilidade apontado por Gaston Bachelard – e na mesma dinâmica de atração/tensão – relativa ao *eu* e ao modo como ele se situa no mundo:

> Se o mundo é a minha vontade, é também o meu adversário. Quanto maior a vontade, maior o adversário. (...) Na batalha do homem com o mundo, não é o mundo que começa. Completaremos portanto a lição de Schopenhauer, adicionaremos realmente a representação inteligente e a vontade clara do *Mundo como vontade e representação*, ao enunciarmos a fórmula: *O Mundo é a minha provocação. Compreendo* o mundo porque o *surpreendo* com minhas forças incisivas, com minhas forças dirigidas, na exata hierarquia de minhas ofensas, como realizações da minha alegre cólera, de minha cólera sempre vitoriosa, sempre conquistadora. [5]

O conflito parece, pois, principiar e terminar no sujeito. A resolução da sua relação com o mundo é, em rigor, uma resolução *de si*, e é nesta linha que compreendemos a revolta supracitada: do movimento reativo, resulta um propósito construtivo, de reformulação do mundo através do processo criativo[6].

---

[5] Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos*, p. 166.

[6] De um modo semelhante, o psiquiatra José Luís Pio Abreu, na procura de uma definição satisfatória de *realidade*, propõe como única solução possível a noção de que «realidade é tudo o que nos opõe

A problemática que temos vindo a apontar parece ter, igualmente, implicações nas diferentes representações biográficas que conhecemos do poeta. Com efeito, convergem, na figura de João Lúcio, diferentes tendências e acepções, por vezes antagónicas: o amante exacerbado da região algarvia e o cosmopolita que percorre diferentes cidades europeias; a figura civicamente ativa e interventiva no seu meio e o poeta isolado e distante do mundo terreno; o monárquico ultraconservador e o combativo defensor do proletariado[7] – condição heterogénea afinal não muito distante das contradições inerentes à representação do sujeito (em particular, da figura do artista) da modernidade[8].

Assim, em Lúcio, o mundo é declaradamente construído a partir do *eu* como ponto de partida; e o mundo circundante, mesmo assumindo que não se subordina, por inteiro, à sua pessoa poética, depende desta diferença espacial. É esta a situação expressa em um poema de Pascoaes de *Sempre*, «Lá» – significativamente dedicado, na sua versão definitiva, a João Lúcio –, onde se exprime as mesmas preocupações metafísicas do Lúcio de *Descendo*, nomeadamente no que concerne à permanente indagação do sentido do mundo circundante que se situa espacialmente para além do ser (as «cousas de Lá [que] nos vêm falar»[9]).

---

resistência», ou seja, aquilo que não corresponde *ipsis verbis* às nossas expectativas e desejos, como se percebe no exemplo citado: «Vejamos o caso de eu me saber vulnerável às alucinações, por exemplo, por um desejo tão intenso como a sede não saciada. Sequioso, eu entro nesta sala à espera de encontrar o líquido salvador. Suponhamos que, durante o caminho, eu me entretenho a imaginar o que vou encontrar: um jarro de água límpida, talvez mesmo com uns cubos de gelo, um copo cristalino e um guardanapo alvo, tudo à minha espera em cima de uma bandeja de prata. Suponhamos agora que eu, ao entrar na sala, vejo exatamente aquilo que tinha imaginado: um jarro, os cubos de gelo, o copo e o guardanapo, tudo dentro da bandeja. Neste caso, terei sérias razões para pensar que estou com uma miragem alucinatória. Pelo contrário, se a água cá estiver, mas não dentro do jarro que eu imaginara – por exemplo, dentro de uma garrafa – eu posso acreditar que estou perante água a sério. Ou seja, o objeto que eu encontrei é real porque opôs alguma resistência à minha expectativa.» (José Luís Pio Abreu, «Objectividade, subjetividade e intersubjetividade», Ana Gaspar (organização e apresentação), *Ciência, Psicanálise e Poética em torno de Gaston Bachelard*, pp. 77-8).

[7] *Vide*, a este propósito, Vasco Barbosa Prudêncio, «João Lúcio – poeta de transição» *in* João Carlos Carvalho (coord.), *A República – Figuras, Escritas e Perspetivas,* p. 47.

[8] *Vide*, a este propósito, a invocação da importância do sujeito e das suas (aparentes) contradições a partir da figura de Oscar Wilde, conforme expresso por Stephen Eric Bronner em *Modernism at the Barricades. Aesthetics, Politics, Utopia*, p. 7: «Wilde was a homosexual dandy with socialist sympathies who hated vulgarity as much as injustice. He exemplified that strange mixture of elitism and populism that marked the avant-garde. Author of a lovely essay, «The Soul of Man under Socialism» (1891), he may not have thought much about the means for bringing about a transformation in human nature, but, like many other modernists, he did understand that the liberating quality of socialism depended on something other than more efficient production and more equitable distribution of wealth».

[9] Teixeira de Pascoaes, *Obras Completas*, p. 132. O próprio Pascoaes referirá, no prefácio à 3ª edição de *Sempre*, que «As modificações que sofreram as poesias do presente volume em nada lhes alteraram a essência espiritual primitiva», acrescentando que «Os três ou quatro cantos principais que definem o meu temperamento (Numa caverna escura, Lá, As minhas sombras, Último canto, 1.º edição) conservam intactos o seu sentido originário de que dimana toda a minha obra posterior». Não obstante, é significativo que as alterações feitas à primeira versão do poema, já depois da edição de *Descendo*, e a

Acrescente-se, de resto, que é a partir desta ideia de construção que subjaz na representação ou apreensão do espaço – a construção poética como perífrase ou meio de construção do real – que poderemos compreender, igualmente, a dinâmica genesíaca que se encontra subjacente ao chalé do poeta, edificado em Marim e inacabado aquando da morte de Lúcio. Não se constituindo como elemento central da nossa análise, importa refletir, porém, sobre algumas questões subjacentes à dinâmica conceptual do mesmo.

Constituindo-se, a par da Quinta da Regaleira, em Sintra, como um dos poucos exemplos em Portugal de arquitetura simbolista doméstica[10], o chalé de João Lúcio é um elemento que, transcendendo a sua noção utilitária, deve ser *lido* como um qualquer objecto artístico. O edifício, constitui-se, com efeito, a partir de uma planta circular, que propõe uma dinâmica rotativa, centrífuga, ascensional, cujo ponto axial se encontra na claraboia vidrada central; não existe uma entrada principal definida, mas antes quatro, orientadas pelos pontos cardeais e com simbologias que transcendem as ligações comummente estabelecidas (a norte, encontramos uma escadaria em forma de peixe; a nascente, em forma de violino; a poente, de guitarra; a sul, em forma de serpente)[11]. Nesta breve descrição, é possível sugerir que o chalé do poeta reforça a autorreflexividade do gesto artístico na concepção do mundo na obra poética de João Lúcio, o que nos conduz à segunda instância: a casa apresenta uma relação de dependência com a paisagem circundante – é estabelecida ou *joga* (no sentido lúdico do termo) com o seu espaço. Por outras palavras, a sua representação, a sua *compreensão*, depende desta articulação, apresentando elementos pertinentes: veja-se, a este propósito, a açoteia que permite o acesso ao ponto mais alto da casa e que possibilita uma visão de «poder» sobre o cenário circundante – confere ao sujeito uma sensação de domínio sobre o pinhal envolvente; se quisermos, uma apreensão totalizadora do *seu* espaço. Tal concepção é indissociável da dinâmica sujeito-espaço que encontramos na poética do autor, bem como e da permanente restruturação do sujeito no (seu) mundo.

---

própria introdução do *incipit* «A João Lúcio», inexistente na forma original, privilegiem uma aproximação do sujeito ao «seu» espaço («Choram, pelos meus olhos, o luar. / Os rios e as montanhas», *ibid*) e uma enfatização da *dor* que é, afinal, a única conclusão possível na súmula que se faz no último poema de *Descendo*, «Canto à tristeza». A este propósito, *vide* Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, pp. 130-3; *vide* também **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«Corações sem luz» – Poeta, coração, sofrimento*.

[10] *Vide* Jacinto Palma Dias e João Brissos, «Treze voltas em torno da casa de João Lúcio», *O Algarve Revisitado*, pp. 43-8.

[11] *Vide* Jacinto Palma Dias e João Brissos, *op. cit.*, p. 48: «Mas se retomarmos sobre o plano horizontal, da diversidade, sensorial, centrífugo e extrovertido, reparamos que as saídas se adequam ora por simpatia ora por antipatia à simbologia cardial. Assim, o peixe vira-se, não para o Sul marítimo, mas para o Norte seco e continental enquanto que a guitarra, de sons fulgorantes, se vira para o mar, a sul. A serpente, terrena e rastejante, vira-se para a urbe, a Poente, aqui sede da dimensão da realidade (Olhão), enquanto o violino de sons sibilinos e noturnos se oferece ao Sol nascente».

Na poesia de João Lúcio, o real torna-se, assim, um devir poético. É a partir da arte e do criador que se unifica a visão de mundo(s) na poética de João Lúcio: a Arte como forma de entendimento do mundo; a poesia como paradigma da representação do Real. É nesta inseparabilidade e, sobretudo, no modo como o poeta a torna expressa, visível, aos olhos do leitor, que parece residir a diferença e a importância da poesia de João Lúcio – e é esta condição que aproxima a sua poesia à modernidade poética.

O sujeito como criador

O mundo como Vontade

Na dinâmica que queremos desenvolver no que toca à relação do sujeito com o seu mundo na poesia de Lúcio – ou de o mesmo se instituir como *criador* de tal mundo –, importa reter, em primeira instância, o modo como esta relação se processou em diferentes linhas crítico-filosóficas, particularmente a partir do século XIX.

Considerando a noção de *proximidade* e *interdependência* entre os dois elementos, sujeito e mundo, que desejamos explorar, cremos que um ponto de partida adequado será o proposto por Arthur Schopenhauer em *O Mundo Como Vontade e Representação*. Na linha crítica proposta, recorde-se, Schopenhauer defende a total dependência da ideia de mundo às representações estabelecidas pelo sujeito e, portanto, a inexistência de um *real* objectivo, comum à comunidade humana – a inexistência, nas palavras do filósofo, de um sol ou terra alguma, mas antes «um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra»[12]. A noção pressupõe – à imagem, aliás, dos princípios nucleares da filosofia védica, onde a essência da matéria surge inseparável da percepção; onde ambas surgem como noções interdependentes[13] – uma inseparabilidade entre as duas metades essenciais: o *objecto*, elemento definível no espaço e tempo, e o *sujeito*, que segundo Schopenhauer não se encontra no espaço ou no tempo, pela sua condição *inteira*, indivisível. Nesta linha, Schopenhauer recupera a questão kantiana de todas as formas essenciais do objecto residirem à *priori* na nossa consciência, distinguindo, no âmbito das representações, as *intuitivas* (as que abrangem o mundo visível, e as experiência dele decorrentes) das *abstractas* (ou conceptuais; ligadas à formação de conceito)[14]; recupera, igualmente, de Kant a circunstância de que tempo e espaço possam ser pensados não de um modo abstracto e separados do seu conteúdo,

---

[12] Arthur Schopenhauer, *O Mundo Como Vontade e Representação*, p. 43: «"O mundo é a minha representação". Esta é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência reflectida e abstrata. E de facto o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica. Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra (...) o que existe para o conhecimento, portanto o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem intui, numa palavra, representação.»

[13] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 44. Schopenhauer recorre, neste ponto, às palavras de W. Jones.

[14] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 46. Como dirá o filósofo no Livro Segundo: «Só na reflexão o querer e o agir se diferenciam; na efetividade são uma única e mesma coisa.» (*op. cit.*, p. 158).

mas instituídos a partir do mesmo[15]. Neste sentido, para Schopenhauer, tempo e espaço passam a ser coordenadas representáveis intuitivamente sem a matéria; esta, porém, não se pode constituir sem eles.

É importante notar que esta concepção rebate tanto um pressuposto *realista* da concepção do mundo, como o *idealista* (na perspetiva destacada de Fichte): o primeiro por definir o objecto como causa; o idealismo por definir o mesmo como um efeito do sujeito. Para Schopenhauer, porém, não existe, entre sujeito e objecto, «relação alguma segundo o princípio de razão, [pelo] (...) que nem uma nem outras das duas afirmações pode ser comprovada»[16]: na verdade, o objecto pressupõe sempre o sujeito, e esta interdependência nega uma relação de causa e consequência.

Este é, em linhas gerais, o princípio que guia o Livro Primeiro da obra, «Do mundo como representação». O Segundo introduzirá a questão da *vontade* («Do mundo como vontade»), que demonstra a insuficiência do problema na visão do mundo enquanto construção representacional: com efeito, para o autor, o indivíduo enquanto *sustentáculo condicionante do mundo inteiro como representação* é intermediado por via do seu corpo, corpo que constitui, para Schopenhauer, uma representação equiparável a qualquer outra por ele estabelecida – pois de outro qualquer modo a sua ações e movimentos ser-lhe-iam totalmente estranhos e incompreensíveis –, porém, responsável pela apreensão do conhecimento. É a partir deste pressuposto que o filósofo irá distinguir a noção de *vontade*: o que fornece ao sujeito a chave para o seu próprio fenómeno e para todos os atos de significação[17]. Nesta linha de raciocínio, todas as ações verdadeiras da vontade do sujeito são, *simultânea e inevitavelmente*, um movimento do seu corpo, pelo que, em última análise, «O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes»[18]; «...o processo no e pelo qual o corpo subsiste, não são outra coisa senão o fenómeno da vontade, o tornar-se-visível, a OBJECTIVIDADE DA VONTADE»[19]. É, pois, a vontade que conduz todos os fenómenos não só humanos, mas também naturais do mundo («...cada força originária e

[15] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 47.
[16] Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 56; como será referido algumas páginas depois: «...“nenhum objeto sem sujeito” é a sentença que torna para sempre todo materialismo impossível» (*op. cit.*, p. 75).
[17] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 156-7.
[18] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 157.
[19] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 167.

universal da natureza nada mais é, em sua essência íntima, do que a objectivação da Vontade num grau baixo»[20]).

Schopenhauer distingue, assim, o indivíduo como o núcleo não só do conhecimento relativo ao mundo, mas do próprio mundo, *per se*. É esta circunstância, afinal, que pode tranquilizar o nosso espírito perante a imensidão do universo que nos circula – pois ao tomarmos consciência de que este existe a partir das nossas representações, a «nossa dependência dele é suprimida por sua dependência de nós»[21]. Encontramos, aqui, parcialmente, o cerne do pensamento fenomenológico de Bachelard, até pela visão que o próprio Schopenhauer de se reproduzir «...na poesia lírica do genuíno poeta o íntimo da humanidade inteira»[22]; de igual modo, as suas propostas constituirão uma influência importante no desenvolvimento do perspetivismo nietzschiano. Não será menos verdade que a visão schopenhaueriana deixa alguns problemas em aberto – nomeadamente, na visão do indivíduo enquanto elemento indivisível e uno, e cuja contraposição constitui uma das problemáticas onde assenta a modernidade filosófica e poética –; porém, ela será determinante no modo como se encarará a relação entre sujeito e mundo daí em diante.

---

[20] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 196; veja-se também a exemplificação do raciocínio na seguinte passagem: «Reconhecerá a mesma vontade como essência mais íntima não apenas dos fenómenos inteiramente semelhantes ao seu, ou seja, homens e animais, porém, a reflexão continuada o levará a reconhecer que também a força que forma o cristal, que gira a agulha magnética para o polo norte, que irrompe do choque de dois metais heterogéneos, que aparece nas afinidades eletivas dos materiais como atracão e repulsão, sim, a própria gravidade que atua poderosamente em toda a matéria, atraindo a pedra para a terra e a terra para o sol, - tudo isso é diferente apenas no fenómeno, mas conforme sua essência em si é para se reconhecer como aquilo conhecido imediatamente de maneira tão íntima e melhor que qualquer coisa e que, ali onde aparece de modo mais nítido, chama-se VONTADE» (*op. cit.*, p. 168).

[21] Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 278: «Quando nos perdemos na consideração da grandeza infinita do mundo no espaço e no tempo, quando meditamos nos séculos passados e vindouros, ou também quando consideramos o céu noturno estrelado, tendo inumeráveis mundos efetivamente diante dos olhos e a incomensurabilidade do cosmo se impõe à consciência – sentimo-nos nessa consideração reduzidos a nada, sentimo-nos como indivíduo, como corpo vivo, como fenómeno transitório da Vontade, uma gota no oceano, condenados a desaparecer, a dissolvermo-nos no nada. Mas eis que se eleva simultaneamente contra tal fantasma de nossa nulidade, contra aquela impossibilidade mentirosa, a consciência imediata de que todos esses mundos existem apenas em nossa representação, apenas como modificações do eterno sujeito do puro conhecer, (...) sujeito este que é o sustentáculo necessário e condicionante de todos os mundos e de todos os tempos. A grandeza do mundo, antes inquietante, repousa agora em nós. Nossa dependência dele é suprimida por sua dependência de nós».

[22] Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 328.

O mundo como Perspetiva

A influência de Schopenhauer no pensamento crítico de Nietzsche é inegável. De facto, a negação de um real objectivo e a constituição do mundo a partir do sujeito (ou da sua *perspetiva*) constitui igualmente uma das questões centrais da sua filosofia e, em diferentes obras, é possível pressentir um pulsar das ideias schopenhauerianas: a distinção entre o *apolíneo* e o *dionisíaco* feita em *O Nascimento da Tragédia*, por exemplo, parece apoiar-se, segundo Rosa Maria Dias, na relação entre *representação* e *vontade*: Apolo, como deus da aparência e ilusão, enquanto símbolo da primeira; Dionísio, na condição de deus do fluxo da vida e elemento que reúne em si a dor e o prazer, enquanto figura que incarna a vontade para além da representação[23]. Subsistem, porém, diferenças significativas ao nível da vivência da arte e do modo como a mesma se articula com o par sujeito-mundo[24].

Nietzsche exprimirá, em *A Vontade de Poder*, que não existe uma *coisa em si*, como o *sentido em si* ou o *significado em si*, pela circunstância de o sentido, seja do que for, ter de se constituir como algo introvertido para que possa, de facto, existir. Assim, a *essência* é algo que depende de uma perspetiva e pressupõe uma multiplicidade de pontos de vista[25]. Tal como verificáramos já em Schopenhauer, a lógica rebate o conceito de essência atemporal e irrestrita e, no mesmo sentido, tanto a ideia de realidade assumida pela pretensa objectividade realista, como a noção subjetiva assumida pelo idealismo, uma vez que se retira o caráter voluntarista do homem na leitura da subjetividade existente no mundo – na verdade, o sujeito não antecede o processo interpretativo ou perspectivo pois é ele mesmo o seu resultado[26]. Nesta linha, na teoria do conhecimento de Nietzsche, toda a realidade só se processa através da

[23] *Vide* Rosa Maria Dias, «A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*», p. 15.
[24] Rosa Maria Dias salientará, a este propósito, a circunstância de, para Schopenhauer, a arte manifestar em sua essência «uma negação da vontade, (…) uma espécie de redenção, uma fuga da voracidade do querer viver» (*ibid*), ao passo que em Nietzsche o caráter artístico é intrínseco à própria vontade – intrínseca à vida e responsável pela transfiguração do real (*op. cit.*, p. 20). Acrescente-se, no mesmo âmbito, que no artigo que dedica ao pensamento perspetivista em Nietzsche («Um olhar sobre o perspetivismo de Nietzsche e o pensamento trágico»), Imaculada Marins recupera a essência do *trágico* em Nietzsche, a partir de *O Nascimento da Tragédia*, para notar que o *conhecimento trágico* no filósofo define «um *aceitar* a condição finita, limitada, sensível do homem em sua criadora singularidade, com uma "alegria dionisíaca" do participar da vida em toda sua tragicidade originária» – por outras palavras, é a partir do *pensamento trágico* que se aceita o *caráter perspetivístico da vida* (*op. cit.,* p. 138).
[25] Friedrich Nietzsche, *A Vontade de Poder* (556), p. 291 *apud* Jairo de Souza Rocha, «Notas sobre o perspetivismo em Nietzsche», p. 87.
[26] *Ibid*.

perspetiva; todas as interpretações são possíveis (ou recorrendo à célebre máxima: «Tudo é falso! Tudo é permitido!» [27]).

Na seleção de textos que faz a propósito do perspetivismo nietzschiano, António Marques procurará delinear a genealogia da teoria nietzschiana do conhecimento, distinguindo a noção do sujeito autoafirmativo da modernidade filosófica como peça fundamental do perspetivismo[28]. Porém, na genealogia traçada, Marques irá determinar a génese da problemática ainda dentro da filosofia kantiana, na medida em que considera esta autoafirmação (tanto a *figura/tipo* que a encarna, como os processos envolvidos para a obter) como uma asserção sugerida logo no prefácio à *Crítica da Razão Pura* [29]. Torna-se, neste sentido, imperativo estudar os processos de autolegitimação da racionalidade moderna (ou, como refere Marques: «o contínuo esforço em que a razão se encontra no sentido de superar os seus próprios pontos de vista ilusórios, os seus excessos unilaterais»[30]), de modo a perceber a origem da problemática e as consequências mais visíveis que daí advêm: a ruptura com a tradição de teleologia do substancialismo aristotélico [31] e o consequente processo de autorreflexão da racionalidade moderna, a partir da redução do mundo a categorias – ou melhor, do que de inexplicável ou contingente subsiste face às leis genericamente estabelecidas[32]. Nesta linha, Marques aponta, a partir da *Crítica da Razão Pura* e de outros textos anteriores, que a resolução de determinadas aporias quer no plano teórico,

---

[27] António Marques (introdução e notas), *Sujeito e Perspetivismo. Seleção de textos de Nietzsche sobre a teoria do conhecimento*, p. 74.
[28] António Marques, *op. cit.*, p. 11.
[29] António Marques, *op. cit.*, p. 12*:* «A célebre asserção de Kant de que "a razão não compreende senão aquilo que ela produz ela própria, que determinam os seus juízos, segundo leis constantes e forçar a natureza a responder às suas questões, em lugar de se deixar conduzir por ela como um cão por trela", no prefácio da 2.ª edição [da *Crítica da Razão Pura*], pode apresentar-se como um dos epítomes da autoafirmação da modernidade».
[30] António Marques, *op. cit.*, p. 13.
[31] *Ibid*. Parece-nos importante que, na invocação deste iniciar da proeminência do sujeito ainda no domínio da racionalidade kantiana, Marques encontre pistas que apontam mesmo para a influência do pensamento cartesiano, como esta passagem parece demonstrar (*op. cit.*, p. 20): «A formulação, quanto a nós, paradigmática, da racionalidade dessa proeminência antropocêntrica encontramo-la modernamente em Descartes. A distinção de duas espécies de substâncias como heterogeneidades radicais é o *ex libris* da racionalidade moderna que torna claro um outro movimento fundamental, já pensado pelos filósofos da pós-modernidade como *Heidegger* e *Foucault*: o facto de o sujeito que representa se colocar face ao mundo, como Deus se colocaria num primeiro momento de criação, um espírito contra um informe. Primeiro, faça-se a matéria e, depois, informemo-la consoante as nossas próprias medidas, é a divisa do tratado sobre "O Mundo"».
[32] António Marques, *op. cit.*, pp. 32-3.

quer no prático, só poderão ser resolvidas pela *subjectivização das formas do real* – ou seja, se entendermos o real enquanto fenómeno subordinado ao sujeito[33].

Por outro lado, é necessário relembrar que, na sua terceira *Crítica*, Kant proporá, como forma de solução para o conhecimento de um organismo, considerá-lo, do ponto de vista metodológico, como um *todo de partes*. Marques determina que tal metodologia possibilita «...a constituição de infinitas perspetivas no horizonte explicativo do organismo, já que supõe também que há uma infinita variedade de representações deste no sentido da complexificação do mecanismo das partes»[34]. Será a partir deste princípio que se parece alargar o perspetivismo em Nietzsche: a consciencialização da possibilidade de um organismo funcionar perspetivamente, em função dos seus interesses e vontades. Deste modo, «O conceito do todo está, não nas coisas, mas em nós. (...) Não existem na realidade quaisquer indivíduos, mas sobretudo os indivíduos e organismos não são outra coisa senão abstração»[35]. Encontramo-nos no limiar da visão proposta por Hans Blumenberg relativamente ao sujeito na modernidade, que passa a «...escolhe[r] o seu mundo, tal como Deus escolheu, entre os possíveis, um mundo a criar»[36].

A partir desta visão, Marques distinguirá dois traços determinantes, aliás comuns a todas as teses fundamentais relativas ao perspetivismo[37]: a importância conferida à vontade do sujeito e a invocação do registo ficcional como elemento fundamental na representação ou construção do real. Tais elementos permitem uma delimitação das corrente perspectivistas face a outras linhas de ação em que o subjetivismo (ou, pelo menos, a recusa da noção de um real objectivo) surge como elemento essencial: no que concerne ao idealismo absoluto, de tipo *constitutivo*, de Fichte ou Husserl, por exemplo, o autor defende que estamos perante um *falso perspetivismo*, por criar «sistemas de

---

[33] António Marques, *op. cit.*, p. 27. Como o autor distinguirá a partir na premissa que encontramos em *Crítica da Razão Pura*: «As condições da *possibilidade da experiência* em geral são, ao mesmo tempo, as condições da *possibilidade dos objetos da experiência*» (*ibid*).
[34] António Marques, *op. cit.*, p. 35.
[35] Friedrich Nietzsche, *Die Teleologie seit Kant*, *apud* António Marques, *op. cit.*, p. 37.
[36] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 43.
[37] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 44: «Efetivamente, em nosso entender, o termo *perspetivismo* designa um conjunto de teses sobre o conhecimento que se podem formular assim: / 1) As categorias pelas quais todo o conhecimento é possível são *constructa*, ficções úteis, à primeira vista, ao serviço de uma fundamental *força de autopreservação* ou *vontade de viver*. / 2) Existe algo como *coisa em si* que é referido sob várias designações: caos, quantidade pura, diferença absoluta, devir contínuo, etc., a que não há um acesso direto e é sempre "traduzível" em formas subjetivas ou, mais corretamente, interpretadas. / 3) Toda a perspetiva é interpretação e ficção reguladora. 4) As ficções reguladoras, categorias, não serão usadas num programa de inversão dos valores, isto é, do seu uso pela "grande razão", como instrumentos de objectivação e sistematização, mas o seu uso visará sobretudo a descoberta da singularidade e a constituição de complexidades não abstractas.».

interpretações que se desconhecem como tal e que, em última análise, funcionam como uma espécie de entidades substanciais»[38].

Em Nietzsche, o perspetivismo assume os dois traços citados, que convergem em algumas das problemáticas nucleares da modernidade: uma noção *humanizada* e durativa do tempo, aliás próxima da *durée* bergsoniana («Causa e efeito: uma tal duplicidade nunca na verdade existe, o que realmente existe é um *continuum* à nossa frente, do qual isolamos uns pedaços»[39]); o uso *regulador* da ficção no mundo dito *real* (Marques reforçará, aliás, a este propósito, a importância do perspetivismo nietzschiano em autores posteriores, nomeadamente no trabalho de Dieter Henrich e Wolfgang Iser[40]); uma noção de perspetiva acêntrica, incondicional e ilimitada – ou *infinita*, conforme nos é facultado pela primeira passagem com que António Marques abre a obra, um excerto da *Gaia Ciência* que foca o *novo Infinito*, e que resulta da impossibilidade em analisarmos ou entendermos até onde se estende o caráter perspectivista – justamente por ser uma capacidade intrínseca ao próprio ser («Não podemos espreitar para trás do nosso próprio canto», dirá Nietzsche[41]).

Neste sentido, não existem factos, apenas interpretações, o que não implica necessariamente a fórmula "Tudo é subjetivo", pois tal premissa constitui, de acordo com Nietzsche, já uma interpretação («o "sujeito" não é nada de dado, mas algo que é acrescentado pela imaginação, algo que é metido por detrás. Será afinal necessário pôr ainda o intérprete atrás da interpretação?»[42]). E se, de acordo com o filósofo, não

---

[38] António Marques, *op. cit.*, p. 47. Danilo Augusto Santos Melo («Subjetividade e perspetivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche», p. 30) referirá igualmente que a noção perspetivista anula a «ilusão idealista de que há, de um lado, um sujeito dado capaz de apreender um sentido verdadeiro da realidade, e de outro, que esta realidade se oferece como uma multidão de sentidos todos prontos, restando ao sujeito do conhecimento desvelá-los», notando que para Nietzsche, o conhecimento não se socorre da noção de *verdade*, mas antes de *criação*.

[39] Friedrich Nietzsche, *Gaia Ciência* (Fragmento 112) *apud* António Marques, *op. cit.*, pp. 51-2).

[40] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 58: «Em texto de introdução a um importante volume sobre a "função do fictício", Dieter Henrich e Wolfgang Iser discutem a relação deste com o real. Até que ponto a ficção, num contexto do seu uso pró-cognitivo, "atua" ou "produz" o real? Assim, escrevem estes autores, a ficção remete – ainda que ela saia do real – para o real, de um modo que de imediato repete o caráter determinado do real –, de qualquer modo para preencher uma finalidade numa tal repetição. O fictício relaciona-se com o real através do seu uso, excede-o, sem contudo se transformar num imaginário, pois que, ainda que seja um não-real, é, por oposição ao imaginário, também algo de bem determinado».

[41] *Vide* António Marques, *op. cit.*, pp. 65-6; no comentário à citação, Marques refere que a mesma estabelece, as linhas gerais da filosofia perspetivista, indicando três alíneas: «a) o caráter, por assim dizer, ilimitado e "acêntrico" de um "sistema" perspetivista; / b) a impossibilidade de uma *perspetiva* sobre todas as outras perspetivas, isto é, a impossibilidade de uma inteligência, um espírito ou um sujeito poder conhecer ou representar sem as categorias específicas e condicionadas, quer pela experiência, quer pelo processo filogenético; / c) o contra-senso de se imaginar algo de inatingível pelo nosso conhecer, uma espécie de "sentido oculto" que deveríamos supor dada a limitação intrínseca do modo de ser perspetivista.» (*ibid*).

[42] António Marques, *op. cit.*, p. 94.

podemos rejeitar a possibilidade de o mundo conter em si um número infinito de interpretações[43]; se «Toda a forma pertence ao sujeito»[44], então todas as operações que visam o conhecimento constituem abstrações de simplificação que não visam, efetivamente, o conhecimento das coisas, mas o seu *domínio* («"Fim" e "meio" estão tão longe da essência como os "conceitos"»[45]). Se não nos é possível conceber a noção de um *acontecimento em si* – este constitui antes «...um agrupamento de fenómenos selecionados e reunidos por um ser interpretador»[46] –, qualquer ideia de conhecimento absoluto torna-se inviável («Não existe nenhuma Coisa-em-si, nem nenhum conhecimento absoluto; o caráter perspectivista, ilusório, enganador é intrínseco à existência»[47]).

Esta visão trará consequências significativas para a ideia do sujeito na modernidade. Se se define como inválido o conceito da «coisa em si» – e, portanto, do mesmo modo, do «sujeito em si» – a definição do indivíduo passa a ser entendida como algo fictício; do mesmo modo, se a «antinomia entre a "coisa em si" e o "fenómeno" ("aparência") é insustentável; (...) com ela desaparece também a ideia de "fenómeno"»[48]. Ao abandonarmos o conceito de *sujeito* e de *objecto*, abandonamos igualmente a noção de *substância*[49] (pois «o conceito de substância é uma consequência do conceito de sujeito, e não inversamente»[50]) – tornamo-nos assim, de acordo com Nietzsche, livres da materialidade[51].

Em síntese, e redimensionando a questão para a dinâmica indivíduo-mundo que constitui núcleo da presente tese: o *sujeito* constitui, para Nietzsche, a *terminologia da nossa crença*, encontrando-se presente em todos os momentos da realidade. A concepção que estabelecemos da realidade encontra-se intimamente relacionada com

---

[43] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 67.
[44] *Ibid*.
[45] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 76.
[46] *Vide* António Marques, *op. cit.*, p. 85; *vide* também, no mesmo propósito: «A formação da "coisa" é inteiramente obra daquele que representa, pensa, deseja, inventa. O próprio conceito de «coisa», bem como o de todas as propriedades, o próprio "sujeito" são coisas produzidas, criadas, "coisas", como todas as outras – simplificações para designar como tal a força que põe, inventa, pensa, em contraste com todo o ato isolado de pôr, inventar, pensar.» (*op. cit.*, p. 89).
[47] António Marques, *op. cit.*, p. 77. Marques comentará a passagem destacando o «esforço de construir uma teoria do conhecimento consistente sem a suposição de uma coisa em si», ainda que advogue que tal exclusão «deve ser entendida no contexto da luta que o perspetivismo teria de desenvolver contra certos fantasmas. Num platonismo, as formas em si, ideais, são sempre o paradigma que o mundo fenomenal, de um ou outro modo, *copia* e é essa situação que é inadmissível para o perspetivismo como desenvolvimento da filosofia do sujeito poiético e autoafirmativo» (*ibid*).
[48] António Marques, *op. cit.*, p. 96.
[49] *Ibid*.
[50] António Marques, *op. cit.*, p. 98.
[51] António Marques, *op. cit.*, p. 96.

essa crença («acreditamos na nossa crença ao ponto de, graças a ela, imaginarmos a "verdade", a "realidade", a "substancialidade" em geral»[52]). A perspetiva é o que permite reproduzir, por consequência, o caráter de *aparência* do mundo (ou seja, assume-se «mundo» como mera uma palavra para designar o jogo de «ação e reação singulares em contraposição ao todo»[53]).

Tal crença no sujeito, porém, não determina um fechamento do indivíduo em si; no *seu* mundo. O pensamento perspectivista implica um repensar das dinâmicas entre sujeito e mundo, como nos referirá Danilo Augusto Santos Melo («Subjetividade e perspetivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche»). Tal como António Marques (cujo trabalho é, aliás, citado no artigo), o autor distinguirá em Nietzsche um perspetivismo que invalida qualquer ponto de vista absoluto na noção da realidade, e onde os valores morais e os sentidos da realidade resultam de um processo de criação do sujeito. Danilo Melo acentuará, porém, nesta dimensão criativa, que os sentidos conferidos ao *homem* e à *realidade* resultam da relação estabelecida entre as forças do homem e as forças do mundo, pelo que «nem a realidade é detentora de um sentido dado para todos os homens, nem o homem é possuidor dos sentidos que ele atribui à realidade». Neste sentido, o mundo só se cria a partir dos sentidos conferidos pelo sujeito, mas este, por seu turno, só se determina a partir dos sentidos pelos quais ele *cria* tal mundo[54]. Daí que o autor reforce o *primado da relação* entre os dois elementos, o que converge tanto na inexistência de sujeito fora do mundo (portanto, dos valores e sentidos por ele determinados), como de um mundo anterior ao sujeito – *homem* e *mundo* constituem-se, pois, como uma *construção* imanente[55]. Nesta linha de raciocínio, qualquer ponto de vista ou *perspetiva* não pode ser isolado da relação que estabelece com outras perspetivas – tal implicaria o término do processo dinâmico aludido e, em última análise, do próprio *mundo* na acepção aqui trabalhada[56]. Tudo existe, afinal, numa dinâmica relacional – nunca apenas *em si mesmo* – e, pela mesma ordem de ideias, a inexistência de um só sentido da realidade não corresponde tanto a uma noção de *falta*, mas, face à multiplicidade de relações, de *excesso*[57].

---

[52] António Marques, *op. cit.*, p. 98. O sujeito constitui neste sentido «…a ficção que nos faz crer de boa vontade que muitos estados *iguais* em nós seriam o efeito de um substrato único» (*ibid*).
[53] António Marques, *op. cit.*, p. 101.
[54] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, p. 28.
[55] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, p. 29.
[56] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, pp. 29-30.
[57] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, p. 31.

A esta dinâmica relacional não se encontra alheia a questão da *vontade* nos moldes propostos por Nietzsche. Com efeito, esta só se afirma pela relação com as outras – a partir das *resistências* que atuam entre si[58], pelo que a existência de uma ideia de mundo deriva do resultado de tal dinâmica de forças – como uma *luta*[59].

O perspetivismo nietzschiano não implica, por isso, tão só uma atenção ao sujeito enquanto criador da realidade circundante, mas antes a compreensão do processo numa dinâmica inter-relacional eu-mundo. Assim que compreende que a assunção de linhas perspectivistas em Deleuze, refirmadas nos pensamentos críticos de Nietzsche, mas também de Leibniz, assuma uma filosofia que não se centra apenas no caráter subjetivo do mundo: com efeito, a ideia de se conceber o real como a expressão de um ponto de vista implica diferentes perspetivas, e diferentes perspetivas, um *irredutível pluralismo*[60]. A verdade não é vista como um relativismo, mas como uma *condição*: ela só é reconhecível, justamente, segundo uma perspetiva[61] (ou como referirá Leonardo Maia, seguindo o mesmo raciocínio: «o ponto de vista (...) não se define como o ponto focal (transcendental) onde se encontra um sujeito, (...) mas, ao contrário, como a condição de variação nesse, e a partir desse ponto»[62]). Assim, para Deleuze, o perspetivismo é assumido como uma *filosofia da diferença real*: pois é a esta, a *diferença* – não o sujeito – o que motiva a perspetiva[63].

Por todas as questões indicadas, o perspetivismo nietzschiano é determinante para o conceito do sujeito na modernidade. Essencialmente, a partir do filósofo alemão, o homem passa a ser entendido, nas palavras de Luc Ferry, como um *autor* – «autor das suas ideias em primeiro lugar (ideias que domina graças à sua consciência), mas

---

[58] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, p. 33.
[59] Danilo Augusto Santos Melo, *op. cit.*, p. 34.
[60] Leonardo Maia, «Deleuze e o Perspetivismo», p. 152; nesta perspetiva, «o ponto de vista é afetado por um pluralismo fundamental, quem diz ponto de vista, diz pluralidade de pontos de vista» (*ibid*).
[61] Leonardo Maia, *op. cit.*, p. 153; o autor desenvolverá o raciocínio a partir das palavras de Deleuze: «*Um ponto de vista: em especial, ele não significa que tudo é relativo. (...) O ponto de vista não indica uma relatividade daquilo que é visto (...): se o ponto de vista é verdadeiramente potência de ordenar os casos, potência de colocar em séries os fenômenos, - o ponto de vista é, por isso mesmo, condição de surgimento ou de manifestação de uma verdade nas coisas. Não se encontrará nenhuma verdade se não se tem um ponto de vista determinado. (...) A técnica dos pontos de vista jamais significou que a verdade é relativa a cada um, mas que há um ponto de vista a partir do qual o caos se organiza, onde o segredo se descobre.*» (*ibid*).
[62] Leonardo Maia, *op. cit.*, pp. 153-4.
[63] Leonardo Maia, *op. cit.*, p. 154. Neste sentido, «a diferença é ao mesmo tempo um *devir* dos pontos de vista, mas também um *deslocamento* das perspetivas. Com isso, um método diferencial encontra sua possibilidade de construção, seu construtivismo particular antes em uma solução topológica, tectônica do que numa simples progressividade ou numa acumulação mais propriamente histórica do que filosófica. Não se trata de ir mais longe, mas talvez, de início, de saber ir a outro lugar, de pensar diferentemente.» (*op. cit.*, pp. 155-6).

também autor dos seus atos (que produz livremente pela sua vontade)»[64]. Porém, a definição sustenta-se por uma visão do indivíduo, continuando com as palavras de Ferry, «fechado sobre si e senhor de si próprio»[65] não se coaduna com a noção fracturada do sujeito determinada pelas poéticas de Fim-de-Século e pelo Modernismo subsequente. De resto, Ferry advogará, a este propósito, que a própria definição de humanismo terá, daí em diante, de viver com tal instabilidade: Partindo de Heidegger e da sua própria definição do termo – o humanismo enquanto «tradição filosófica que visa sempre descobrir para o homem uma identidade», uma *autenticidade*, o autor apoiar-se-á na conferência de Sartre «O existencialismo é o humanismo» para discutir que o que define o homem é exatamente a recusa em se lhe atribuir uma essência ou uma qualquer definição histórica ou natural («o próprio do homem é não ter algo de próprio, a definição do homem é não ter definição, a sua essência é não ter essência»[66]).

O mundo como [auto] reconhecimento

Até este ponto, a articulação entre sujeito e mundo tem sido estabelecida num sentido unidirecional – do primeiro ponto para o segundo, ou seja: no modo como o mundo se organiza em função do *eu* que o representa ou concebe. Mas uma análise séria do problema nunca poderá ser efetivamente conseguida se não colocarmos o mesmo numa dinâmica autorreflexiva, isto é: no modo como o sujeito se autorrepresenta (e que implicações daí advêm para a relação eu-mundo).

Na obra já citada, Schopenhauer referir-se-á, num dado momento, ao sujeito como «Aquele que tudo conhece mas não é conhecido por ninguém»[67]. A questão colocada nestes moldes anula uma dinâmica circular que se encontra subjacente ao modo como a problemática será abordada por Paul Ricoeur em *The Course of Recognition*. A obra, que parte de três conferências feitas pelo crítico no Institut für die Wissenshaften vom Menschen, em Viena, e posteriormente desenvolvidas nos Arquivos Husserl, em Freiburg, aborda o princípio do *reconhecimento* numa dinâmica oposta à definição tradicional do termo – de facto, Ricoeur irá sustentar o seu raciocínio a partir da

[64] Luc Ferry, «Modernidade e sujeito», p. 235.
[65] *Ibid.*
[66] Luc Ferry, «Modernidade e sujeito», p. 238.
[67] *Vide* Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 45.

definição da entrada em dois dicionários distintos, o *Dictionnaire de la langue française*, composto e editado por Émile Littré em 1859, e o *Grand Robert de la langue française*, edição de 1985 por Alain Rey.

De acordo com o crítico, todo o processo de reconhecimento passa por diferentes etapas, que se constituem como interdependentes: de um inicial processo de reconhecimento-identificação, passando pela diferença entre um reconhecimento genérico e uma entidade especificada, pelo processo que parte do autorreconhecimento para o mútuo reconhecimento, que conflui na equação final de reconhecimento e gratidão que resume, afinal, o trabalho de Ricoeur. Em síntese, e como o mesmo resume: a utilização do verbo *reconhecer* desde a sua *voz passiva* até à sua *voz ativa*, que converge no pressuposto: «I actively recognize things, persons, myself; I ask, even demand, to be recognized by others»[68].

Ricoeur trabalhará esta questão partindo não só da relativa coerência do verbo *reconhecer* do ponto de vista puramente lexicográfico, como também da ausência de uma efetiva *Teoria do Reconhecimento* nas diferentes correntes filosóficas da História[69]. Será a partir da contradição que resulta da coexistência destas duas premissas que o crítico salientará o sentido polissémico do termo, notando que essa mesma polissemia deriva, essencialmente, da oscilação ativa/passiva do uso do verbo[70] – e será, igualmente, a partir dessa mesma oscilação que o *curso* [«course»] do reconhecimento se começa a tornar visível: de um ponto de identificação, no sentido existencial do termo, até ao ponto do *ser-reconhecido*[71]. É neste dinâmica mutual que se processam, de acordo com Ricoeur, as relações sociais entre sujeitos, pelo que o processo de reconhecimento não implica um fechamento do mundo no próprio sujeito, mas antes uma abertura ao mesmo: Ricoeur citará, a este propósito, a tradição heroica em Homero no que concerne ao modo como as ações de um herói, que partem da sua própria responsabilidade, determinam a reconstrução das relações de alteridade face ao *outro* (o crítico citará o exemplo da fúria de Aquiles, que é pública e envolve todo o seu exército

[68] Paul Ricoeur, *The Course of Recognition*, p. x.
[69] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 247.
[70] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 248: «It seemed to me that this difference betrayed a clear reversal on the plane of the interconnections among philosophical uses of the term *recognition*, inasmuch as it was possible to make certain uses of the verb *recognize* correspond to the active voice, where the mastery of meaning by thought is expressed, and others to the passive voice; I mean the sense of *recognize* as a request in which "being recognized" is what is at stake».
[71] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 250.

e o processo de reconciliação de Ulisses e Penélope, que implica a chacina de todos os pretendentes[72]).

Todo o processo de reconhecimento implica, assim, de acordo com Ricoeur, uma valorização necessária da alteridade. «To speak – in effect, to say something – presupposes an expectation of being heard»[73], como dirá o crítico. E, efetivamente, um ato de julgamento, do ponto de vista da linguagem, implica um *compromisso* do falante, e tal compromisso uma expectativa de aprovação pelo outro, do mesmo modo que é perante o *outro* que o pensador solitário exprime as suas convicções[74]. A partir deste ponto, torna-se impraticável separar o ato de reconhecimento entre os sujeitos envolvidos (eu/outro, ou aquele que reconhece e aquele que é reconhecido)[75] e o antagonismo entre reconhecimento e não reconhecimento [*recognition /misrecognition*] passa a ser entendido tanto no que concerne ao autorreconhecimento, como ao reconhecimento do outro – por outras palavras, o não reconhecimento encontra-se necessariamente integrado na dinâmica do reconhecimento (como refere Ricoeur, um criminoso faz-se reconhecido pela sua rebelião singular *vis-à-vis* que a lei se recusa a o reconhecer na sua essência)[76]. Deste modo se compreende que o trabalho de não reconhecimento [*misrecognition*] funciona, afinal, como propulsor do reconhecimento; e é nesse mesmo sentido que deveremos compreender o alcance da máxima: *luta pelo reconhecimento* [*struggle for recognition*][77].

A obra de Paul Ricoeur contribui para um entendimento da ligação inequívoca e interdependente entre sujeito e mundo – como dirá Pedro Barbosa: «Eu estou no mundo tanto quanto o mundo está em mim»[78]. Assumindo esta perspetiva, se o nosso mundo, ou *o* mundo depende de cada um de nós, em primeira instância, não gostamos de ninguém, nem de nada – gostamos de nós próprios. Este é o derradeiro exemplo do instinto de sobrevivência – gostamos do mundo e do *outro* porque gostamos de nós; somos nós que o fazemos ou o tornamos num espaço vivencial.

---

[72] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 252; como referirá o autor, «Can we think of a worse kind of alterity, joined to the recognition of responsibility for one's action, than the massacre of all the hero's rivals?»
[73] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 253.
[74] *Vide* Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 255.
[75] *Vide* Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 257: «We do not mistake ourselves without also being mistaken about others and our relations with them. If the essence of being mistaken is, as Pascal says, "not knowing", the misunderstanding of oneself does not avoid the risk of misunderstanding itself».
[76] *Vide* Paul Ricoeur, *op. cit*, p. 258.
[77] *Vide* Paul Ricoeur, *op. cit*, p. 259.
[78] Pedro F. P. Barbosa. *Metamorfoses do Real. Tomo II – Arte, Imaginário e Conhecimento Estético* [Tese de Doutoramento em Comunicação Social apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa], p. 644.

O mundo como autocriação

Inequivocamente ligada à noção do sujeito ou, de um modo mais amplo, ao ser vivo e à sua permanente readaptação – ou *recriação* – face ao seu espaço, o conceito de *autopoiesis* proposto por Humberto Maturana e Francisco Varela determina uma mudança de paradigma na questão enunciada que, não obstante ter sido colocada no âmbito da Biologia, terá ramificações determinantes em outras áreas do conhecimento.

Para Maturana e Varela, a chave para compreender e caracterizar qualquer ser vivo e sua evolução no mundo reside na sua autonomia operacional individual. Um ser vivo é um sistema que se produz continuamente a si mesmo – simultaneamente, o produtor e o produto – e cujas mudanças se processam em contacto com o meio ambiente. Congregam-se, aqui, duas linhas de ação: a organização do ser vivo (em particular, do seu sistema nervoso) e a questão da percepção. Nesta linha, a cognição passa a ser entendida como um processo determinado de um ponto de vista eminentemente biológico; longe da apreensão e conhecimento objectivo de saberes. Na obra *Biology of Cognition*, que antecede a colaboração com Francisco Varela, Maturana resumirá a problemática debatida a duas questões essenciais: em primeiro lugar, a cognição é um fenómeno eminentemente biológico; desta primeira premissa, resultam, em segundo lugar, duas questões que o estudo pretende resolver: como entender a cognição enquanto *função*; como entender a cognição como um *processo*[79].

Nesta linha, percepção e pensamento encontram-se operacionalmente indissociáveis, sendo a partir deste fundamento cognoscitivo/experiencial que se desdobram uma série de componentes: a organização dos sistemas sociais, o operar da inteligência humana ou a noção de espaço físico. Uma das conclusões do estudo atrás citado aponta precisamente para a existência de um sistema autorreferencial em cada um dos seres vivos, a partir do qual se desdobram – apenas e só se este o permitir – todas interações com o meio circundante[80]. A predeterminação de cada ser não implica uma

[79] Humberto Maturana, *Biology of Cognition in* Humberto Maturana e Francisco Varela, *Autopoiesis: The Organization of the Living*, p. 7.

[80] Humberto Maturana, *op. cit.*, p. 49: «For every living system its particular case of self-referring circular organization specifies a closed domain of interactions that is its cognitive domain, and no interaction is possible for it which is not prescribed by this organization. Accordingly, for every living system the

determinação daí em diante perene, mas permanentemente mutável, pelo facto de a sua estrutura se alterar no contacto com o meio. «Aquilo que acontece em um sistema num dado momento depende da sua estrutura nesse momento»[81], resumirá, no mesmo propósito, Humberto Mariotti, para quem esta relação de autonomia e, simultaneamente, dependência do espaço para exercer tal autonomia traduz uma condição paradoxal; condição que poderá ser entendida, porém, segundo o autor, no âmbito de um sistema de pensamento sistémico (e não linear)[82]. Na verdade, a noção de *clausura operacional* definida por Maturana e Varela como um atributo de qualquer ser vivo, longe do que parece sugerir, não pressupõe a ideia de uma estrutura necessariamente fechada sobre si, mas antes reflexo de uma ideia de unidade em que, operacionalmente, não é possível definir um ponto de origem, mas antes uma dinâmica circular; um círculo, como refere Francisco Varela «infinito em sua circulação, mas entretanto finito desde que se olhe seus efeitos ou resultados como uma propriedade da unidade»[83]. Neste sentido, e de acordo com Virgínia Kastrup, a clausura operacional de um organismo relaciona-se com a noção tradicional de estabilidade de um sistema; porém (e é neste ponto, segundo a autora, que se regista a diferença) ligada a uma rede de relações que é, também ela, autopoiética; portanto,

> O termo clausura refere-se ao facto de que o resultado de uma operação situa-se no interior das fronteiras do sistema e não que o sistema não tenha relações com o exterior. Os sistemas são autorreferentes, autoproduzidos, mas não são sistemas isolados. Ao contrário, a abertura é sua marca maior, tanto porque aparece desde o momento de sua definição como unidade e sobretudo porque tal modo de constituição não é jamais ultrapassado, mantendo-se a unidade em constante processo de redefinição de suas fronteiras, estando o interior em contínua relação de osmose com o exterior. [84]

A definição do ser vivo passa a ser estabelecida não por intermédio de uma análise feita de um ponto de vista externo, mas a partir da sua própria estrutura, uma vez que os mesmos se constituem como *unidades autorreferenciais*. Em última análise, é esta capacidade de (re)criação constante que define, segundo os autores, um ser vivo, numa dinâmica que não invalida, porém, a ligação com o meio ambiente envolvente – pois é a partir do contacto com este que o ser/sujeito permanentemente se recria –;

---

process of cognition consists in the creation of a field of behaviour through its actual conduct in its closed domain of interactions, and not in the apprehension in the description of an independent universe».

[81] Humberto Mariotti, «Autopoiese, Cultura e Sociedade», p. 2.

[82] Humberto Mariotti, *op. cit.*, p. 1.

[83] Francisco Varela, *Autonomie et connaissance*, *apud* Virgina Kastrup, «Autopoiese e subjetividade – sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari».

[84] Virgina Kastrup, *op. cit.*.

porém longe de qualquer noção determinista – que encontramos, por exemplo, numa crítica behaviorista – ligada a esse mesmo meio[85].

Existe, pois, uma mudança de paradigma que Maturana resumirá na introdução que redige à obra *Autopoiesis and Cognition. The realization of the living* (que compila os estudos *Biology of Cognition*, por Maturana, e *Autopoiesis: The Organization of the Living*, por Maturana e Varela): a necessidade de deixar de lado a visão dos seres como sistemas abertos, definíveis em um dado ambiente e de encontrar uma linguagem que pudesse dar conta da visão dos mesmos enquanto sistemas autónomos. A proposta, ou criação, do termo *autopoiesis* surge, nesta linha – curiosamente, a partir de uma análise de um tópico literário[86] – como forma de dar conta de uma nova reorientação na análise do ser vivo. É a capacidade autopoiética de cada ser que o define como tal e, como defenderão Maturana e Varela em *Autopoiesis: The Organization of the Living*, é a partir da mesma que passa a depender a fenomenologia de cada sistema vivo[87] (ou como dirá Stafford Beer no prefácio que redige à mesma obra: aquilo que garante a sua sobrevivência[88]).

No último capítulo da obra (V.«Presence of autopoiesis»), os autores salientarão as implicações biológicas, epistemológicas e cognitivas do estudo conduzido. Interessa-nos reter, no âmbito do presente capítulo, duas delas: por um lado, a circunstância de o espaço físico ser caracterizado, daqui em diante, não pelas propriedades comummente

---

[85] É importante perceber, nesta relação, que, conforme adverte Humberto Mariotti, tais mudanças estão confinadas ao limites da estrutura do ser: «…o ambiente só desencadeia em nós o que essa estrutura permite. Um gato percebe o mundo e interage com ele de acordo com sua estrutura de gato, jamais com uma configuração que não tem, como a de um ser humano, por exemplo. Não vemos um rato da mesma forma que o vê um gato» (*op. cit.*, p. 2).

[86] De acordo com Maturana (*op. cit.*, p. xvii), o termo surgirá na sequência de uma conversa do autor com o colega José Bulnes: «It was in this circumstances that one day, while talking with a friend (José Bulnes) about an essay of his on Dom Quixote de la Mancha, in which he analysed Dom Quixote's dilemma of whether to follow the path of arms (*praxis*, action) or the path of letters (*poiesis*, and his eventual choice of the path of *praxis* deferring any attempt at *poiesis*, I understood for the first time the power of the word 'poiesis' and invented the word that we needed: *autopoiesis*».

[87] Humberto Maturana e Francisco Varela, *Autopoiesis: The Organization of the Living*, p. 96: «Living systems embody the living organization. Living systems are autopoietic systems in the physical space. The diversity of living systems is apparent; it is also apparent that this diversity depends on reproduction and evolution. Yet, reproduction and evolution do not enter into the characterization of the living organization, and living systems are defined as unities by their autopoiesis. This is significant because it makes the phenomenology of living systems dependent on their being autopoietic unities. In fact, reproduction requires the existence of a unity to be reproduced, and it is necessary secondary to the establishment of such a unity; evolution requires reproduction and the possibility of change, through reproduction of that which evolves, and it is necessarily secondary to the establishment of reproduction. It follows that the proper evaluation of the phenomenology of living systems, including reproduction and evolution, requires their proper evaluation as autopoietic unities».

[88] *Vide* Humberto Maturana e Francisco Varela, *op. cit.*, p. 66: «in the case of autopoietic homeostasis, the critical variable is *the system's own organization.* It does not matter, it seems, whether every measurable property of that organizational structure changes utterly in the system's process of continuing adaptation. *It* survives.».

aceites para tal (massa, força, distância, etc.), mas pela percepção que o ser tem dessas mesmas propriedades[89]; por outro lado – e como consequência –, a impossibilidade de descrição de um *real absoluto*, como Maturana e Varela nos esclarecerão:

> No description of an absolute reality is possible. Such a description would require an interaction with the absolute to be described, but the representation which would arise from such an interaction would necessarily be determined by the autopoietic organization of the observer, not by the deforming agent; hencem the cognitive reality that it would generate would unavoidably be relative to the knower. [90]

Consequentemente, nesta linha de pensamento, o mundo em que vivemos é indistinto da nossa percepção que temos do mesmo – o nosso mundo *é* a nossa visão do mundo. A experiência encontra-se inefavelmente «agrilhoada» à nossa estrutura: não vemos o espaço do mundo – vivemos o nosso campo visual; não vemos as cores do mundo – vivemos o nosso espaço cromático.

Se o observador não é, de facto, separável do mundo que observa, o conhecimento objectivo torna-se naturalmente inviável. Na perspetiva de Maturana, a proclamação de objectividade por um interlocutor implica a afirmação de que este «…tem acesso a uma forma privilegiada de ver o mundo e que esse privilégio lhe confere alguma autoridade, que pressupõe a submissão de quem não é objetivo»[91].

Por outro lado, esta citada inseparabilidade entre observador e observado remete para uma conclusão que Maturana apontara já em *Biology of Cognition*, quando o mesmo salienta a *emergência do observador* e do seu papel, enquanto organismo, no devido sentido do termo, *vivo*, na análise do que observa[92]. Encontramo-nos, pois, no domínio da autorreflexividade, uma das problemáticas mais trabalhadas pelos diferentes teóricos que trabalharam a noção de autopoiesis em outros domínios críticos fora do

---

[89] Humberto Maturana e Francisco Varela, *op. cit.*, p. 112: «The physical space is defined by components that can be determined by operations that characterize them in terms of properties such as masses, forces, accelerations, distances, fields, etc. Furthermore, such properties themselves are defined by the interactions of the components that they characterize».
[90] Humberto Maturana e Francisco Varela, *op. cit.*, p. 121.
[91] Humberto Mariotti, *op. cit.*, p. 2.
[92] Humberto Maturana, *Biology of Cognition*, p. 48: «I have shown the emergence of a self-referring system capable of making *descriptions* and of generating, through orienting interactions with other, similar, systems and with itself, both a consensual linguistic domain and a domain of self-consciousness, that is: I have shown the emergence of the observer. This result alone satisfies the fundamental demand put forth at the outset: '*The observer is a living system and any understanding of cognition as a biological observer and is role in it*' and proves the validity of this analysis.».

campo da Biologia – não obstante as reservas manifestadas por Francisco Varela relativamente a essas mesmas adaptações[93].

Esta será a questão central do estudo de David Roberts «Self-reference in Literature». O autor partirá de Spencer-Brown e de *The Laws of Form* para destacar o paradoxo que envolve qualquer observação: de acordo com Spencer-Brown, não é possível fazer uma indicação sem marcar uma distinção. É a distinção, por sua vez, que marca o mundo que conhecemos como uma forma de dois lados: de um lado, o mundo distinguido [«marked world»]; do outro, o mundo indistinto [«unmarked world»]. Ora observar implica um observador, que não é distinguível da observação – ele não pode ser colocado apenas num dos lados da distinção. Para percebermos onde é que ele pertence, precisamos de um segundo observador, pelo que o ato de observar, nas palavras do crítico, usa uma distinção, mas não consegue distinguir que tipo de distinção utiliza. Assim, a unidade operacional entre distinção e indicação contém em si uma segunda distinção: entre o observador e o observado[94], pelo que, como Roberts refere a seguir, o mundo observado é necessariamente um produto do observador[95].

Neste processo, porém, existem sempre, irremediavelmente, «pontos cegos» [«blind spots»]: pois se uma observação torna parte do mundo visível [«marked state»], necessariamente deixa uma outra parte invisível [«unmarked state»]; por outro lado, também torna o observador invisível – este não se vê a si próprio no processo. Nesta perspetiva,

> the re-entry of form is invisible. It cannot be observed since it has already occurred throught drawing a distinction. It is the visible presupposition of observation. Thus the re-entry of form can only be observed by a second observer. The first observer cannot see himself. He can only be seen by a second observer, who observes the first observer by means of the distinction between distinction and indication. In turn the second observer cannot see himself. [96]

---

[93] No estudo já citado, em nota, Humberto Mariotti salientará, a partir de uma comunicação pessoal efectuada com o próprio Francisco Varela, a impossibilidade de o conceito da autopoiese ser estendido ao domínio social e a correspondente aplicação restrita à origem de sistemas vivos mínimos. Esta perspetiva não reúne o consenso de autores como Humberto Maturana, Edgar Morin e, naturalmente, a do autor do ensaio, Humberto Mariotti. (*vide op. cit.*, p. 7).

[94] David Roberts, «Self-reference in Literature», Dirk Baecker, *Problems of Form*, p. 28.

[95] David Roberts, *op. cit.*, p. 29; neste passo, Roberts recorrerá também a Luhmann: «every distinction pressupposes itself and thus excludes itself from what it can distinguish» (*ibid*). O próprio Niklas Luhmann enfatizará a mesma questão no estudo «The Paradox of Form», ao apontar: «According to Spencer-Brown and many others, the world seems to be suited for self-observation. To this end the world created physicists who have to distinguish themselves as observers from what they observe. Physicists can only to this if they operate self-referencially» (Dirk Baecker, *op. cit.*, p. 20.

[96] David Roberts, *op. cit.*, p. 29.

Existem, portanto, diferentes ordens na observação do mundo: a primeira que observa o mundo; a segunda que observa o observador observando o mundo. A repercussão infinita que daqui se pode criar pode ser, de acordo com Roberts, contida pela auto-observação, pois ela constitui-se como a observação de segunda ordem que atua em favor da distinção entre autorreferencialidade e referências externas[97].

David Roberts voltará a convocar o nome de Luhmann e as propostas contidas no ensaio «World Art» no que concerne à aplicação deste sistema para o universo artístico/literário: a diferença entre o primeiro e o segundo nível de observação distingue a arte pré-moderna (mimética ou a *arte do objecto* [«object art»]) da moderna («world art» – uma expressão que reaviva o paradoxo da situação, uma vez que é neste nível que se perderam as certezas trazidas pela *mimesis* ou pela noção de um mundo único que une observador e realidade)[98]. É a perda de unidade que define a «world art»; a recuperação de tal unidade passa a ser garantida pela observação artística e a libertação da dependência de um objecto confere-lhe uma dimensão universal[99]. O preço desta independência do objecto é a dependência de construções que não podem excluir outras possibilidades[100].

No campo da crítica literária, a noção de autopoiesis formulada por Maturana e Varela será determinante, igualmente, no trabalho de Jerome J. McGann, que recentra a questão no texto literário enquanto produto inserido num meio: para o autor, os textos literários constituem paradigmas dos mecanismos apontados por Maturana e Varela no que toca à interação do organismo com o meio e à autorregulação que resulta desse contacto. Neste sentido, McGann registará as diferenças de um texto literário em função do seu suporte (gráfico/digital), do tipo de edição (a circunstância de a mesma ser comentada, por exemplo) e das diferenças substanciais resultantes dos contextos sociais em que os mesmos são lidos. A atenção é, portanto, conferida ao texto enquanto produto material e no modo como tais diferenças determinam diferenças nos processos de leitura[101]. Nesta linha, McGann distinguirá o nome de Mallarmé como uma voz profética no que se refere à antecipação da cultura do livro, salientando a condição *viva*,

---

[97] David Roberts, *op. cit.*, p. 30.
[98] *Vide* David Roberts, *op. cit.*, p. 33.
[99] *Ibid*.
[100] *Vide* David Roberts, *op. cit.*, p. 34: «Thus the construction of world art can only prove themselves by their capacity – or by their failure – to carry contingency. The World itself is not contingent. Contingency is the product of the differentiation of systems». É importante notar que para Roberts não é o mundo que é condicional [contingent], mas antes os sistemas que o observam – noção aliás em consonância com a linha perspetivista destacada antes.
[101] *Vide* Jerome McGahn, *Radiant Textuality*, pp. 170 e seguintes.

em permanente atualização face às diferentes comunidade de leitores, do livro enquanto objecto tipográfico; na verdade, e transcendendo a mera função informativa, uma obra passa a ser lida, de acordo com o autor, no mesmo sentido que uma pauta musical é executada num determinado contexto, por uma determinada orquestra, para um determinado público – portanto, como uma peça que pode ser interpretada, lida, *concretizada* de diferente modo[102].

Numa obra mais recente, *Between Science and Literature: an Introduction to Autopoetics*, Ira Livingston desenvolverá a problemática da autopoiesis em função das diferentes áreas de estudo expressas, desde logo, no título da obra – o que aliás justifica a mudança de capacidade *autopoiética* para *autopoética*: a transição marca a reorientação que o autor imprime aos pressupostos de autocriação e as correspondentes atualizações (por ex. de Niklas Luhmann nos sistemas sociais) para as questões do significado, da linguagem e da cultura[103]. Neste sentido, a adaptação da *autopoiesis* para o campo das Ciências Humanas reveste-se sempre de diferenças: Livingston irá, por exemplo, recuperar a noção de um sistema autossustentável; porém, propõe, não obstante a autonomia operacional dos seres/sujeitos, que o mesmo se encontra aberto à interação com outros sistemas. Em todo o caso, é possível depreender, no estudo de Livingston, a enfatização de algumas das consequências mais visíveis das propostas de

[102] Jerome McGahn, *op. cit.*, p. 210: «We mislead our imaginations when we think of the book as a carrier of information, according to Mallarmé. The key move in shattering that positivist illusion is the typographical move – the decision to expose the soul that lives in the physique of the text. The Mallarméan book comes forth as a set of figurations behaving like sentient and purposive creatures, constituting and calling forth their world(s), which include all of the books readers, living and dead, actual, possible, imaginary. Texts as a musical score to be played in a space populated – defined – by all 'the noble living and the noble dead'; text as a type of self-engendering creature/creation. Text passed forward to be played again.». Jüngen Pieters salientará, a propósito da visão metafórica do texto como pauta musical, a circunstância de a mesma remeter para o conceito de autopoiesis determinado por Maturana e Varela. De facto, ainda que a possibilidade de o leitor ser um agente *ativo* no processo se constituir como um traço comum de outras linhas da crítica hermenêutica (Pieters destacará, a este propósito, a *obra aberta* de Umberto Eco ou o trabalho de Wolfgang Iser), o autor destacará o facto de McGann levar a questão para um outro nível, uma vez que o ponto de partida não se centra tanto no leitor enquanto agente criativo, mas na própria obra: «McGann takes it a step further. To him the work that is played is not the product of the reader's imagination, but rather the other way around: 'the reader must execute the score that is at once the book and the reader's world called into being (action) by that very score.'» (Jüngen Pieters, «From textual scholarship to the study of tradition. The vision of Jerome McGann»).

[103] Como Livingston refere logo no primeiro capítulo («1. The Livingthinglikeness of Language»): The work of this book is best described as the *groundwork* of creating and expanding the interzone between, on one hand, self-reference and performativity in literary and cultural theory and, on the other, related notions of autopoiesis and self-organizating systems in biology and other sciences and social sciences. (Ira Livingston, *Between Science and Literature: an Introduction to Autopoetics*, p. 1)

Maturana e Varela, como o da negação de uma noção de realidade objectiva pela circunstância de o real, ou cada real, depender de um observador[104].

A transformação do conceito operada por autores como Gilles Deleuze e Pierre-Félix Guattari acentuará uma questão afim: a problemática da produção de subjetividade. Esta é a linha de pensamento proposta por Virgínia Kastrup no estudo «Autopoiese e subjetividade – sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari», que enfatiza o caráter criacionista das propostas de Maturana e Varela – um Criacionismo porém ateu, sem uma instância criadora máxima, mas antes enquanto mecanismo de autocriação de cada ser – como o ponto de partida para o interesse concedido por Deleuze e Guattari à noção de autopoiese. Tal adaptação resultará na definição de um *caráter autopoiético da criação de conceitos*: com efeito, para estes, e de acordo com Kastrup, o conceito provém de um plano de imanência, e, como tal, não é criado ou formado por uma entidade exterior, mas *autoformado*, pelo que se esgota no próprio agente. Por esse motivo,

> Todas essas propriedades aproximam imanência e autopoiese: a inexistência de uma instância exterior de produção, a inseparabilidade entre causa e efeito, produto e produção, sujeito e objeto, e sobretudo a ontologia da imanência, a indissociabilidade entre o pensamento e o ser. O surgimento a partir de um plano que move-se infinitamente (como a rede imunológica ou a rede neural), faz com que o conceito emergente não cesse o caos virtual que caracteriza seu plano de imanência. O conceito porta o movimento, a velocidade infinita, o acontecimento. Não se fecha num sentido, mas vale pelo máximo de variações que permite. [105]

É esta passagem de um plano de referência científico para um plano de imanência é o que se encontra na base do trabalho de subjetividade proposto por Guattari – de uma problematização da noção de sujeito em favor dessa mesma noção, ou como referirá o autor: «…um descentramento da questão do sujeito para a da subjetividade»[106]. Em Deleuze, por seu turno, esta dinâmica criadora será estendida em articulação com a construção artística – a arte como metáfora da vida; a vida como fenómeno estético; o mundo como obra de arte em autogestação. É nesta linha que podemos compreender o *sentido criativo de existência* proposto pelo filósofo: um «devir pindárico autopoiético de criar a si mesmo, tornando-se o que se é»[107].

---

[104] *Vide* nota 90.
[105] Virgina Kastrup, *op. cit.*.
[106] *Ibid*.
[107] *Ibid*. É importante referir que, no mesmo âmbito, a articulação estabelecida por André do Eirado e Eduardo Passos no que se refere aos pressupostos de Maturana e Varela com algumas noções de Bergson, em particular no que toca à fusão de atos cognitivos com funções autopoiéticas – se quisermos, o conhecimento visto como criação, não representação. Assim, na perspetiva dos autores, conhecer é criar,

Importante parece ser também o modo como a noção autopoiética de Maturana e Varela sustenta os pressupostos críticos ligados ao Construtivismo Radical de Ernst Von Glasersfeld. Na mesma linha que Guattari, Glasersfeld recusa a visão de um mundo objectivo, ainda que coloque a questão fora do campo da metafísica – na verdade, para o autor o construtivismo radical constitui-se como um *modelo do conhecimento racional*[108] («[o construtivismo] É concebido como uma teoria do conhecimento, não como uma teoria do ser»[109]) que procura entender o modo como o sujeito constrói a sua imagem do mundo sem que tal implique uma visão niilista da questão («O construtivismo (...) nada tem a dizer acerca do que pode ou não *existir*. (...) *não* sustenta que podemos construir com sucesso tudo aquilo que quisermos»[110]). A perspetiva desenvolvida centra-se, portanto, na apreensão de conhecimento pelo sujeito através da *experiência*, quer por intermédio da repetição de ações (o autor recorrerá, neste ponto, a Maturana, relembrando o caráter conservador associado à organização do ser vivo, no sentido de apenas repetir o que funciona[111]), quer através das escolhas que o sujeito cognitivo desenvolve conceptualmente e que determinam a forma de o mesmo se *ajustar* ao mundo[112]. Existe, pois, na perspetiva desenvolvida por Glasersfeld, uma ideia de conhecimento que distingue as ações, conceitos e pensamentos benéficos para o desenvolvimento do mesmo (significativamente, Glasersfeld citará, neste passo, Vico: «a palavra *factum* é o particípio passado da palavra latina "fazer"»)[113]. Neste sentido, para o autor, o conceito de realidade é determinado pelo «domínio das estruturas perceptuais e conceptuais relativamente duradouras que conseguimos estabelecer, usar, e manter no fluxo da nossa experiência atual»[114], o que enfatiza a importância das

---

conhecer é viver; viver é autocriar-se constantemente. Criação e criador entrecruzam-se num só plano e esbate-se a distinção entre realismo e idealismo. Deparamo-nos, assim, com um horizonte indeterminado, a partir do qual se fundam diferentes realidades – diferentes organismos geram diferentes relações com o meio e, inerentemente, diferentes mundos, num interminável processo de mudança. *Vide*, a este propósito, André do Eirado e Eduardo Passos, «A noção de autonomia e a dimensão do virtual», *Psicologia em Estudo*, Vol. 9. pp. 79 e seguintes.

[108] *Vide* Ernst Von Glasersfeld – Construtivismo Radical. Uma Forma de Conhecer e Aprender, p. 56. Na mesma linha do raciocínio, Glasersfeld citará Jacob Bronowski a propósito da impossibilidade de uma visão objectiva no próprio domínio das Ciências Exatas: «Não há permanência dos conceitos científicos porque eles são apenas as nossas interpretações dos fenómenos naturais... nós fazemos meramente uma invenção temporária que cobre aquela parte do mundo que nos é acessível de momento» (Ernst Von Glasersfeld, *op. cit.*, p. 57).

[109] Ernst Von Glasersfeld, *op. cit.*, p. 192.

[110] *Ibid*.

[111] *Ibid*.

[112] Ernst Von Glasersfeld, *op. cit.*, p. 193.

[113] *Ibid*.

[114] Ernst Von Glasersfeld, *op. cit.*, p. 200.

construções mentais que estabelecemos na definição do que consideramos *real*[115]. E, conforme salientará Glasersfeld, esta concepção implica necessariamente que a imagem ou conhecimento que temos do próprio *eu* é construída do mesmo modo[116].

A importância conferida ao sujeito na construção da ideia de realidade será igualmente destacada no trabalho de Paul Watzlawick. Na compilação de estudos que o mesmo organiza (*The Invented Reality. How Do We Know What We Believe We Know?*), o autor definirá a figura do *eu* enquanto a de um inventor que não tem consciência plena da sua invenção, ainda que tal invenção constitua a base da sua visão do mundo[117]. De algum modo atestando esta perspetiva, Watzlawick salientará a experiência conduzida por Alex Bavelas, integrada nas *noncontingent reward experiments*, ligadas à Psicologia Experimental, cuja característica comum é a ausência de qualquer relação causal entre a *performance* do sujeito e a resposta do responsável da experiência em relação a tal performance. No exemplo citado, o sujeito testado por Bavelas lê uma lista de pares de números escolhidos, procurando encontrar aqueles em que é possível estabelecer uma ligação lógica [«to fit»]. O objectivo final é assim encontrar a regra que define tais ligações; porém, o que o sujeito não sabe é que não existe, de facto, nenhuma regra definida; a pessoa responsável pela experiência, independentemente da seleção feita, irá estabelecer um padrão de frequência em que as respostas iniciais são quase sempre incorretas e, à medida que a experiência decorre, aumentar progressivamente o índice de respostas acertadas. Tal dinâmica cria, no sujeito alvo da experiência, a sensação de que conseguiram, em muitos casos, encontrar uma lógica nos pares indicados, mesmo considerando que, efetivamente, ela não foi considerada pelo responsável pela experiência. Assim, de acordo com Watzlawick, «In the most concrete meaning of the word, the subject has thus *invented* a reality that he quite rightly assumes he has *discoverd*»[118] – ou como dirá Ernst von Glasersfeld no

---

[115] *Ibid*: «Se duas experiências que queremos considerar experiências de um e mesmo item não se sucederem imediatamente uma à outra, então temos de providenciar uma forma de esse item sobreviver. Ou seja, somos obrigados a pensa que esse item individual subsiste algures, enquanto atentamos noutros no fluxo da nossa experiência. Assim, acabamos por construir a "existência" como uma condição ou estado de "ser" que tem lugar fora do nosso campo experiencial (...) Por outras palavras, ao criar identidades individuais que podemos repetir na nossa experiência, criámos um mundo independente completamente mobilado, que existe quer experimentemos ou não o seu mobiliário».

[116] *Vide* Ernst Von Glasersfeld, *op. cit.*, p. 208: «Se presumirmos que a nossa imagem do mundo, o conhecimento que constitui a nossa realidade experiencial, é constituída por nós, pouco a pouco, com base na experiência, então também devemos presumir que a imagem/conhecimento que temos do nosso eu deve ser construída de um modo semelhante».

[117] Paul Watzlawick, *The Invented Reality. How Do We Know What We Believe We Know?*, p. 14.

[118] Paul Watzlawick, *op. cit.*, p. 14.

primeiro estudo de *The Invented Reality. How Do We Know What We Believe We Know?*: «all we can ever know about the real world is what the world is *not*»[119].

Neste sentido, para Watzlawick, um dos contributos mais visíveis do Construtivismo prende-se com a supressão da dicotomia objectivo/subjetivo, e de quaisquer outras dicotomias que tradicionalmente regem a definição do *real*, e que resultam, antes, de construções do sujeito, o que determina uma atenção particular (e, neste passo, é difícil não subentender a influência das propostas de Maturana e Varela) à noção de *autonomia*[120].

Em função do que expusemos, a noção de autopoiesis introduz uma linha de pensamento determinante no âmbito da presente tese. Ela revela que não é só na criação poética que encontramos os mecanismos que gerem a produção de mundo(s), mas que tais mecanismos – quer ao nível da adopção de uma perspetiva, que ao nível do devir criativo do sujeito, quer ao nível da interação do sujeito com o seu espaço/mundo –, se constituem como os elementos primordiais que regem a vivência de qualquer ser vivo no (seu) espaço. Esta é, efetivamente – fazendo jus às propostas de Maturana e Varela – uma capacidade *biológica* e distintiva do ser.

---

[119] *Ibid*.

[120] Paul Watzlawick, *op. cit.*, p. 330: «We now see that the question thar this epilogue attempts to answer ("What reality is constructed by constructivism itself?") is a fundamentally wrong question. But we also see that this mistake had to be committed in order to reveal itself as a mistake. Constructivism does not create or explain any reality "out there"; it shows that there is no inside and outside, no objective world facing the subjective, rather, it shows that the subject-object split, that source of myriads of "realities", does not exist, that the apparent separation of the world into pairs of opposites is constructed by the subject, and that paradox opens the way into *autonomy*.».

O mundo interior

Imaginação e criação

Uma das problemáticas mais pertinentes no âmbito da modernidade – em particular na relação entre o *eu* e o seu mundo que constitui o objecto da presente tese – prende-se com a importância da imaginação não só enquanto motor criativo, indissociável do devir artístico, mas também da própria condição humana; enquanto definidora do seu modo de estar e vivenciar o mundo. Esta será uma problemática essencial, desde logo, no Romantismo Alemão, mas terá desenvolvimentos significativos nos movimentos de Fim-de-Século e no Modernismo subsequentes.

Na introdução que redige ao volume *Inventions of the Imagination. Romanticism and beyond*, Richard T. Gray reforçará a circunstância de, não obstante as diferenças notórias, a Razão Iluminista e a Imaginação Romântica partilharem um *preconceito* (o termo é de Gray) comum: a insistente valorização da visão e da imagem no pensamento e criatividade humanas[121]. No mesmo âmbito, a visão de Friedrich Schlegel no que se refere à polivalência da faculdade da imaginação nos diferentes domínio de conhecimento reforça esta relação de proximidade, ainda que com notório destaque para as artes literárias: com efeito, para Schlegel, a Matemática encontrava-se ligada ao domínio da *imaginação produtiva*; as Artes Plásticas, a *imaginação visual* e a Música, à *fantasia*; apenas a literatura assenta nas três faculdades, o que justifica a sua supremacia neste campo e atesta, no período romântico, a importância conferida à mesmo enquanto veículo privilegiado da imaginação[122].

Os ensaios contidos no volume referido procuram, de algum modo, sustentar a importância da imaginação na concepção do sujeito e do real. A esse propósito, o primeiro artigo é paradigmático: em «Imagination on the move», Wolfgang Welsch toma a imaginação como uma categoria epistemológica, definindo-a como peça essencial do conhecimento que o indivíduo tem do mundo envolvente – longe da mera impressão memorista, antes envolvido, de um modo inseparável, com o conhecimento perceptivo (como Gray resumira, páginas antes: «a kind of composite pieced together in

[121] Richard T. Gray, *Inventions of the Imagination. Romanticism and beyond*, p. 5.
[122] *Ibid*.

the mind on the basis of a collection of empirical data»[123]). O ensaio de Welsch não encara, por isso, a criação imaginária *in nihilo*, mas a partir das relações que a mesma se relaciona com as representações que tecemos do mundo. Nesta perspetiva, todos os objetos que nos circundam são vistos enquanto uma corrente de eventos correlacionais (não vemos apenas um cão, mas também a sua raça, a sua relação com outras espécies, entre outros factores; não vemos a obra de um artista por si só, mas integrada numa dinâmica de paradigmas artísticos; etc.). De acordo com o autor, ao compreendermos os elementos no âmbito das relações estabelecidas, a sua independência dissolve-se («When you have made clear to yourself that processuality and relationally are the basic traits of the world, then the division of the world according to substances, elements, and the like increasingly dissolves»[124]); portanto, tudo o que concebemos inicialmente como independente, existe numa dinâmica de interdependência, que converge numa dimensão unitária[125]. A consciência e a capacidade imaginativa do sujeito acompanham a evolução do mundo, que é outra forma de dizer que à atualização do *eu* corresponde a atualização do mundo[126].

Nesta linha de raciocínio, a imaginação define-se como um efetivo agente formativo do real, numa dinâmica de algum modo próxima com a criação estética. Será, aliás, a partir deste pressuposto – ou, especificando, na importância conferida ao registo ficcional como agente formativo do mundo – que alguns dos estudos da obra citada enveredam, nomeadamente os de Georg Braungart e Beth Lord.

No ensaio de Beth Lord, («Between imagination and reason: Kant and Spinoza on fictions»), a autora tomará como ponto de partida a convicção romântica (nomeadamente, na linha determinada por Friedrich Schlegel[127]) no que concerne ao facto de qualquer *sistema filosófico se tornar completo apenas quando incorpora uma forma de pensamento que por definição é incompleto* (como é o caso da poesia)[128]. Nesta linha, Lord salientará a importância das *ficções da imaginação* como essenciais

---

[123] Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 8.
[124] Wolfgang Welsch, «Imagination on the move», Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 23.
[125] *Ibid*. Welsch não hesitará em estabelecer uma relação, no âmbito da citada noção de unidade, com pressupostos da corrente budista, nomeadamente a ideia, sugerida por Dogen, de que tudo o que é da natureza de Buda exprime a mesma condição.
[126] Wolfgang Welsch, *op. cit.*, p. 25: «... it cannot straightforwardly understand itself as the contingent consciousness of a contingent individual person, but instead must comprehend itself as the actualization of a consciousness that, so to speak, looks at the world and itself with the eye of the world. In any other case it would be incoherent».
[127] *Vide* nota 122.
[128] Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 9: «systematic philosophy can arrive at completion only when it incorporates a form of thought that by definition remains incomplete, namely poetry».

para que qualquer sistema filosófico se construa como um todo a partir do trabalho crítico de Spinoza e Kant: para a autora, ambos os filósofos fizeram uso do termo *ficção* para nomear ideias produzidas pela imaginação, e tais ideias originaram problemas solúveis depois pela razão (como referirá Kant: as ilusões transcendentais são endémicas à razão, tal como as ilusões ópticas são endémicas à percepção[129]). Neste sentido, e não obstante a relativa distância dos pressupostos românticos definidos por Schlegel[130], a autora estabelece, em Kant e Spinoza, o mesmo tipo de função da *ficção* no sistema[131].

Em «The Poetics of Nature. Literature and Constructive Imagination in the History of Geology», Braungart abordará dois episódios significativos da História da Geologia em que esta tendência se tornou visível (ou de como a ciência *construiu* realidades «exatas»): por um lado, a circunstância de, nas palavras de Wolf von Engelhardt, Goethe ter sido o primeiro a sugerir a Idade do Gelo na novela *Wilhelm Meisters Wanderjahre* – o que parece determinar (aliás, à imagem do que se passa, em muitos casos, em obras de ficção científica) uma antecipação de uma concepção do mundo por via ficcional; por outro, o caso das reconstituições anatómicas de dinossauros propostas por Charles Cuvier (1769-1832) e circunstância de tal capacidade assentar numa *imaginação construtiva* [«constructive imagination»] – ao ponto do próprio Cuvier designar a mesma, e todas as dificuldade inerentes (decifração, restauro, reconhecimento, reorganização [de ossos] e reconstrução, reprodução e comparação com os animais atualmente existentes), como quase uma *arte desconhecida*[132]. Em função dos exemplos referidos, Braungart não hesitará em concluir que a História da Geologia se constitui como a história de reconstruções imaginárias – algo reforçado pela circunstância de, em muitos casos, se ter de recriar tais mundos antes da própria

[129] *Apud* Beth Lord, «Between imagination and reason: Kant and Spinoza on fictions», Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 51-2.

[130] A autora justificará a sobreposição dos dois nomes às diretrizes românticas pela circunstância de a noção de necessária incompletude de um sistema filosófico ser também um tema recorrente em Kant; Lord referirá, igualmente, no mesmo âmbito, que o trabalho de Spinoza constituiu uma forte influência para os pós-kantianos (*vide* Beth Lord, *op. cit.*, p. 37).

[131] Como resumirá a autora: «Fictions are the inevitable by-product of reason's attempt to think the whole systematically, and they are inevitable in both philosophy and science. But these fictions can be significantly avoided throught poetry, which enables us to think the whole without succumbing to transcendental illusion. Poetry therefore enables philosophy and science to be complete as systems, and it does this throught the incompleteness of its own activity» (*op. cit.*, p. 51).

[132] Georg Braungart «The Poetics of Nature. Literature and Constructive Imagination in the History of Geology», Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 31.

existência humana e, portanto, em períodos em que não existe qualquer observação humana dos fenómenos; apenas uma reconstrução *a posteriori*[133].

Tomando como ponto de partida o estudo de Braungart, particularmente no que concerne às implicações que os sucessivos avanços científico-tecnológicos têm na visão ou representação do sujeito no seu mundo (em particular, a circunstância de a Terra deixar de ser vista como o centro do universo e o facto de a teoria darwinista da origem das espécies passar a negar ao Homem um estatuto *privilegiado* face à restante vida animal[134]), encontramo-nos em condições de sugerir um princípio importante no âmbito do nosso estudo: à perda sucessiva, ao longo da história filosófico-religiosa, o papel central do sujeito no universo, corresponde uma crescente valorização do papel do mesmo no domínio artístico (nomeadamente, no que concerne ao seu papel na *revelação* ou *criação* do mundo). Num devir de quase sobrevivência, o Homem reage à progressiva eliminação da sua importância no mundo, procurando reafirmar, de modo crescente, a sua importância no mesmo por intermédio da arte.

É a partir deste princípio que podemos entender o ensaio de Christoph Bode, onde se procura entender o processo de continuidade entre a poesia romântica e modernista a partir de uma sucessiva *contradição* (o termo é de Bode) registada entre os domínios real e imaginário. Com efeito, para o autor, a designada contradição regista-se a partir da oscilação entre duas premissas: aquilo que distinguimos na realidade é necessariamente afectado pelo imaginário de cada sujeito; porém, em segunda análise, a imaginação é responsável pela descoberta ou revelação de uma derradeira realidade ou verdade (e por isso, por uma visão mais «adequada» do mundo)[135]. Esta constitui-se, portanto, como uma das dicotomias irresolúveis (nas palavras de Bode) da modernidade – «The dichotomy of an imagination that *creates* reality and of an imagination that *discovers* reality»[136].

O autor justifica a permanência de tal continuidade pela circunstância de, a partir do século XVIII, encontrarmos no ocidente uma sociedade totalmente funcional, o que

---

[133] *Vide* Georg Braungart, *op. cit.*, p. 34.
[134] *Vide* Georg Braungart, *op. cit.*, pp. 26-7; o crítico retoma um ponto de vista de Freud para salientar: «Humanity has in the course of time had to endure from the hand of science two great outrages upon its naive self-love. The first was when it realised that our earth was not the centre of the universe, but only a speck in the world-system of a magnitude hardly conceivable... the second was when biological research robbed man of his particular privilege of having been specially created and relegated him to a descent from the animal world».
[135] *Vide* Christoph Bode, «To impose is not to discover. A romantic-modernist continuity in contradiction», Richard T. Gray, *op. cit.*, p. 177.
[136] *Vide* Christoph Bode, *op. cit.*, p. 179.

liberta, na perspetiva de Niklas Luhmann, a literatura de qualquer obrigação em fazer transparecer uma coerência na visão do mundo ou uma adequação ao produto literário. Nem sempre, porém, esta visão se concretiza na visão da autonomia poética (de que a *Defesa da Poesia*, de Shelley, constitui exemplo paradigmático): a noção do poeta iluminado, profeta, que guia os homens determina um sujeito como alguém que ainda funciona numa sociedade estratificada. Relativamente a este aparente paradoxo, Bode referirá que a mudança de paradigma literário – e a circunstância de o poeta deixar de ser subserviente a qualquer autoridade exterior – cria a possibilidade de os poetas se constituírem como profetas não porque *tenham* de o ser, mas porque o *podem* ser[137]. A partir deste ponto, estão criadas as condições para que o leitor de textos modernos leia um poema como se fosse um mundo, ou *o* mundo[138]. Ou seja, segundo Bode, é, em última análise, a contradição registada no domínio da imaginação que passa a definir tanto a poesia, na concepção assumida pela modernidade, como o próprio leitor, ou o modo como, a partir deste ponto, este *lê* um objecto literário[139].

O tempo interior

No domínio da *vivência interior*, e em particular considerando o período histórico tratado, torna-se importante observar o modo como o sujeito da modernidade se relaciona com o tempo, quer no que se refere à sua dinâmica vivencial (ou seja, no modo como *vive* o tempo), quer no que concerne à sua ligação com o tempo enquanto entidade histórica e epocal (e a partir da qual a noção de *memória* é determinante).

A relação do sujeito moderno com a noção de tempo numa acepção cronológica, ou melhor, na ligação do presente ao seu passado precedente, não é de todo pacífica. Recorrendo às palavras de Paul de Man, «A modernidade investe a sua confiança no poder do momento presente enquanto origem, mas descobre que, ao se separar do seu

[137] *Vide* Christoph Bode, *op. cit.*, p. 178.
[138] Christoph Bode, *op. cit.*, p. 179: «The poems are worlds – subjective constructs, to be sure, but to be engaged with, to be deciphered *as if* they spoke of more than just themselves. Ando f course they do, inevitably. To the same degree that they thematize our own ways of making sense of the world and of our lives. Liberated from the task of conveying meanings produced elsewhere, poems become instantiations of their own meanings, which can be unravelled only if they are scrutinized in their own right».
[139] *Ibid.*

passado, se separou ao mesmo tempo do presente»[140]. Nesta dinâmica, o sujeito perceberá o seu papel ativo na construção histórica, mas também a circunstância de a sua ação pertencer a um *esquema generativo* antecedente a si próprio[141], e, deste modo, a recusa em assumir um passado, mais do que refletir tal paradoxo, traduz, afinal, a dependência do sujeito face a esse mesmo passado que o antecede («Quanto maior é a rejeição de tudo o que veio antes, maior é a dependência em relação ao passado»[142]).

Na verdade, esta condição, para De Man, constitui a essência do objecto literário na modernidade[143]: por um lado, uma definição de literatura não pode rejeitar a noção de *ação*, de um devir *livre* e *imediato* liberto das amarras do passado (como dirá De Man: «alguma da impaciência de Rimbaud ou de Artaud ecoa em todos os textos literários»[144]) – a noção, enfim, de *ter de se cumprir num único momento*[145]; porém, ao mesmo tempo, é virtualmente impossível desarticular esta *ação* com um desprendimento efetivo de uma linha temporal. O que parece distinguir o fenómeno literário, nesta conjuntura, é justamente a incapacidade de evasão de tal condição paradoxal – pois se a modernidade se constitui como «uma apostasia da literatura e uma rejeição da história», é, porém, esse mesmo princípio que permite à literatura uma *duração* e *existência* históricas[146].

Este princípio memorista não pode ser dissociado da noção de tempo e das alterações significativas que o mesmo sofre a partir do século XIX.

É a Henri Bergson que devemos a concepção moderna da vivência do tempo. Na obra *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, o autor procurará, conforme indica no início da obra, «afirma[r] a realidade do espírito, a realidade da matéria, e procura[r] determinar a relação entre eles sobre um exemplo preciso, o da memória»[147]. A relação estabelecida nestes moldes procura assim suprimir (ou pelo menos atenuar) a dicotomia matéria/espírito no que concerne à relação do sujeito com o real e, deste modo, propor um esquema de ação que se distancia de outras

---

[140] Paul de Man, «História Literária e Modernidade Literária», *O Ponto de Vista da Cegueira*, , p. 171. De Man citará, a este propósito, Nietzsche («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben») no que concerne à circunstância de esta rejeição do passado, por parte do *eu* moderno, «...quase descreve[r] a sua própria função como a de um historiador *crítico*» – nesta perspetiva, «a rejeição do passado não é tanto um ato de esquecimento como um ato do juízo crítico voltado contra si próprio» (*ibid*).
[141] Paul de Man, *op. cit.*, p. 172.
[142] Paul de Man, *op. cit.*, p. 183.
[143] Paul de Man, *op. cit.*, p. 174: «Se virmos nesta condição paradoxal um diagnóstico da nossa própria modernidade, concluiremos que a literatura foi sempre essencialmente moderna».
[144] *Ibid*.
[145] *Ibid*.
[146] Paul de Man, *op. cit.*, p. 184.
[147] Henri Bergson, *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, p. 1.

correntes teóricas do pensamento suas antecedentes[148]. A linha de pensamento não anula, assim, a existência do objecto, mas o modo como caracterizamos esse objecto, ou a *imagem* que temos dele («um objecto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos: é uma imagem, mas uma imagem que existe em si»[149]).

Será este trabalho da *imagem* que constituirá uma das preocupações centrais do estudo. Para Bergson, a noção de imagem transcende toda e qualquer percepção[150] – e entendemos, aqui, a função primordial da percepção como a de *preparar ações*[151]. Será a partir deste pressuposto que o autor reforçará a insuficiência das leituras idealista e realista no tratamento do problema: a primeira por atribuir um papel *especulativo* à consciência nas operações de percepção e, como tal, por tornar a mediação entre percepção e ação como uma operação *obscura* e o conhecimento da matéria como *subjetivo* (no caso do idealismo inglês) ou *relativo* (como no idealismo kantiano)[152]; a segunda por, tanto no designado realismo vulgar, como na noção kantiana, não estabelecer uma relação imediata entre a matéria e o sujeito (ou o seu *espírito*), ou, por outras palavras, por «[erguer] o espaço homogéneo como uma barreira entre as inteligência e as coisas»[153]. Face a tal leitura, o modo como Bergson procura solucionar a insuficiência de cada uma das facções identificadas passa pela orientação da percepção para a *ação* (e não para o *conhecimento puro*)[154]; na mesma linha, introduzirá a noção de *percepção pura* («a imagem, que devemos nos dar em primeiro lugar»[155]) como forma de resolver a indefinição existente na crítica precedente no que se refere aos processos de sensação e percepção (onde apenas encontramos uma diferença de *grau*[156]) e assim explicar o modo como tais processos se constituem como experiências *estáveis* e *comuns* a todos os indivíduos[157]. É só a partir desta noção que podemos, de

---

[148] Neste sentido, para Bergson, a matéria terá uma existência «que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa» (*ibid*).
[149] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 2.
[150] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 188: «...se fossem reunidos todos os estados de consciência, passados, presentes e possíveis, de todos os seres conscientes, só se abrangeria com isso, a nosso ver, uma parte muito pequena da realidade material, porque as imagens ultrapassam a perceção por todos os lados».
[151] *Ibid*.
[152] Henri Bergson, *op. cit.*, pp. 188-9.
[153] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 189; como resumirá Bergson algumas linhas adiante, «O idealismo (...) não consegue passar da ordem que se manifesta na perceção à ordem que resulta na ciência, isto é, na realidade. O realismo, inversamente, fracassa em obter da realidade o conhecimento imediato que temos dela.» (*ibid*).
[154] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 190.
[155] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 192.
[156] *Ibid*.
[157] *Ibid*.

acordo com Bergson, tornar um objecto percebido como um objecto presente (ou seja, tornar o objecto «um corpo que modifica o nosso»[158]).

A questão da memória será trabalhada, por Bergson, a partir da noção de *percepção pura*: partindo da *lembrança* e da acepção de esta se constituir pela representação de um objecto ausente (distanciando-se, neste âmbito, da percepção, em que o objecto se encontra presente)[159], o autor irá sugerir duas teses passíveis de solucionar o problema – «*A memória não é senão uma função do cérebro, e entre percepção e lembrança só há uma diferença de intensidade*», e a sua oposta, «*A memória é algo diferente de uma função do cérebro, e não há uma diferença de grau, mas de natureza, entre a percepção e a lembrança*»[160]. As conclusões de Bergson apontarão para a segunda hipótese: por um lado, pela notação de que a memória não determina uma *regressão do presente ao passado*, mas antes *um progresso do passado ao presente*. Nesta linha de raciocínio, estabelece-se como ponto de partida o passado, e, a partir de diferentes *planos de consciência*, chegamos à materialização da percepção atual (ou seja, «até ao ponto em que ele se torna um estado presente e atuante»[161]). Esta concepção determina, por outro lado, ou por consequência, que uma lembrança não resulta de um estado cerebral – este apenas prolonga a lembrança e permite que ela «atue sobre o presente pela materialidade que lhe confere»; assim, a *lembrança pura* é sempre, na sua essência, uma *manifestação espiritual*, constituindo-se, em oposição, a percepção pura como algo eminentemente material[162]. A conversão de ambos os planos, espiritual e material, será resumida deste modo:

> Na verdade, a percepção "pura", ou seja, instantânea, é apenas um ideal, um limite. Toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa, por isso da memória. Ao tomarmos então a percepção em sua forma concreta, como uma síntese da lembrança pura e da percepção pura, isto é, do espírito e da matéria, encerrávamos em seus limites mais estreitos o problema da união da alma com o corpo.[163]

Nesta linha de raciocínio, é possível conceber a memória enquanto geradora de *vida*, e com consequências notórias para o modo como o sujeito se representa no mundo. Se considerarmos, como o faz Júnia de Castro Magalhães Alves, a ideia de

---

[158] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 193.
[159] *Ibid*.
[160] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 194.
[161] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 196.
[162] Henri Bergson, *op. cit.*, p. 200.
[163] *Ibid*.

passado como algo criado a partir de uma noção de *falta*, percebemos que, na impossibilidade de este ser recuperado, a memória surge como uma construção hipotética que o liga ao presente – ou seja: «Ela nasce do perdido»[164]. Existe, assim, um *duplo desvio*, para utilizar a expressão de Clara Crabbé Rocha: desvio temporal e, por inerência, de identidade, na diferenciação entre o *eu* presente e o *eu* registado na memória[165].

Cremos que é possível admitir, por isso, que encontramos nas propostas de Bergson uma concepção do tempo enquanto fenómeno indistinguível do sujeito que o vivencia. A *durée* bergsoniana constitui, provavelmente, o melhor exemplo de tal conceptualização, estabelecendo-se como um paradigma da modernidade e com consequências notórias para a criação artística – de tal modo que Walter Benjamin assume a figura do poeta como a do sujeito adequado para validar tal hipótese (Benjamin, aliás, designará especificamente o poeta que o faz: Proust em *À la recherche du temps perdu*, obra que pode ser lida como «a tentativa de reconstituir por via sintética a experiência, tal como Bergson a entende, nas condições sociais de hoje»[166]).

Numa perspetiva semelhante, George Steiner considerará os conceitos de tempo tão diversos como a experiência humana (como advertirá claramente: «Fenomenologicamente, [os conceitos de tempo] *são* experiência humana»[167]), pelo que o modo como padronizamos e codificamos os diferentes tempos em estádios históricos ou divisões temporais não serão mais do que compartimentações que têm em vista fins públicos e pragmáticos: as durações dos diferentes tempos reportam-se principalmente à experiência individual de cada sujeito; experiência «tão fluida e anárquica como a própria consciência»[168]. Não é, neste sentido, plausível conceber a existência de uma cronologia integralmente partilhada e absoluta que registe coerentemente a duração da

---

[164] Júnia de Castro Magalhães Alves, «Implicações Teóricas no Estudo das Dimensões Refencial e Representativa de Textos Ficcionais e Autobiográficos», T.F. Earle (org. e coord.), *ACTAS do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Tomo I, pp. 300-1.
[165] Clara Crabbé Rocha, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, p. 78.
[166] Walter Benjamin, «Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire», *A Modernidade*, p. 107. Benjamin referirá, aliás, que Proust acrescentará uma nova dimensão à problemática da *durée*, e que de algum modo acarreta uma crítica à proposta bergsoniana. Com efeito, encontramos já em Bergson um antagonismo na relação entre a *vida activa* e uma *vida contemplativa* particular ligada à memória; porém, de acordo com Benjamin, «a viragem para a presentificação visionaria da corrente vital é uma questão de decisão livre» (*ibid*). Em Proust, porém, a *matéria pura* da teoria bergsoniana transforma-se em *memória involuntária*; ou seja, numa memória que não depende da vontade; assim, o passado encontra-se escondido, fora do alcance da inteligência, «em algum objeto material (...) de que não suspeitamos. Depende do acaso encontrarmos esse objeto antes de morrermos, ou não o encontrarmos» (*op. cit.*, pp. 107-8; Benjamin citará, na comprovação do raciocínio, passagens do primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*).
[167] George Steiner, *Gramáticas da Criação*, p. 269.
[168] *Ibid*.

dor ou do prazer, pelo que «o tempo do relógio relaciona-se com a duração existencial segundo uma espécie de paralelismo irrelevante»[169]. Neste sentido, a medição estabelecida e exata do tempo, conforme reforça Nelson Goodman, fundamenta-se principalmente numa ordem através da qual conseguimos lidar perceptiva e cognitivamente com o que nos circunda. Por isso mesmo, a demarcação do tempo diário em vinte e quatro horas, cada hora em sessenta minutos e cada minuto em sessenta segundos não são características inerentes ao nosso mundo, mas antes construídos no interior desse mesmo mundo[170].

O trabalho de Bergson é seminal no que se refere à concepção do tempo e dos processos que envolvem percepção e memória. O conceito de *imagem* parece ser, a este propósito, determinante, o que, porém, não converge na valorização da *imaginação* nos moldes que o presente estudo se constitui – enquanto elemento *criativo* e gerador do real. É certo que, recuperando as palavras de Gilbert Durand, é a partir de Bergson e da noção de *função fabuladora* que se determina explicitamente um papel biológico da imaginação[171]; porém, as inerências com a acepção genesíaca da imaginação serão quase inexistentes. Tal questão não passou ao lado de Gaston Bachelard, que salientará, precisamente, a existência de uma única referência, em *Matéria e Memória*, à *imaginação produtora*, não obstante a atenção concedida à noção de imagem[172] – e, de resto, essa única referência não se parece coadunar com a noção de imaginação, proposta por Bachelard, como «potência maior da natureza humana», que possibilita a libertação do passado e da realidade e a abertura para o futuro[173].

---

[169] *Ibid*. O autor reforça esta ideia com um exemplo elucidativo: um ponteiro percorre, no mostrador de um relógio, fracções de espaço idênticas durante episódios vivencialmente tão diversos como uma sessão de tortura ou uma relação sexual.

[170] Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, p. 51.

[171] Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, p. 98: «Foi a Bergson [*Les deux sources de la morale et de la religion*] que coube o mérito de ter estabelecido de forma explícita o papel biológico da imaginação, a que ele chama «função fabuladora». A fabulação é geralmente uma «reação da natureza contra o poder dissolvente da inteligência», mas mais precisamente este poder negativo da inteligência manifesta-se na consciência da decrepitude e da morte. A partir de então, a imaginação define-se como uma "reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, através da inteligência"».

[172] Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, pp. 17-8: «Nessa breve passagem, o filósofo refere-se "aos jogos de fantasia". As diversas imagens são então "liberdades que o espírito toma com a natureza". Mas essas liberdades no plural não engajam o ser; não aumentam a linguagem; não tiram a linguagem de seu papel utilitário. São realmente "jogos". A imaginação mal matiza as lembranças».

[173] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 18. Saliente-se, igualmente, que o nome de Bergson será recuperado no terceiro capítulo da obra numa perspetiva análoga: «Em Bergson, as metáforas são abundantes e, no fim das contas, as imagens são muito raras. Parece que a imaginação é para ele totalmente metafórica. A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação» (*op. cit.*, p. 87). Assim, para Bachelard, o estudo fenomenológico da metáfora é infrutífero

Por outro lado, a concepção bergsoniana de tempo e de memória deixa em aberto outras questões que serão retomadas por Husserl nas *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*. Recorde-se que o autor distinguirá, no âmbito da memória, a *retenção* (o modo não posicional de registar o passado) da *rememoração* (o que permite *fazer aparecer* ou reiterar o passado – *presentificá-lo*[174]). Tal concepção justificará a predileção, manifestada por Sartre, pelo pensamento de Husserl como única possibilidade para a construção de uma efetiva *teoria da imaginação*.

O funcionamento da imagem

É sobretudo a partir de Bergson e das implicações que advêm das suas propostas que Jean-Paul Sartre desenvolverá a problemática da imagem em *A Imaginação*. Na obra, o filósofo procurará entender o modo como esta se processa na teoria bergsoniana, advogando, porém, que apesar de se convencionar na obra de Bergson uma revolução filosófica, a mesma não comportar «nada de absolutamente novo»[175]: por um lado, a concepção do real enquanto um mundo de imagens que estabelecem analogias com a consciência, por parte de Bergson, não se distancia muito das propostas que procura contrapor, como no caso do empirismo de Hume (a diferença, de acordo com Sartre, reside no facto de Hume definir imagem para a *coisa enquanto percebida* e Bergson ampliar o conceito para toda a realidade[176]). Por outro, nesta articulação entre imagem e real, Bergson não revolve o problema da passagem da imagem não-consciente para a imagem consciente (ou o modo «como se atualiza o virtual», nas palavras de Sartre[177]). E mesmo no campo da percepção, que Bergson alinha com a recordação («A formação da recordação não é nunca posterior à da percepção, é sua contemporânea. À medida

---

por ser "quanto muito, uma *imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais" (*op. cit.*, p. 88); pelo contrário, a imagem é *doadora do ser*; «...obra pura da imaginação absoluta, (...) um dos fenómenos específicos do ser falante». (*ibid*).

[174] *Vide* Edmund Husserl, *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*, pp. 71 e seguintes («§ 17. Perceção como ato autodoador em oposição à reprodução»); também Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, pp. 126-7.

[175] Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 41.

[176] Jean-Paul Sartre, *op. cit*, p. 42.

[177] Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 44: «O corpo age como instrumento de seleção; graças a ele, a imaginação torna-se perceção; a perceção é a imagem "relacionada com a ação possível de uma certa imagem determinada" que é exatamente o corpo. Mas como é que esta relação cria o aparecimento de um sujeito que chamará a este corpo o *"meu"* corpo, e às outras imagens as *"minhas"* representações?».

que se cria a percepção, a recordação perfila-se ao seu lado»[178]), não existirá, nas palavras de Sartre, uma diferença significativa: é verdade que Bergson define, entre percepção e recordação, uma diferença de natureza, e não apenas de grau; porém, em ambos, a imagem constitui «um elemento de pensamento que adere exatamente à percepção, apresentando a mesma continuidade e a mesma individualidade que esta»[179].

Neste sentido, a crítica bergsoniana – como qualquer outra concepção clássica do problema – não resolve a problemática fundamental de uma teoria da imaginação, que, de acordo com Sartre, deve cumprir dois requisitos fundamentais: «dar conta da discriminação espontânea que o espírito opera entre as suas imagens e as suas percepções; (...) explicar o papel que a imagem desempenha nas operações do pensamento»[180]. Todas as tentativas registadas na procura de uma teoria da imagem resultam, de acordo com o filósofo, em aporias e indefinições irresolúveis: a opção de atribui à imagem um conteúdo sensível torna-a «obediente às leis das coisas e não às leis da consciência»; em contrapartida, não é possível conceber as relações da mesma com o pensamento: se se subtrair a imagem à consciência, a imagem perde a sua liberdade; se se conferir consciência à imagem, a consciência «solidifica-se de imediato, como uma solução supersaturada»[181]. Será a partir desta constatação que Sartre identificará o pensamento de Husserl como o único que possibilita a constituição de uma *psicologia de experiência*, porém não indutiva (nas suas palavras, um «tipo de experiência privilegiada que nos ponha imediatamente em contacto com a lei»[182]).

A fenomenologia de Husserl define-se como uma ciência que coloca *fora do jogo* a existência e a pertença à essência da *atitude natural* (portanto, ao contrário de outros domínios científicos, como a física, a astronomia e a própria psicologia, definidas pelo filósofo como *ciências da atitude natural*[183]). Esta postura terá implicações importantes na concepção da imagem: nesta ordem de ideias, o objecto da consciência está, por definição, fora da consciência; é transcendente (excepto se for, como Sartre refere, reflexivo). Neste sentido, «uma *coisa* não pode ser dada em nenhuma percepção

---

[178] Henri Bergson, «Le souvenir du présent», *Énergie Spirituell apud* Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 46.
[179] *Vide* Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, pp. 47-8.
[180] Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 108.
[181] *Ibid*.
[182] Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 116.
[183] Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 117; nesta linha de raciocínio, conforme nos propõe Husserl, a Psicologia deve socorrer-se não dos métodos próprios das ciências exatas, que se constituem como *dedutivos*, mas antes das ciências fenomenológicas, por definição *descritivas* (*op. cit.*, p. 120).

possível, isto é, em nenhuma consciência possível em geral, como um imanente real»[184]. Nega-se, deste modo, a relação entre percepção imediata do objecto e consciência; como se exemplificará, ao invés de se entender um elemento, como uma árvore, nas suas diferentes representações subjetivas, para Husserl, esta árvore começa por ser vista *fora* de nós. É importante perceber que não se nega todos os dados tácteis e perceptivos envolvidos na representação do objecto; os mesmos não constituem, porém, para o filósofo alemão, *o* objecto[185]; em todo o caso, uma das consequências mais imediatas desta proposta é o facto de a imagem passar a ser entendida também como imagem de qualquer coisa; isto é, deixa de ter um conteúdo psíquico (como dirá Sartre, «ela [a imagem] não está *na* consciência a título de elemento constituinte; mas, na consciência de uma coisa em *imagem*»[186]).

Tais questões encontram-se intimamente associadas a uma das mais significativas teses de Husserl: o *primado da percepção*. Com efeito, para o filósofo, a imaginação fundamenta-se e encontra-se subalterna à percepção, uma vez que todo o ato relativo à imaginação se encontra necessariamente ligado a um ato de percepção seu precedente; por outro lado: é a partir da imaginação que a consciência *presentifica* uma forma anteriormente facultada no seu formato físico, real, em um ato de percepção sensível[187].

No pensamento husserliano estabelecido em *Ideen I*, define-se a noção de presentificação por analogia à contemplação estética: neste âmbito, um quadro entendido como *objecto-imagem* funciona, nas palavras de Maria Manuela Saraiva, como um *análogon* da realidade representada, constituindo-se assim como intermediário entre a consciência e tal realidade[188]. Assim, no processo, é essencial a existência de uma relação de semelhança entre representante e representado; condição que Saraiva encarará com algumas reservas: por um lado, pelas dificuldades de aplicação do princípio de presentificação a outros universos artísticos como a música, dança ou mesmo a poesia; por outro por, de algum modo, definir um retorno ao ideal de imitação realista ou, em última análise, estabelecer uma ligação problemática e redutora do objecto artístico e da sua relação com o real:

---

[184] Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 121.
[185] *Vide* Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, pp. 121-2.
[186] *Vide* Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, p. 122.
[187] *Vide* Edmund Husserl, *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*, pp. 75 e seguintes («§ 19. A diferença entre retenção e reprodução [recordações primária e secundária e fantasia»); também Maria Manuela Saraiva, «*O Primado da Perceção e a Conceção da Obra de Arte em Husserl*» *in* AAVV, *Perspetivas da Fenomenologia de Husserl*, p. 10.
[188] *Vide* Maria Manuela Saraiva, *op. cit.*, p. 13.

> Segundo esta perspetiva, o artista não se afasta do real senão para o imitar, e o espectador não contempla senão para regressar ao real. Neste caso, a obra de arte seria apenas um substituto de segunda ordem e de natureza inferior à realidade. Em face dela sentiríamos a mesma nostalgia que deixa em nós a recordação do que já passou e com o qual nunca mais podemos coincidir. Não podemos, porque a presença no instante, que caracteriza a percepção, é irreversível, irrepetível. E a presença é sempre superior à presentificação[189].

Na verdade, existem em Husserl reservas significativas em encontrar referentes *reais* numa obra de arte («A harmonia do ritmo de um "Lesedrama" não deve tomar-se por um existente real; nem tão pouco o drama é qualquer coisa de existente no espaço; esta harmonia não existe em parte alguma»[190]); uma obra artística situa-se num plano ideal e não num determinado lugar no espaço humano. A este propósito, não deixa de ser significativo que Emmanuel Levinas, num artigo publicado em 1959, a propósito do centenário de Husserl, declare que, na última fase da sua filosofia, Husserl proclama a *ruína da representação*; ideia aliás recuperada por Paul Ricoeur em *The Course of Recognition*[191]. De facto, a partir das *Meditações Cartesianas* e da ideia expressa de que «every "cogito as consciousness, is, in a very broad sense 'the meaning' of the things it intends, but that 'meaning' *exceeds*, at each instante, that which at that very instante, is given as 'explicitly intended'"»[192], Levinas refere que esta permanente «excedência» da intenção na própria intenção anula a ideia de uma relação entre sujeito e objecto, uma vez que tal implicaria que tal objecto se tornaria, em cada instante, exatamente aquele que o sujeito estaria a pensar no momento.

Em *A Imaginação Simbólica*, Gilbert Durand apresentará uma visão mais conciliadora do problema.

Com efeito, nesta obra, o autor procurará estabelecer uma *teoria geral do imaginário* a partir dos *níveis formadores* das imagens simbólicas da atividade humana e das diferentes correntes críticas que se debruçaram sobre o problema, o que convergirá na designada *convergência das hermenêuticas*[193].

Para Durand, será a partir de Ernst Cassirer que a noção de símbolo começa a ser operada não tendo em vista o seu *funcionamento*, mas a partir da *expressão* imanente ao próprio simbolizante – por outras palavras, deixamos de encarar o mesmo como um elemento analisável, para o passarmos a entender como uma *fisionomia*, o que, para

---

[189] *Vide* Maria Manuela Saraiva, *op. cit.*, pp. 13-4.
[190] Husserl, *Huss. IV*, p. 239 *apud* Maria Manuela Saraiva, *op. cit.*, p. 25.
[191] *Vide* Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 59-60.
[192] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 60
[193] Gilbert Durand, *A Imaginação Simbólica*, p. 74.

Durand, tem consequências notórias na imediata organização do real por parte do sujeito[194]. Tal noção será continuada por Bachelard, que, de acordo com o crítico, irá definir uma utilização apropriada ou desadequada dos símbolos: com efeito, para Bachelard, a utilização do *símbolo* tanto no âmbito da ciência objectiva (onde o mesmo «deve ser proscrito impiedosamente sob pena de eclipse do objecto»[195]), como no campo do sonho ou da neurose (onde o mesmo invariavelmente se reduz a uma condição sintomática) traduz-se, em qualquer dos casos, numa acepção redutora e condicionada; será apenas no sector da *palavra humana*; da linguagem – e em particular na linguagem poética – que se resolverá a «....encruzilhada humana entre uma revelação objectiva e o enraizamento desta revelação mais obscuro do indivíduo biológico»[196].

Não obstante, Durand irá propor, na conclusão da obra, uma supressão total da distinção entre o consciente racional e outros fenómenos psíquicos; isto é, da dicotomia clássica que ainda se encontra visível em Cassirer e no próprio dualismo de Bachelard[197]. A integração de ambas as vertentes numa só atividade será justificada por duas premissas: em primeiro lugar, pela noção de que um sentido próprio se constituir, efetivamente, como *um caso particular do sentido figurado*; em segundo, pelo reconhecimento da inexistência de um corte entre o racional e o imaginário[198].

As propostas de Gilbert Durand serão assumidas num foro antropológico, onde a função da imaginação é definida sobretudo, a partir do seu *dinamismo prospectivo* e pelo modo como o mesmo contribui para uma melhoria da situação do homem no mundo («Equilíbrio biológico, equilíbrio psíquico e sociológico, é esta, afinal, a função da imaginação»[199]). Neste sentido, parecem conferir ao domínio imaginário uma efetiva

---

[194] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 54.
[195] Gilbert Durand, *op. cit*, p. 61.
[196] Gilbert Durand, *op. cit*, pp. 61-2. Acrescente-se que Durand irá, a este propósito, citar Fernand Verhesen no que se refere à linguagem poética conferir «"um não-eu meu" que permite que as funções realmente humanizantes do homem tenham um desempenho pleno e estejam para lá da árida objectividade ou da viscosa subjetividade». (*op. cit.*, p. 62). O mesmo Verhesen irá, a propósito da cosmologia dos quatro elementos – terra, água, fogo, ar – proposta por Bachelard, a inexistência de oposições entre os domínios de fantasia e a realidade sensível, mas antes de *cumplicidade* ou de conivência entre o *eu sonhador* e o *mundo determinado* (Fernand Verhesen, «La lecture heureuse de Gaston Bachelard», *apud* Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 65). A propósito desta questão, *vide* subcapítulo *A Arte por mundo / O mundo pela poesia*.
[197] Gilbert Durand, *op. cit*, pp. 74-5.
[198] Gilbert Durand, *op. cit*, p. 75: «Esta integração de toda a psique no seio de uma única atividade pode ainda ser expressa de duas maneiras. Primeiro, pelo facto de que o sentido próprio (que conduz ao conceito e ao signo adequado) é apenas um caso particular do sentido figurado, isto é, é apenas um símbolo restrito. As sintaxes da razão são apenas formalizações extremas de uma retórica, ela própria embebida no consenso imaginário geral. Depois, de uma maneira mais precisa, não existe corte entre o racional e o imaginário, não sendo o racionalismo, entre outras coisas, mais do que uma estrutura polarizante particular do campo das imagens».
[199] Gilbert Durand, *op. cit*, p. 103.

importância na representação e construção do mundo. A imagem não deixa, porém, de ser vista como uma construção mental do ser humano; algo que será contraposto pelo filósofo José Gil.

Com efeito, no artigo «Imaginar a Imaginação», Gil distinguirá a imaginação como um produto que apela à intervenção do corpo; portanto, não restrito à capacidade mental. Neste âmbito, parece-nos pertinente a distinção que Gil estabelece no domínio do *ponto-corpo*, e que se encontra intimamente ligado com a criação e a percepção estéticas:

> O espectador refaz, de certo modo, o percurso da imaginação do artista. As estruturas abertas na percepção trivial são percorridas, e só assim percepcionadas, por um agente do movimento da imaginação. Imagino-me dentro do quadro. E ao imaginar-me percorrendo o quadro e as suas formas, tenho um movimento de qualquer coisa que não é um corpo próprio, material, dentro de um espaço objectivo (mas sim topológico).
>
> Este agente é um *ponto-corpo* (...)[200]

Nesta perspetiva, a definição de um *ponto-corpo* permite a existência virtual de um corpo num dado ponto («...pode aderir a uma superfície, a uma cor, pode reduzir-se, pode quebrar-se em mil fragmentos») e é a sua ação, de acordo com o autor, que se encontra subjacente à adesão quer do espectador, quer do criador, à *figura*[201]. Assim, na perspetiva do filósofo, a imaginação *molda* e *transforma* o corpo, e este é o veículo que permite ao artista *sentir* os elementos que o mesmo utiliza nas suas composições[202].

Este estabelecimento de uma ligação corpórea concebe a imaginação numa dinâmica diferentes das precedentes linhas críticas filosóficas. Com efeito, para Gil, o espaço de imagem não converge no domínio do imaginário, do psicológico ou do fenomenológico – portanto, espaços de produção de imagens estabelecidos por um sujeito isolado (o autor citará, a este propósito, os nomes de Sartre e Bachelard) – mas antes na relação do sujeito a um espaço exterior. Ou seja: o espaço interior (da imagem) não pode ser entendido sem a coexistência e a funcionalidade de um espaço exterior, ou como Gil designa, um espaço do *fora*, cujo foco primordial reside na figuração do *outro*. Longe da definição de imaginário como *a presença de uma ausência* (como em

---

[200] José Gil, «Imaginar a Imaginação» *in* AAVV, *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, p. 56.

[201] *Ibid*.

[202] José Gil, *op. cit.*, p. 57: «O corpo, como matéria *a priori* da imaginação, é o que permite ao artista sentir, imaginando esta e aquela matéria, terra, óleo, areia. O artista imagina um quadro com areia e está a senti-la, porque está a imaginá-la. Imaginar a areia não é produzir uma imagem mental; é, com o *ponto-corpo*, percorrer sentindo a textura da areia enquanto imagem. É um sentir da imaginação. O espaço do corpo é já uma primeira metamorfose do corpo.»

Sartre), o espaço da imagem encontra-se intimamente ligado ao outro pela circunstância de este «...ocupar de modo específico o espaço da consciência do sujeito»[203].

Conforme referirá Nuno Nabais na réplica tecida à conferencia de Gil, a diferença entre a teoria proposta e as suas precedentes regista-se, sobretudo, pela noção de *incorporação* que o filósofo projeta – ou seja, pela possibilidade de o espaço interior do corpo possuir uma profundidade fenomenológica[204]. Porém, Nabais manifestará reservas no modo como é explicitada a noção de *ponto-corpo*, e, socorrendo-se do modo como a problemática é tratada numa outra obra de Gil, *A Imagem Nua*, procurará rebater parcialmente o raciocínio, propondo que é a imaginação que conduz os processos de percepção, configuração a atualização do corpo, e não o inverso[205]. Face a esta consideração, José Gil referirá, em contraposição, que o seu raciocínio só poderá ser integralmente entendido se concebermos a noção de espaço-corpo fora da tradição fenomenológica precedente, em particular no que concerne à ideia de um corpo próprio responsável pela percepção do mundo e toda a concepção de espaço objectivo daí decorrente. Assim, é a partir das noções estabelecidas de *espaço do corpo* e *espaço* interior que Gil consegue conceber um corpo próprio fora da limitação dos seus contornos e a existência de um espaço objectivo-subjetivo em seu torno; será a partir deste ponto que o filósofo consegue definir o espaço da imagem não como desenhado pela imaginação, mas como a imaginação corporal em si («ele *é* a imaginação corporal»[206]).

Em síntese, o problema de fundo regista-se no modo como se concebe a imaginação; de acordo com Gil, esta não é uma mera faculdade de espírito, mas comporta um movimento *real* de pensamento que radia, depois, em movimentos virtuais do corpo. É neste sentido que conseguimos conceber a imaginação como criadora de imagens: ela efetivamente age numa ação real antes de se concretizar em uma

---

[203] José Gil, *op. cit.*, p. 57-8. De acordo com o filósofo, é este raciocínio que permite «...explicar factos tão diversos, desde a possessão até à heteronímia de Pessoa, passando por muitos outros do foro psiquiátrico. Alguém nos ocupa um espaço interior, o que significa que o sujeito tem de ser definido numa relação com o outro, nele próprio, enquanto mónada. A relação com o outro define-se como ocupação de um espaço da consciência ou do inconsciente do sujeito.» (*op. cit.*, pp. 58-9).

[204] Cf. *op. cit.*, p. 69: «Esse espaço interior não é apenas o ponto de zero de coordenadas dos movimentos de rotação ou translação do corpo próprio, como em Husserl. / Ele é um lugar ele mesmo de manifestação. Aqui, ao contrário da tradição de Husserl e Merleau-Ponty, o espaço interior do corpo tem uma profundidade fenomenológica».

[205] Cf. *op. cit.*, p. 73: «Não apenas na perceção estética o corpo-ponto dirige e atualiza as metamorfoses do corpo próprio. A própria perceção do corpo próprio depende da existência prévia, no modo virtual, do ponto-corpo. Tal significa que a configuração por mim do meu corpo e do meu espaço, a perceção atual de mim é um processo realizado pela imaginação. É ela que atualiza as propriedades do corpo próprio tal como elas existem previamente no corpo ponto imaginário».

[206] Cf. *op. cit.*, p. 76.

imagem[207]. E é neste mesmo sentido, acrescentamos, que se compreende melhor a importância do devir criativo do sujeito na construção da realidade.

Os mundos possíveis

Como vimos, a importância conferida à imaginação enquanto elemento participativo e influente na construção de realidades parecem pôr em causa a dependência absoluta do *real* enquanto algo denotação ou determinação. Nesse âmbito, recordemos as palavras de Gaston Bachelard, em *O Novo Espírito Científico*, a propósito dos esforços do determinismo científico na racionalização do real – em particular, no que concerne à crítica que o filósofo faz ao sistema de simplificação que se encontra na base de tal esforço, bem como às consequentes precauções para que o fenómeno definido *a priori* se produza sem grandes perturbações. De facto, tal concepção encontra-se intimamente ligada a uma hipótese mecanicista (cujo funcionamento pode ser resumido, de acordo com Bachelard, no seguinte *ideal*: «para que tudo seja determinado no fenómeno é preciso que tudo nele seja redutível às propriedades mecânicas[208]), mas constitui uma visão necessariamente parcial e tendenciosa do fenómeno[209].

É esta constatação, ligada ao devir perspectivista e/ou criativo do sujeito enquanto construtor de realidades que nos permitirá falar de *mundo possíveis*.

Recorde-se, a este propósito, que para Umberto Eco, a noção de mundos de referência – tanto no que concerne à construção de mundos possíveis, como na própria representação do mundo tido como *real* – deve ser entendida, em primeiro lugar, como uma construção cultural[210]. É neste sentido que percebemos que a aceitação de um facto depende da enciclopédia que nos rege (como refere Eco, um leitor medieval aceitaria de bom grado o facto de Jonas ter sido engolido e ter passado 3 dias no ventre de uma baleia – ou seja, não consideraria tal facto como dissonante da *sua* enciclopédia ou das

[207] Cf. *op. cit.*, pp. 77-8.
[208] Gaston Bachelard, *O Novo Espírito Científico*, p. 76.
[209] *Ibid*: «com muita frequência um fenómeno é insignificante porque não há o cuidado de interrogá-lo».
[210] Umberto Eco, *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula. A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*. p. 141: «No quadro de uma abordagem construtivista dos mundos possíveis, até mesmo o chamado mundo "real" de referência deve ser entendido como uma construção cultural».

leis que regem o seu mundo «real»[211]). Tal perspetiva não se encontra distante da diferença de mundos que encontramos nas duas obras seminais da história humana que são *A Odisseia* e *A Bíblia*, conforme nos recordará Erich Auerbach. Com efeito, o *real* trabalhado em ambos os casos não é, singularmente, o mesmo: no primeiro, interessa ao leitor reter a coerência lógica da realidade que nos é oferecida – por outras palavras, para entendermos a dimensão *real* n' *A Odisseia*, não é relevante sabermos que grande parte da obra se funda em aspectos lendários (ou como dirá Auerbach, que tudo é «mentira»[212]), uma vez que a «sua» realidade é, de facto, suficiente. Quando estabelecemos como objecto de estudo a *Bíblia*, a análise da «sua» realidade submete-se a processos diferentes, em função da intenção religiosa subjacente, pelo que é imperioso obedecer a uma determinada *verdade* ou matriz histórico-moral – mesmo que esta não se articule, na totalidade, com outras concepções do *real* quotidiano.

O paralelismo exposto por Auerbach propõe-nos, numa primeira leitura, que um objecto literário condiciona a interpretação, por parte de cada leitor, da representação da realidade aí trabalhada; porém, uma segunda hipótese poderá ser acrescentada, no sentido inverso: a circunstância o conceito abrangente de *real* ser trabalhado no domínio de cada obra (ou de cada *mundo de referência*, se quisermos tomar o exemplo de Eco).

Para Nelson Goodman, esta pluralidade é indissociável da conceptualização do mundo. Se é verdade que, como refere em *Facto, Ficção e Previsão*, «Todos os mundos possíveis estão dentro do mundo real»[213], da mesma maneira se torna inconcebível, em rigor, conceber uma representação *total* do mundo sem se contemplar tal heterogeneidade; heterogeneidade que, para Goodman, não reverte necessariamente no pressuposto de lidarmos com diferentes alternativas possíveis a um único mundo real, mas antes na concepção de múltiplos mundos, condicionados por diferentes vectores (não só assentes nas dicotomias clássicas *real/irreal*, *objectivo/subjetivo*, mas também na articulação que as mesmas estabelecem com os domínios *fictício*, *imaginário*, *onírico*, etc.)[214]. Portanto, tal como verificáramos com Eco, os modos como representamos o(s) mundo(s) estão condicionados à nossa percepção pessoal do(s) mesmo(s) e aos quadros de referência estabelecidos[215]. Toda e qualquer diferença

[211] *Ibid.*
[212] Erich Auerbach, *Mimesis. A representação da Realidade na Literatura Ocidental*, p. 10.
[213] Nelson Goodman, *Facto, Ficção e Previsão*, p. 73.
[214] Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, p. 39.
[215] *Ibid*: «Se eu perguntar pelo mundo, pode oferecer-se para me dizer como ele é de acordo com um ou mais quadros de referência; mas se eu insistir em que me diga como ele é fora de todos os quadros de

resultará, nesta perspetiva, das características que se tomam lugar na feitura de mundos, da enfatização que atribuímos a cada uma destas e dos conceito(s) de verdade que associamos a tal(is) mundo(s) – pelo que a noção de verdade, como o crítico notará, considerando as mudanças dos diferentes quadros de referência ao longo da História da humanidade, «longe de ser um senhor solene e severo, é um servo dócil e obediente»[216] (numa perspetiva semelhante, Eco reforçará: «As verdades logicamente necessárias não são elementos do mobiliário de um mundo, mas sim construções formais de construtibilidade da sua matriz»[217]).

Nesta linha de raciocínio, deveremos prever, na construção do mundo, não só a inclusão de referências denotativas, mas também a plena participação dos registos artísticos – ficcionais, poéticos e de qualquer outra arte – que constituem, como advertirá Goodman, modos de *descoberta*, *criação* e *alargamento* do conhecimento igualmente válidos – pois o mundo que conhecemos constitui tanto uma herança de cientistas, biógrafos e historiadores, como de romancistas, dramaturgos ou pintores[218].

De resto, se quisermos fazer jus à noção de Ezra Pound, é a própria realidade, ou o modo como a concebemos, que se define, por natureza, como *subjetiva* – não a arte que a regista («Subjective impressions are realities to be objectively recorded»[219]). Será necessário, neste ponto, enquadrar o raciocínio de Pound – em particular, no que concerne à preocupação *objectiva* – nas diretrizes do Imagismo e na tentativa de clarificação da linguagem e na procura de uma aproximação desta à essência das coisas[220]. Mas tal concepção, como referirá Ethan Lewis, é nitidamente interpretativa e, deste modo, distante da objectividade procurada[221]. De resto, o próprio Pound acentuará uma dinâmica *criativa* do Imagismo, pela distinção que estabelece do movimento com o Impressionismo: isto é, pela possibilidade de *conceber*, em vez de simplesmente *refletir e observar*[222].

---

referência, o que pode dizer? Estamos confinados a modos de descrever o que quer que seja descrito. O nosso universo, por assim dizer, consiste nesses modos mais do que num mundo ou em mundos».

[216] Nelson Goodman, o*p. cit.*, p. 56. Será, de resto, este raciocínio que se encontra subjacente à noção de *fabricação de factos* proposta por Goodman, e que se distingue da mera oposição verdade (ou facto)/ficção.

[217] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 160.

[218] Nelson Goodman, *op. cit.*, pp. 53-4.

[219] Ethan Lewis, *Modernist Image*, p. 5.

[220] Ethan Lewis, *op. cit*, pp. 10-1.

[221] Ethan Lewis, *op. cit*, p. 11.

[222] «*conceiving* instead of merely reflecting and observing»; Ezra Pound, *Gaudier.Brzeska: A Memoir*, p. 89 *apud* Ethan Lewis, *op. cit*, p. 11.

O breve exemplo referente a Pound parece mostrar a dificuldade do fenómeno literário lidar (pelo menos, num intento *objectivo*) com a representação do *real* – em consonância, aliás, com outras tentativas congéneres nos diferentes modernismos. Longe de se constituir como um objectivo gorado, a impossibilidade de se conceber um mundo objectivo parece ser, afinal, uma condição necessária para entender esse mesmo mundo. Ou como dirá Ethan Lewis, citando um *ocasional imagista* (não mencionado): «To fix is to end»[223].

[223] Ethan Lewis, *op. cit*, p. 173.

A arte por mundo

O mundo pela poesia

O modo como temos vindo a trabalhar as diferentes concepções de sujeito e de mundo – em particular, a importância concedida ao objecto literário e a outras artes na construção da realidade – articula-se, em larga medida, com o pensamento crítico de Gaston Bachelard e com a valorização, de resto já salientada[224], da linguagem poética enquanto factor de compreensão e resolução entre o indivíduo e o [seu] mundo.

A questão será particularmente trabalhada em *A Poética do Espaço*, onde a imagem poética é vista como um elemento essencialmente *variacional* (opondo-se, por isso, ao conceito, eminentemente *constitutivo*[225]); é esta natureza que permite, de acordo com Bachelard, um conhecimento inovador, profundo, *essencial* do mundo. Nesta perspetiva, ela distingue-se da atitude objectiva de outras ciências, nomeadamente da Psicanálise, que procura *compreender* a imagem; e na procura de tal compreensão, de uma forçada contextualização, a mesma acaba por se traduzir em algo que não manifesta a sua essência fundamental (como acentuará o autor: «Nunca, então, se poderia dizer com mais justiça: "*traduttore, traditore*"»[226]). Numa linha diametralmente oposta, a leitura fenomenologia, por definição, determina um desligar do um passado e uma acentuação do *novo*, o que estabelece, de algum modo, um paralelo com o devir artístico das grandes obras de arte, que, para o autor, se constituem como as peças que se escapam constantemente ao seu ofício: em que o *saber* é correlativamente acompanhado por um esquecimento do saber; em que o não-saber «não é uma ignorância, mas um ato difícil de superação do conhecimento»[227]. E em poesia, segundo

[224] *Vide* nota 196.
[225] Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, p. 3.
[226] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 8. Bachelard encara as imagens poéticas como *sublimação pura* («de uma sublimação que nada sublima, que é aliviada da carga das paixões, liberada do ímpeto dos desejos», *op. cit.*, p. 13); porém, para um psicólogo ou um psicanalista, as mesmas constituem-se como um *jogo efémero* precisamente por se constituírem, na sua ótica, destituídas de significação (de significação passional, psicológica ou psicanalítica) – ou seja, não lhes é reconhecida a sua *significação poética*. Como se dirá adiante (*op. cit.*, p. 214): «...os poetas são realidades humanas; não basta referir-se a "impressões" para explicá-las. É preciso vivê-las em sua imensidão poética».
[227] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 16. (*ibid*).

Bachelard, o não-saber constitui-se como uma condição prévia; é tal condição que permite ao poeta *poeticamente* associar imagens[228].

Deste modo se justifica o afastamento, por parte de Bachelard, da *realidade da expressão*; da tarefa fútil que parece ser a tradução da linguagem figurada para racional. A partir da ruptura com a noção de causalidade, Bachelard propõe a discussão da imagem a partir da *imaginação pura* – «da imaginação liberada, liberante, sem nenhuma relação com incitações orgânicas»[229]. Porém, ao contrário de Husserl, a proposta é estabelecida sem a definição de um *projecto* que vise a uma *doutrina da imaginação pura*, uma vez que para Bachelard é «…inútil *continuar* uma imagem, inútil *mantê-la*. (…) é suficiente que ela exista»[230].

Nesta leitura, a imagem já não surge como um mero substituto da realidade sensível, mas antes como um enriquecimento da mesma[231]. A *atenção* com que o indivíduo olha para o mundo determina novos mundos, que existem, mas que não se encontram visíveis à vista desarmada, do mesmo modo que a observação de um elemento ao microscópio nos mostra novas facetas da realidade sem que tal se traduza, necessariamente, em algo seu diferente. Bachelard irá, aliás, a este propósito, salientar todo o mundo novo que decorre da observação de uma *miniatura* («O pormenor de uma coisa poder ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém atributos de grandeza», ou, de um modo ainda mais explícito: «A miniatura é uma das moradas da grandeza»[232]) ou por intermédio da observação com a *lupa*[233]; dois exemplos que, afinal, atestam a importância da *atenção* na procura das «*imagens da primeira vez*»[234].

Neste processo, o indivíduo é visto, na expressão de Bachelard, como o ser de *uma superfície* – superfície a partir da qual se separa o *eu* da região do *outro*. Mas esta é uma zona em que a palavra [poética] é valorizada como propulsora de todos os (ou, pelo menos, os novos) fenómenos do ser («antes de ser é preciso dizer»[235]). E, como reforçará o autor, se concebermos tal linguagem numa dialética do aberto e do fechado

---

[228] *Ibid*.
[229] *Ibid*.
[230] Gaston Bachelard, *op. cit*, p. 228.
[231] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 17.
[232] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 164.
[233] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 165-6: «Pegar uma lupa é prestar atenção, mas prestar atenção já não será possuir uma lupa? A atenção, por si, é uma lente de aumento».
[234] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 164.
[235] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 224.

(«Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre»[236]), podemos definir o sujeito e as dialécticas que o acompanham como um *ser entreaberto*[237].

Face ao exposto, podemos admitir que *A Poética do Espaço* restrutura a relação entre sujeito e mundo, numa linha fenomenológica que encontra no discurso poético um veículo primordial para se entender tal relação. Só assim compreendemos a relação próxima determinada entre o espaço íntimo do indivíduo e o espaço exterior como algo que, recíproca e constantemente, estimule o crescimento um do outro[238] (aliás, Bachelard notará, páginas adiante, o *geometrismo forçado* a que se encontra vetada a dialéctica entre interior e exterior[239]); só assim percebemos que o espaço poético se constitua como o espaço de *grandeza* por excelência – espaço que não nos fecha numa afectividade, mas que se expande pela expressão («O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um "objecto"»[240]); só assim se compreende, enfim, que a ideia de *imensidão* esteja em nós; na nossa imobilidade, em nosso *devaneio tranquilo*[241]. Bachelard recorrerá, aliás, neste ponto, a Baudelaire para notar que a imensidão é, afinal, uma *conquista da intimidade*:

> A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda. O devaneio de Baudelaire não se formou diante de um universo contemplado. O poeta – é ele quem o diz – conduz o seu devaneio com os olhos fechados. Não vive de lembranças. (...) Quando vive realmente a palavra *imenso*, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro de seu próprio ser[242].

Será a partir desta noção de imensidão que os dois espaços (o espaço íntimo, o espaço do mundo) se tornam consoantes. Nesta perspetiva, o tempo e o espaço *encontram-se sob o domínio da imagem* («O alhures e o outrora são mais fortes que o *hic et nunc*»)[243], o que se encontra intimamente ligado à condição do sujeito que Bachelard exprimirá por

---

[236] *Ibid*.
[237] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 225: «Então, na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto».
[238] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 205.
[239] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 221.
[240] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 206.
[241] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 190: «A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo.». É, de resto, esta *imensidão interior* que «dá seu verdadeiro significado a certas expressões referentes ao mundo que vemos» (*op. cit.*, p. 191).
[242] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 200.
[243] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 211.

être-là (estar-aí)[244]: condição circular («Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele»[245]), que determina o Homem como um *ser espiralado* ou *desfixado* (porque, em rigor, ele nunca atinge o seu centro)[246].

Tal concepção da relação entre sujeito e o mundo não se estabelece, porém, sem um princípio de hostilidade. Em *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, Bachelard destacará, a propósito da *água violenta*, que a realidade só encontra reais possibilidades de se constituir como tal aos olhos do homem quando a sua atividade *inteligentemente ofensiva*[247]. Daqui se depreende o ponto de partida da presente tese[248] e a ideia de a *provocação* se constituir como noção indispensável para compreender o papel ativo do conhecimento do sujeito do mundo[249]. A notada agressividade é, pois, tida como uma resposta – resposta a um *insulto*, não a uma *sensação* – a um adversário que não é necessariamente o homem, pois «as próprias coisas nos questionam»[250]. E será a partir do mesmo raciocínio de resposta que Bachelard caracteriza a verdadeira calma do homem – a calma que o próprio conquista sobre si mesmo; contra a sua *cólera*. Só assim ele desarma o adversário e lhe impõe a *sua* calma[251].

Para Gilbert Durand, a fenomenologia bachelariana contempla um funcionamento do símbolo que traduz uma *recondução instauradora* do ser, manifestada *através* de uma determinada imagem singular. Constitui-se, por isso, como uma fenomenologia dinâmica, longe do estaticismo de Husserl ou Sartre (que «põe "entre parêntesis" o conteúdo imaginativo julgando conseguir pôr em evidência, neste vazio, o sentido do imaginário»[252]) e que estabelece a imaginação enquanto motor de criação do real, encarando a toda a imagem poética como remetentes para a habitação de cada ser – a casa como derradeiro símbolo; como ponto de partida para o mundo[253].

---

[244] Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 217.
[245] *Ibid*.
[246] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 218; veja-se, também, a este propósito: «O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar a sua hostilidade. Se há superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados.» (*op. cit.*, p. 21).
[247] *Vide* Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 165.
[248] *Vide* nota 5.
[249] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 166.
[250] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 167.
[251] *Vide* Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 184; como reforçará o autor, a partir de um poema de Edgar Quinet: «*- Que fazes para aplacar um mar em fúria? / - Contenho a minha cólera*"»)
[252] Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 64.
[253] *Vide* Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 66.

A poesia pelo mundo

Como vimos, a relação do sujeito com o mundo na perspetiva crítica de Bachelard é de algum modo sustentada, ou compreendida, por intermédio da linguagem, o que determina a atenção concedida ao fenómeno poético como modo privilegiado de ver e conceber o real.

Cabe-nos, neste ponto, procurar entender esta perspetiva no sentido inverso; isto é: de que modo é que a linguagem poesia se concebe enquanto primado da *poiesis*, da criação – como *modalidade ontológica primeira*[254]; por outras palavras, e utilizando a expressão de George Steiner, como é que ela se torna um *presença real* neste mundo.

Para Steiner, tal questão deve ser encarada, primeiramente, a partir da revolução linguístico-referencial operada a partir da segunda metade do século XIX, e que se impõe como condição essencial para a leitura do texto poético enquanto algo gerador, criador, *vivo*. Com efeito, até este ponto, qualquer cepticismo ou antirretoricismo permanece, *fiel* à linguagem (ou, nas palavras do autor, «Sabiam-se "em confiança" com a linguagem»[255]). A circunstância de este pacto ser quebrado (Steiner definirá um largo período de implementação do fenómeno, de 1870 aos anos 30 do século XX) e, portanto, de se romper a ligação tida como intrínseca entre palavra e mundo é o que define, essencialmente, a noção da modernidade poética[256] e o que se encontra na base da discussão, na presente obra, do valor e interpretação do texto literário (*answerability*), e que pode ser sintetizado na questão: «qual o estatuto e o sentido do sentido, da forma de comunicação, no tempo do "pós-Palavra"?» [257].

---

[254] *Vide*, a este propósito, o posfácio de *Presenças Reais* redigido pelo tradutor da obra, Miguel Serras Pereira, p. 210.

[255] George Steiner, *Presenças Reais*, p. 89.

[256] *Ibid*. Steiner declarará que esta será «*uma das muito poucas revoluções do espírito na história do Ocidente*» (*ibid*), desenvolvendo depois o raciocínio algumas páginas adiante: «Esta mudança manifesta-se pela primeira vez no afastamento operado por Mallarmé da linguagem relativamente aos seus referentes exteriores e na desconstrução operada por Rimbaud da primeira pessoa do singular. Estas duas operações, e tudo o que implicam, minam os alicerces do edifício hebraico-helénico-cartesiano que albergava a *ratio* e a psicologia da comunicação na tradição do Ocidente. Por comparação com esta rutura, até mesmo as revoluções políticas e as grandes guerras da Europa contemporânea se reduzem, arrisco-me a sustentá-lo, a fenómenos de superfície.» (*op. cit.*, p. 91).

[257] George Steiner, *op. cit.*, p. 90. A pertinência da questão decorre do facto de o tempo enunciado se constituir como um *epílogo* sem que tal implique um fechamento das ideias – pois «os epílogos são também prefácios e novos começos» (*ibid*).

Deste modo compreendemos os derradeiros esforços com vista à *totalidade*, à reunificação dos valores e heranças histórico-culturais que encontramos obras como o *Ulisses* de Joyce ou os *Cantos* de Pound (e a que podíamos acrescentar o *Descendo*, de Lúcio); tais esforços atestam a impossibilidade de concretização do intento a que se propõem, donde se distingue, nas mesmas, uma *tristeza peculiar*, par a par, com os seus intentos (recorde-se, igualmente, que a tristeza é a única conclusão possível de *Descendo*). Significativamente, Steiner caracterizará esta crise como uma «clarividência de crepúsculo»[258].

A concepção da poesia como criação primordial é indissociável desta problemática. É a partir deste ponto que podemos considerar o objecto uma entidade *viva*; é a partir deste ponto que a arte passa a ser vista como um objecto simultaneamente estético e crítico. Aliás, para Steiner, toda a arte séria *é* um ato crítico, e tal condição essencial é expressa por dois motivos: por um lado, por se constituir como uma contra-afirmação do mundo construído pelo artista (da interação entre o mundo observado e as *possibilidades ilimitadas da imaginação* resultam seleções e sínteses que são, em si, *crítica*); por outro, em sentido mais concreto, por representarem e refletirem a herança e o contexto a que pertencem (um paradoxo, aliás, sustentado por De Man, como já tivemos oportunidade de salientar)[259]. Nesta perspetiva, o objecto de arte e o artista atingem uma dimensão analítica mais acentuada e mais legítima que a própria crítica, no devido sentido do termo – como negar que a inteligência que decorre da criação artística não se constitua como a autoridade crítica em relação ao que produz e que a procede? (ou no exemplo significativo de Steiner: «como igualar (...) o sentido crítico do *Ulisses* de Joyce face ao seu antecedente, de Homero?»[260]; como negar que tais leituras «Tornam o texto passado uma presença presente»?[261]). Neste sentido se compreende a afirmação de que «São arte as melhores leituras da arte»[262] e a correspondente premissa em que qualquer crítica estética se torna válida apenas (ou,

[258] George Steiner, *op. cit.*, p. 90.
[259] George Steiner, *op. cit.*, p. 22; *vide*, também, notas 140-2.
[260] George Steiner, *op. cit.*, p. 23.
[261] George Steiner, *op. cit.*, p. 24.
[262] George Steiner, *op. cit.*, p. 27; nesta linha, para Steiner, a execução é o ato de interpretação com maior validade, conforme se depreende do exemplo facultado de Schumann: «Na música, a um nível mais radical do que na literatura ou nas artes, o melhor da compreensão, interpretação e crítica, é musical. Tendo-lhe sido pedido que explicasse um seu "estudo" mais difícil, Schumann sentou-se e tocou-o pela segunda vez. Já observámos que o ato de interpretação mais "exposto", e por isso mais empenhado e responsável, é a execução» (*op. cit.*, p. 29)

como o autor corrige, *sobretudo*) quando atesta uma mestria comparável ao seu objecto[263].

Mas a questão essencial, cremos, de *Presenças Reais* prende-se com a importância da criação artística na relação que estabelece na dinâmica sujeito-mundo. Aqui, de algum modo, o pensamento de Steiner parece convergir com as propostas assinaladas de Bachelard, quer no que se refere ao modo como a comunicação artística intervém no encontro com o outro («Toda a estética, todo o discurso crítico e hermenêutico, é uma tentativa de elucidação do paradoxo e da opacidade desse encontro bem como da sua múltipla felicidade» [264]); quer no modo como permitem compreender fenomenologicamente a matéria («Só a arte pode de algum modo tornar-nos acessível, de algum modo dotar de comunicabilidade, a alteridade radicalmente inumana da matéria»[265]). É a partir da poesia e das outras construções artísticas que o sujeito redefine as suas coordenadas de espaço e tempo (neste ponto, Steiner subverterá a máxima de Wilde patente no início de *O Retrato de Dorian Gray* para nos notar que não apenas a natureza imita a arte, mas *inclui* a própria arte[266]), o que explica o facto de as nossas ruas urbanas serem diferentes depois de Balzac e Dickens ou a nossa percepção de uma noite de Verão meridional mudar com Van Gogh. E nesta ordem de ideias, a única possibilidade de elaboração de uma teoria sistemática do sentido só pode ser conseguida por via metafórica[267].

Tal perspetiva não pode deixar de lado a noção de mimese. Steiner partirá, aliás, de um pressuposto afim para explicar o devir criativo da arte: em primeira linha, a criação estética justifica a sua existência por se situar num mundo em que volitivamente

---

[263] George Steiner, *op. cit.*, p. 215: «Em resumo, a crítica é potenciada como responsabilidade criadora quando Racine lê e tresmuta Eurípedes; quando Brecht reconstrói o *Eduardo II* de Marlowe; quando, em *As Criadas*, Genet executa as suas variações aceradas a partir dos temas de *A Menina Júlia* de Strindberg».
[264] George Steiner, *op. cit.*, p. 128.
[265] George Steiner, *op. cit.*, p. 129; *vide*, também, a este propósito, *op. cit.*, p. 130: «Sem a arte, a forma permaneceria por achar, e a estranheza sem voz no silêncio da pedra».
[266] *Vide* George Steiner, *op. cit.*, p. 149.
[267] *Vide* George Steiner, *op. cit.*, p. 150. Parece-nos importante acentuar, a este propósito, que Steiner não restrinja o raciocínio à tradição alfabetizada ou ao domínio escrito: «O artista ou o pensador excecional leem de novo o mundo. (...) Mas esta inscrição e prefiguração imaginárias não são apenas um facto dominante nas civilizações que consideramos alfabetizados no sentido técnico da palavra. A força da narração oral, das ficções herdadas de geração em geração nas sociedades ditas "primitivas" ou sem escrita é ainda maior. Estas sociedades quase poderiam ser definidas como comunidades da memória autorizada, da prescrição ritual. Porque somos animais de linguagem e de imaginação, e porque a criação e transmissão ficcionais (os mitos) fazem organicamente parte da linguagem, grande medida, talvez a medida maior, da nossa existência social e individual foi já falada. E aqueles que nos falam são os poetas.» (*op. cit.*, p. 173).

há criação; a construção de formas deriva da circunstância de *sermos* forma[268]. E, na verdade, em qualquer noção artística trabalhada (neste campo, «o surrealismo, as colagens, as estratégias não figurativas da palavra ou da forma não passam de disfarces»[269]), os elementos do mundo encontram-se sempre presentes, pelo que a ficção verbal, a pintura e a escultura serão, em última análise, miméticas. Nesta linha de raciocínio, a dimensão *realista* de uma obra não se constitui como uma *livre escolha*, mas antes um *facto inelutável* e nenhuma objecção significativa pode ser colocada à *mimesis* aristotélica, uma vez que na leitura de um poema, romance ou quadros, não conseguimos desligar dos mesmos um sentido de familiaridade com o «nosso» mundo[270].

Não será esta a leitura do problema no conceito de *literariedade* proposto por Paul de Man em *A Resistência à Teoria*. Com efeito, para De Man, «A literatura implica o esvaziamento, e não a afirmação, de categorias estéticas», e umas das consequências visíveis do raciocínio é a necessidade que temos de *ler* imagens – ou seja, de reconhecer um momento linguístico, não perceptual, na pintura e na música. Assim, a literariedade não se pode determinar como qualidade estética, e, por isso, não é *fundamentalmente mimética*[271]. Abre-se deste modo caminho a uma linguística não-fenomenal, em que a função referencial da linguagem não é negada, mas antes o seu caráter de autoridade enquanto modelo para a cognição natural ou fenomenal; portanto:

> A literatura é ficção não porque recuse de algum modo reconhecer a "realidade", mas porque não é *a priori* certo que a linguagem funcione de acordo com os princípios que são os, ou que são *como* os, do mundo fenomenal. Não é pois, certo *a priori* que a literatura seja uma fonte fidedigna de informação acerca seja do que for senão da sua própria linguagem[272].

Não será, porém, a partir da negação subliminar da mimese que Steiner resolve o problema. Recorrendo, novamente, à música como arte que primordialmente se escapa a qualquer definição de sentido abrangente, o autor acentuará a fragilidade da condição mimética a partir da impossibilidade de encontrarmos algo no mundo que se assemelhe à música[273], para além de deixar em aberto outras questões pertinente («Uma vez dado o mundo, porquê a ficção e a arte de segunda mão? Se a *mimesis* é a força necessária e

---

[268] *Vide* George Steiner, *op. cit.*, p. 180.
[269] *Vide* George Steiner, *op. cit.*, p. 181.
[270] *Ibid.*
[271] Paul de Man, «A Resistência à Teoria», *A Resistência à Teoria*, p. 31.
[272] *Ibid.*
[273] *Ibid.* Já antes, aliás, o autor acentuara, a partir de Claude Levi-Strauss, que «a invenção da melodia é o mistério supremo do homem» (George Steiner, *op. cit.*, p. 28).

suficiente, porque não é então a fidelidade em termos de reprodução artística o auge do mérito estético?»[274]). Na perspetiva de Steiner, a mimese explica o *como*, mas não o *porquê*, e será a partir deste ponto que o filósofo nos proporá uma hipótese que, não recusando subliminarmente o princípio de *mimesis*, o orienta num outro sentido: o da *contra-criação*, que se rege essencialmente não por *obediência*, mas por um princípio antagónico que se encontra subjacente ao criador artístico face ao seu criador *primeiro* («O criador humano enfurece-se como o vir *depois*, com o facto de, para sempre, ser segundo em relação ao mistério original e originário da formação da forma»[275]). É este contra-mundo que depois acolhemos e reconhecemos (ou onde nos reconhecemos); é esta existência, que tanto se refere ao ato da arte, como à sua recepção, que determina, em Steiner um *pressuposto de presença*[276].

Na leitura que faz da tese do filósofo, Miguel Serras Pereira destacará o conceito de contra-criação no que se refere ao problema essencial que ele coloca: o da necessidade de existência de uma criação anterior à contra-criação (à qual ela responde) e, em particular, a circunstância de esta ser determinada por uma natureza metafísica e religiosa (ou teológica): de facto, para Pereira, a noção da linguagem e da arte enquanto criações ontológicas; como reflexo do devir *poiético* que se estende para além delas, exclui qualquer possibilidade de afirmação de Deus enquanto figura tutelar do ato criativo, donde se extrai a dupla conclusão: se o mundo tem já um sentido, a noção de *abertura indefinida do sentido* é ilusória; se a criação primeira cria um mundo para a eternidade e, portanto, não há nada do que possa vir a ser criado que já não tenha sido feito, a contra-criação não se pode constituir como *criação*, no devido sentido do termo[277]. Miguel Serras Pereira indicará ainda uma terceira hipótese: a possibilidade de esta figura tutelar não se constituir como Deus na acepção de «Ser Absoluto Omnipotente ou de Liberdade Absoluta de um ser particular», e de ser visto como uma metáfora da criação – e, portanto, exclusivamente dependente do sujeito[278]. Deste modo, «ou a criação que conhecemos é deveras e não foi criada por outra "anterior" (...), ou a criação anterior das demais criações é a única e sem resto»[279]. Nestas condições, um ato de contra-criação só pode cifrar-se numa paradoxal anulação da criação, uma vez que contraria o seu próprio intento criador.

---

[274] George Steiner, *op. cit.*, p. 182.
[275] *Ibid.*
[276] *Vide* George Steiner, *op. cit.*, p. 184.
[277] Miguel Serras Pereira, «Posfácio do tradutor», *Presenças Reais*, pp. 212-3.
[278] Miguel Serras Pereira, *op. cit.*, p. 213.
[279] *Ibid.*

Não podemos deixar de acentuar a pertinência da leitura de Miguel Serras Pereira. Talvez esta revolta se traduza, em última instância, na sublevação do Homem contra si mesmo. Mas esta noção, longe de anular o ato criativo (e mantendo a ideia de Deus enquanto figura metafórica), *ficcionaliza-o*. Neste sentido, cremos que é necessário conceber a noção de Deus de um modo mais abrangente – ele é simultaneamente a figura tutelar *e* a representação do sujeito (e é por isso que o Homem é feito à *sua* imagem). Quando Nietzsche declara a morte de Deus, determina tanto a morte da figura divina, como da condição humana a si associada – e nenhuma das interpretações anula necessariamente a outra.

Entendemos em Steiner a noção de contra-criação, de *revolta*, no sentido genesíaco que a imagem de Prometeu sugere; na imagem, enfim, que define a condição poética da modernidade.

A poesia como verdadeiro real absoluto

Eis-nos chegado ao ponto em que podemos conceber, na linha recuperada de Novais e expressa no título acima definido («A poesia é o verdadeiro real absoluto. Isto é a essência da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro»[280]), o objecto artístico não só como parte integrante do mundo, mas como algo que contribui, efetivamente, para a feitura desse mundo.

Conforme notámos atrás, a partir das palavras de Steiner, não é possível encerrar um poema ou uma pintura hermeticamente no seu mundo; a sua relação com o *real* não se traduz, necessariamente, num simples problema de referenciação, mas antes numa dinâmica comunicacional de mundos.

Será a partir desta proposta que podemos encarar a obra de Nelson Goodman, *Linguagens da Arte*: nela, o autor propõe um olhar redobrado ao fenómeno artístico e a todos os processos e dificuldades que se lhe encontram inerentes.

Goodman identificará, desde logo, no âmbito da *denotação*, algumas problemáticas na impossibilidade de se construir uma *imagem fiel* de um objecto, algo que deriva do facto de qualquer objecto, elemento ou sujeito poder ser integralmente «encerrado» ou resolvido numa só definição («Se tudo são modos de ser do objecto,

[280] Novalis, *Fragmentos*, p. 69.

então nenhum é *o* modo de ser do objecto»[281]). Esta linha de raciocínio, que não se encontra distante da desenvolvida em «The Way the World Is» ou nos pressupostos nucleares da obra *Ways of World Making*, propõe a noção de diferentes *modos* do mundo a partir das representações distintas (artísticas e não só) que estabelecemos do mesmo, o que não implica a convergência necessária de todos esses *mundos* num só – tal determinaria já um modo específico, e portanto parcial, de retratar o mundo (de resto, conforme nota Goodman, há sistemas que, pela sua especificidade, não se prestam a tal junção – como juntar um parágrafo a uma imagem?)[282]. Na verdade, esta é uma pluralidade com a qual temos de viver, e que deriva dos processos de seleção, rejeição, organização, discriminação, associação, classificação, análise e construção de cada sujeito, o que anula qualquer possibilidade de um olhar *nu*, *inocente*, imparcial do mundo (conforme refere o autor, «Os mitos do olhar inocente e do dado absoluto são cúmplices perversos»[283]). Uma *cópia*, nesta linha de raciocínio, torna-se virtualmente impossível pela circunstância de a mesma depender de uma observação e concepção pessoais – ela consiste, na verdade, numa *versão* do objecto visado; a representação que dele deriva não é copiada, mas *alcançada*. Nesta perspetiva, constitui-se como uma interpretação que não pode ser dissociada do sujeito que a estabelece – recepção e interpretação não constituem, portanto, processos distintos, mas antes *interdependentes*.

Será este, de resto, o ponto de vista sustentado por Gombrich no estudo «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo»[284], em que se defende uma valorização artística, longe da ideia meramente decorativa, do paisagismo trabalhado no Renascimento Italiano. Recorrendo a diferentes artistas, casos e conceitos da época, o autor defenderá a ideia de que a representação de paisagem é indissociável do génio artístico, quer no que concerne à importância que a pintura tem do ponto de vista do efeito psicológico sobre o seu espectador (Alberti); quer pela prorrogativa de génio que é inerente ao próprio pintor (Leonardo)[285]. Na realidade, fazendo jus às palavras de Nietzsche, qualquer pintura pretensamente realista não se consegue escapar a tal

---

[281] Nelson Goodman, *Linguagens da Arte*, p. 38.
[282] *Ibid*.
[283] Nelson Goodman, *Linguagens da Arte*, p. 40; o autor esclarecerá tal perversidade pela circunstância de ambos derivarem de uma ideia de conhecimento «...enquanto processamento do material em bruto recebido pelos sentidos e da ideia de que este material pode ser descoberto quer através de ritos de purificação quer através de uma desinterpretação metódica.» (*ibid*).
[284] *Vide* E. H. Gombrich, *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, pp. 227-248.
[285] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 231. O autor destacará, ainda, a este propósito, a circunstância de Leonardo elaborar a primeira teoria estética completa do paisagismo antes do pintar a sua primeira representação paisagista (*ibid*).

condição, pelo que o pintor que contempla a *infinidade* da natureza só conseguirá reproduzir o que gosta dela – e, em última análise, o que gosta dela é o que ele consegue dela reproduzir[286].

Não nos podemos esquecer, porém, que Gombrich, na obra citada, procura sustentar a questão do génio artístico em função do seu contexto normativo, fundamentando o seu raciocínio num ponto de equilíbrio que, não se apoiando no pressuposto de que a arte se encontra à frente do pensamento sistemático (e, assim, que o crítico de arte *segue à distância o artista na catalogação e organização do que nasceu da sua criação inconsciente*[287]), não nega ou minimiza, igualmente, a criatividade do artista – antes a circunscreve ao contexto de um ambiente. Ou seja, para o autor, é legítimo estudar os cânones críticos explícitos e implícitos aceites pelos artistas e assim perceber que influência tais normas têm nos mesmos[288]. Tal perspetiva não se parece distanciar da expressa em *Arte e Ilusão*, em que se procura o mesmo tipo de equilíbrio expresso entre artista e contexto – pois se a arte fosse, só e apenas, a expressão de uma visão pessoal, a História de Arte perderia toda e qualquer sustentabilidade[289].

Efetivamente, para Gombrich, o primeiro problema respeitante à representação artística do mundo não é o da visão do mundo expressa em cada objecto artístico, mas, antes disso, o modo como olhamos, primeiramente, para o mundo no sentido de o representar – tal como a primeira dificuldade de um professor de pintura face aos seus alunos não é a de mostrar como copiar a natureza, mas, antes, como *vê-la*[290]. Tal como notáramos já a partir de Goodman, a problemática inicial deriva da dificuldade de representação de qualquer objecto (como dirá Gombrich num outro momento, a representação, não sendo necessariamente arte, não é por isso menos misteriosa[291]). Neste ponto compreendemos o silogismo de que diferentes representações do mundo convergem em diferentes obras artísticas, mas também o raciocínio, daí decorrente, de que só conseguimos representar e compreender as representações em função do mundo que conhecemos. Gombrich fundamenta-se, neste passo, na proposta de Vasari de que a

---

[286] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 244.
[287] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 9.
[288] *Ibid*. Em função do determinismo que esta perspetiva parece impor, o autor recorrerá a uma imagem naturalista para esclarecer que o melhor clima do mundo não pode produzir uma árvore sem a sua semente, e que um clima bom pode favorecer tanto o crescimento de uma árvore, mas também o de pragas. Portanto, o contexto não pode explicar, por si, o artista, nem pode *controlar* uniformemente, incondicionalmente, o desenvolvimento das suas faculdades.
[289] *Vide* E. H. Gombrich, *Arte e Ilusión. Estudio Sobre La Psicología de La Representación Pictórica*, p. 2.
[290] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 7.
[291] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 3.

mudança de estilos não corresponde apenas a uma melhoria da habilidade técnica, mas a diferentes maneiras de ver o mundo. Neste âmbito, uma obra como *Madona Rucellai*, aclamada pelo próprio Vasari como uma obra-prima da época, tem de ser compreendida em função do seu tempo – isto é, em função do que se atingiu e se compreendeu, do ponto de vista conceptual e representacionais, na época[292].

Numa óptica semelhante, Gombrich reagirá contra a ideia de se encarar noção de perspetiva desenvolvida no Renascimento como uma mera convenção que não representa o mundo tal como este parece ser; com efeito, de acordo com o autor, a ideia de perspetiva baseia-se numa equação fundamental (a imagem deve ter a aparência do objecto; o objecto, a aparência da imagem) que não implica, necessariamente, uma sustentação de supremacia da representação convencionalmente realista ou que a mesma proponha «padrões absolutos de fidelidade que suplantam as diferenças de estilo no modo de ver e retratar», conforme reforça Nelson Goodman[293]. De resto (e neste passo, Gombrich apoiar-se-á na obra de Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form*, de 1893, do ponto de vista perceptivo, as imagens mentais derivam não só da visão, mas também do tacto e do movimento (uma esfera, por exemplo, assemelha-se como um disco plano ao olho humana; é o tacto que nos fornece as informações relativas a espaço e forma); nesta ordem de ideias, é absurdo eliminar, no trabalho de um artista plástico, tal conhecimento – a sua tarefa é, pelo contrário, compensar a ausência de movimento na sua obra (no caso da pintura) por intermédio de estratégias (de luminosidade, de pincelada, etc.) que permitam, enfim, ao espectador reconstruir a imagem tridimensional na sua mente[294].

Assim, as leis da perspetiva encontram-se inefavelmente ligadas a uma ideia de construção que visa não um geometrismo exato, sólido, mas antes uma aproximação à percepção humana – que não se rege pelos mesmos princípios objectivos. Goodman desmontará esta questão, reforçando-o a partir dos seguinte exemplo:

> Pelas regras pictóricas, as linhas de caminho-de-ferro que se estendem na direção oposta ao olhar são desenhadas em convergência, mas os postes telefónicos (ou os rebordos de uma fachada) que se afastam para cima na direção oposta ao olhar são desenhados em paralelo, Pelas «leis da geometria», os postes também deviam ser

[292] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 7. No mesmo sentido, Goodman referirá que «As imagens em perspetiva, como todas as outras, têm de ser lidas, e a capacidade de ler tem de ser adquirida. O olho unicamente acostumado à pintura oriental não compreende imediatamente uma pintura em perspetiva. Contudo, com a prática, uma pessoa pode acomodar-se sem esforço a lentes que distorcem as coisas ou a imagens desenhadas em perspetivas distorcidas ou mesmo invertidas» (Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 46).
[293] *Vide* Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 42.
[294] *Vide* E. H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 8-9.

> desenhados em convergência. Mas quando os desenhamos dessa forma parecem tão mal como as linhas do caminho-de-ferro desenhadas em paralelo. Assim, temos câmaras com fundos inclinados e lentes elevatórias para "corrigir a distorção" – isto é, para fazer as paralelas verticais ficarem paralelas nas nossas fotografias; não tentamos fazer o mesmo para procurar fazer as linhas de caminho-de-ferro ficar paralelas.[295]

Face ao exposto, é possível perceber que em Goodman, a ideia de realidade não pode ser dissociada do modo de organização do mundo de cada sujeito. Todo o processo de representação, classificação e organização de um objecto é variável, pois depende do indivíduo. Mas se «praticamente qualquer imagem pode representar praticamente qualquer coisa»[296], como explicar a tradicional canonização da representação realista na proximidade ao que se considera o *real*? Goodman propõe, a este propósito, que o plano de correlação a partir do qual a imagem representa o objecto depende «de quão rigorosa é a informação sobre o objecto que se obtém ao ler a imagem de acordo com esse sistema»[297]. A partir desta premissa, o grau de realismo associado a uma imagem depende do grau de canonização do sistema, pelo que podemos definir a representação como uma questão de escolha, a correção como uma questão de informação e o realismo como uma questão de *hábito*. Na verdade, uma imagem não é mais ou menos parecida com a natureza; ela é, sim, parecida com o modo mais habitual ou convencional de representar a natureza[298].

Em contrapartida, a revelação, a partir de um trabalho de um artista, de determinados aspectos do mundo antes imperceptíveis determinam um novo *realismo*, no sentido de o mesmo apresentar novos aspectos da realidade – isto é, um realismo que se manifesta num sentido não de *habituação*, mas de *revelação*[299]. Daqui se depreende a importância da criação artística na *renovação* da concepção que estabelecemos do mundo: o discurso ou a representação de um artista, mesmo socorrendo-se de *velhas etiquetas*, pode gerar uma nova compreensão do real. De resto, qualquer representação e descrição eficaz exige *invenção*, conforme acentuará Goodman, socorrendo-se do *dictum* já citado de Wilde: «Que a natureza imita a arte é um *dictum* demasiado tímido. A natureza é um produto da arte e do discurso»[300]. É esta condição, este permanente diálogo criativo entre arte e mundo, que permitirá Carina Infante do Carmo sugerir que,

---

[295] *Vide* Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 47.
[296] *Vide* Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 68.
[297] *Ibid*.
[298] *Ibid*: «A semelhança e o engano, longe de serem fontes e critérios constantes e independentes da prática representacional, são em parte produto dela».
[299] Nelson Goodman, *Modos de Fazer Mundos*, p. 185.
[300] Nelson Goodman, *Linguagens da Arte*, p. 62.

na concepção de Goodman, a arte não se constitui como «um espelho parasitário do real, mas integra-o como forma de descoberta e criação»[301].

Encontramo-nos, neste ponto, próximos de compreender a perspetiva de Anäis Nin expressa na obra *Em Busca de um Homem Sensível*, na justificação ao propósito que motiva um escritor para a criação:

> Porque é que as pessoas escrevem? (...) Elas escrevem para criar um mundo no qual possam viver. Nunca consegui viver nos mundos que me foram oferecidos: o dos meus pais, o mundo da guerra, o da política. Tive de criar o meu, como se cria um determinado clima; um país, uma atmosfera onde eu pudesse respirar, dominar e me recriar a cada vez que a vida me destruísse. Esta é a razão de toda a obra de arte. [302]

A vivência num mundo íntimo, pessoal, não anula, na linha do que destacámos atrás, nem a existência, nem a convivência com outros mundos – todos eles participantes na construção de uma ideia de real. A obra de arte surge-nos, nesta linha, não na linha de *fuga* face ao mundo, mas como um mecanismo que o ajuda a ampliar, a torná-lo cada vez mais cognoscível. Nesta perspetiva, um poema não nos afasta do mundo – aproxima-o.

[301] Carina Infante do Carmo, *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira* [Tese de Doutoramento em Literatura apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve], p. 57.
[302] Anäis Nin, *Em Busca do Homem Sensível*, pp. 18-9 *apud* Pedro F. P. Barbosa, *op. cit.*, pp. 531-2.

II – Do Sujeito e do Mundo na transição de séculos (XIX-XX)

A noção de sujeito (e, sobretudo, a justificação da sua presença na sociedade onde se insere) será alvo de profundas redefinições no final do século XIX. A questão será particularmente visível na figuração do *artista* e na sua relação com o *real* circundante, numa relação cada vez mais complexa, e com necessárias consequências para o fenómeno literário, à medida que caminhamos para o século XX.

É possível, porém, integrar os primeiros passos de tal processo logo no advento do Romantismo. Em *Self-Reference in Literature*, David Roberts destacará que é a partir da ironia romântica, subjacente à autorrepresentação do artista, que a questão do paradoxo da forma literária é tomada conscientemente; e é a partir do momento em que o fenómeno literário se torna *autorreflexivo*, *autoconsciente* que se pode definir o princípio da literatura moderna (Lacoue-Labarthe, Nancy) – momento que corresponde também, conforme Roberts nota, ao fim da arte na perspetiva de Hegel[1].

Tal questão não pode ser dissociada dos conceitos de *sinceridade* e *autenticidade* românticas. É a partir deles que se propõe uma profunda reformulação conceptual; em que, pela ligação necessária dos mesmos ao indivíduo, se consolida política e filosoficamente – e em contraposição com os princípios iluministas precedentes – a importância da *subjetividade* na concepção do mundo[2]. Deveremos, por isso, enquadrar tais conceitos enquanto necessárias construções do sujeito romântico, não só do artista (efetivamente, Jerome McGann designará as *convenções da sinceridade* que caracterizam a poesia romântica como *tropos*[3]), mas da própria dinâmica social da época: Tim Milnes and Kerry Sinanan, na colectânea de estudos *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, destacarão, a este propósito, uma comunicação de uma contribuidora para a *London Magazine*, em 1778, que sugere uma articulação problemática entre a honestidade frontal e as relações sociais («Truth, like Beauty, requires the aid of dress and appears the most amiable when most concealed»; «we may

[1] David Roberts, *Self-Reference in Literature*, p. 36; o autor apoiar-se-á, neste ponto, em *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, de Philip Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy. Na página seguinte, o autor esclarecerá o seu ponto de vista de um modo mais detalhado: «Romantic irony is the objective self-reflection of the work because it does two opposed things at the same time: it manifests the self-limitation of the form within the form at the same time as it raises the form to a higher power, the power of potentially infinite self-reflection.» (*op. cit.*, p. 37)
[2] *Vide* Tim Milnes and Kerry Sinanan, *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, p. 5.
[3] *Vide* Jerome McGahn, *Radiant Textuality*, p. 92.

behave with politeness without forfeiting our sincerity»[4]), revelando, portanto, em função da delicada negociação entre os comportamentos sociais amplamente aceites e os sentimentos pessoais, um conceito de sinceridade dificilmente *autêntico*.

De resto, conforme nos recordará Angela Esterhammer em «The Scandal of Sincerity: Wordsworth, Byron, Landon», o decurso e evolução da ideia de sinceridade no uso quotidiano determina que esta é uma intenção que deve ser expressa ou visível a partir de dados exteriores – linguísticos , comportamentais, gestuais ou relativos a expresses faciais – para que seja veiculada (ou melhor, para que seja entendida como tal). Neste sentido, uma intenção sincera deve poder ser *lida*; é uma *performance* estabelecida em função de códigos sociais determinados e convenções que têm de ser interpretada por outros[5]. Como referirá Shoshana Felman em *The scandal of the speaking body*, a ação humana destrói, irremediavelmente, qualquer dicotomia metafísica estabelecida entre a mente e o físico, o corpo e o espírito, a matéria e a linguagem – pois o corpo, enquanto componente orgânica da ação (incluindo ações do foro linguístico), assegura que nenhuma intenção mental se constitua como representação pura[6].

É, portanto, em função das linhas expressas que deveremos entender a sinceridade romântica e tudo o que ela implica; e será, precisamente, a partir das mesmas que Esterhammer explorará a questão a partir dos cantos de *Don Juan*, de Byron, nomeadamente no reconhecimento do paradoxo que existe entre uma resposta tida como natural, por parte do sujeito, e o seu efetivo registo – e modelação – no corpo (pelo gesto ou pela expressão linguística), de modo a que possa ser comunicada – que possa constituir-se como *comunicável* para o *outro*[7].

Tais noções serão determinantes para a representação da ideia de sujeito nos movimentos de Fim-de-Século e Modernismo posteriores, nomeadamente no modo como, a partir daí, a ideia de construção da *sinceridade* será discutida ou

---

[4] Tim Milnes and Kerry Sinanan, *op. cit.*, p. 8. *Vide* também, a este propósito, o estudo, compilado na obra citada, «By its Own Hand: Periodicals and the Paradox of Romantic Authenticity», *op. cit.*, pp. 185-200.

[5] Angela Esterhammer, «The Scandal of Sincerity: Wordsworth, Byron, Landon», *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, pp. 101-2.

[6] Angela Esterhammer, *op cit.*, pp. 102-3.

[7] Angela Esterhammer, *op cit.*, pp. 112-3: «Byron's analysis of sincerity as a performance reveals the aporia within sincerity itself. It requires an exact correspondence between two things that are incommensurate: private emotion and an externalised semiotic system, whether it be the lineaments of the face, the pitch of the voice or the order of language. While satirizing sincerity, Byron also exposes a scandal that sincerity can never be avoid: although the *concept* of sincerity promises congruence between state of mind and expression, actual *instances* of sincerity exposes an intrinsic incongruence among cognitive, physical, verbal and social processes».

problematizada no âmbito da criação literária. Neste domínio, Max Saunders partirá do paradoxo proposto por Wilde no início de *O Retrato de Dorian Gray* («*The highest as the lowest form of criticism is a mode of autobiography*») para recentrar o discurso autobiográfico como nuclear no ato de leitura ou de crítica, propondo que, de algum modo, a premissa de Wilde constitui o princípio de negação da concepção romântica no que se refere ao modo como o trabalho literário reflete o sujeito que o escreve[8]. Na verdade, conforme destacámos atrás, tal acepção de «transparência» entre o artista romântico e a sua obra não é, de todo, pacífica; porém, é inegável que a perspetiva de Wilde complexifica a relação: se todo o ato crítico é, em si, autobiográfico, o leitor não tem possibilidade de perceber em que medida o é – pois cada ato de leitura é em si uma reconstrução *involuntária e inconscientemente autobiográfica* (nas palavras de Saunders) – o que distorce, necessariamente, o intento autobiográfico construído inicialmente pelo escritor. Neste sentido, «The very gesture that seemed to legitimize interpretative writing in terms of the author's biography simultaneously makes it unreliable»[9].

É neste sentido que o autor procurará debater – e rebater – a ideia do Modernismo enquanto movimento de «impessoalidade» (ou como avesso a uma noção autobiográfica), recuperando a *autobiografização* (*Autobiografiction*) enquanto forma híbrida que privilegia a *performatividade* do texto; colocando a condição autobiográfica do mesmo sob a égide da ficcionalidade e da criatividade – estabelecendo, enfim, entre o *eu* que escreve e o *eu* [auto] representado, uma relação de interdependência que é condição essencial para entender a representação do sujeito a partir deste período[10]. Assim, os *jogos formais*, estabelecidos pelo poeta moderno, com a sua condição biográfica constituem-se como atos críticos que sustentam a noção necessariamente

[8] Max Saunders, *Self Impression. Live-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, p. 2.
[9] Max Saunders, *op. cit.*, p. 3.
[10] Max Saunders, *op. cit.*, p. 21: «The notion of the performative [dimension associated with life-writing] reintroduces the ideas of fictionality and creativity to the heart of the autobiographic project; and to that extent could be said to inscribe even in formal autobiography some of the key qualities discovered here in more hybrid works, of 'autobiografiction' and imaginary writing. A literary autobiography's relation to fictional oeuvre is discussed as working according to Derrida's logic of the supplement, with a comparable effect: posing autobiography as outside fiction, but infiltrating the autobiographical into the fiction, and thus reciprocally, the fictional into the autobiography. What such arguments bring out is how autobiography and fiction, while posed as mutually exclusive, are in fact profoundly interdependent, and constitute throughout the last two centuries a system of modern self-representation which might itself be termed 'autobiografiction'».

subjetiva relativa à autorrepresentação – por outras palavras, a condição biográfica não é negada, mas sim *transformada*[11].

Como Saunders notará na conclusão da sua obra, a adopção da *performatividade* de um texto literário (nomeadamente, no que concerne à escrita autobiográfica) tem como consequência o abandono de uma leitura *transcendental* do mesmo, em favor de uma leitura performativa. A mudança de paradigma acentua que qualquer interpretação de um texto se constitui como uma performance de uma performance, uma *metaperformance* – e no caso do discurso autobiográfico de um artista, tal duplicidade é indestrinçável[12]. É neste sentido que podemos entender a ligação da obra de um artista à sua vida na modernidade poética – não enquanto reflexo incondicional entre um e outro, mas por via de uma performatividade que, para Saunders, não é textual (como nos indicarão as propostas descontrutivistas), mas que passa a ser vista como inerente, congénita ao próprio texto[13].

[11] Max Saunders, *op. cit.*, p. 22.
[12] *Vide* Max Saunders, *op. cit.*, pp. 515-6.
[13] *Vide* Max Saunders, *op. cit.*, p. 511.

O Criador – A representação do sujeito

Mudança de paradigma na representação do sujeito

No capítulo que dedica, em *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, ao Simbolismo, Nuno Júdice revelar-nos-á, a partir da correspondência de António Nobre com Alberto de Oliveira – em particular, de recordação do encontro do poeta com o então cônsul português de Paris, Eça de Queirós – a representação do sujeito decadentista tecida, na época, pela *intelligentia* portuguesa. No documento, subentendemos uma opinião desfavorável do autor de *A Cidade e as Serras* relativamente às inflexões decadentistas provenientes de *Boémia Nova* e *Insubmissos*, que receberá, aliás, a anuência do poeta de *Só*. E, curiosamente (ou não), o desagrado manifestado surge no âmbito não tanto das questões de foro estético, mas antes da(s) representação(ões) social(is) do poeta decadentista, tidas como requisitos fundamentais; indissociáveis da correspondente poética[14].

Esta relação não parece distanciar-se muito da constatação de José Carlos Seabra Pereira expressa em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*: o que define, em primeira instância, o Decadentismo é, primordialmente, um *estado de sensibilidade* do sujeito – perante si mesmo e perante a crise civilizacional circundante[15]. Não obstante, parece-nos importante reter, a partir do juízo de Eça e de Nobre, o enfoque dado à divergência entre o sujeito e o seu espaço circundante, bem como as abordagens críticas que, doravante, se centrarão na *alienação* do sujeito decadentista e/ou simbolista na sociedade burguesa e «equilibrada» da segunda metade do século XIX. A este propósito, a tese de José Coelho Moreira Nunes apresentada à Escola Médico-Cirúrgica do Porto no final do século XIX, «O Simbolismo como manifestação da degenerescência», parece-nos significativa: não só pela articulação, sob a égide da *degenerescência* (e na esteira de Max Nordau), de questões éticas e patológicas com o foro artístico, como também pelo facto de o claustro de lentes incluir personalidades

[14] Nuno Júdice, «O simbolismo», *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, p. 28: «E, deixa-me dizer-te, Alberto, se ainda não to disse, que isso era pura verdade: são todos uns vis. E ninguém lhes liga consideração. Para se ser "Decadente" é necessário levar uma vida abjecta, como o grego Moréas a leva por cá, que dizem ser um pederasta e outras coisas de lama.». Saliente-se ainda que, a este propósito, tanto Eça como Nobre salientarão apenas um nome como «o único de talento»: Vernaile (*op. cit.*, p. 27).
[15] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 62.

cuja legitimidade na avaliação da tese em causa era assegurada pela pertença aos dois mundos, o da Ciência e o da Literatura (cite-se, a este propósito, o nome de Ricardo de Almeida Jorge, higienista, escritor – foi, aliás, biógrafo de Rodrigues Lobo – e crítico literário). A escrita simbolista, longe de se constituir como fenómeno estético, é, neste contexto, reduzida a um diagnóstico científico[16].

Este tipo de articulação será, de resto, intensamente retomada no Modernismo Português a propósito da recepção de «Orpheu» no panorama sociocultural nacional, com particular destaque para os depoimentos tecidos por Júlio de Matos face à nova literatura do início do século XX (aliás, não só a de «Orpheu», mas a da própria «Renascença Portuguesa», como nos recordará Vítor de Aguiar e Silva[17]). E mesmo em trabalhos recentes, ela não deixa de estar, direta ou subliminarmente, presente: é o caso do estudo redigido por E. Macieira Coelho «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro»[18], onde se procurará compreender e fundamentar a situação clínica do poeta a partir de pistas fornecidas pelos seus textos, bem como alguns dados biográficos, como a consulta do poeta português ao neurologista Egas Moniz, em Lisboa, em 1914 (e a consequente suspeita, por parte do médico, do seu estado de esquizofrenia)[19]. A conclusão que se ressalva nesta articulação – «os poemas

---

[16] *Vide* João Palma-Ferreira, *Literatura Portuguesa. História e Crítica. Volume I*, p. 167. O crítico retomará a citada tese e o seu autor algumas páginas depois, reforçando a visão estabelecida do Simbolismo enquanto um diagnóstico interpretável pela via da Medicina: «Para o médico crítico literário de 1899 o simbolismo tinha um diagnóstico científico e para o atingir tratava-se como uma enfermidade, um desvio psíquico, uma degenerescência. Analisava-se a sua extensão, etiologia e estigmas, pesquisava-se-lhe a hereditariedade, a impulsão, a obsessão, aprofundava-se a análise e descia-se aos piores infernos, aos degenerados mais complexos, aos psicopatas sexuais, aos neurasténicos e aos desequilibrados de todas as castas, incluindo os místicos. O diagnóstico era extensivo à literatura e à arte e aí se produziam teses profundas sobre o pensamento simbólico, partindo de Max Nordau, uma vez mais, que foi quem determinou duas características comuns em todos os simbolistas: eram igualmente devotos, foram igualmente obscuros.» (*op. cit.*, p. 172).

[17] Vítor de Aguiar e Silva, «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa», *Diacrítica*, n.º 10, 1995, p. 145: «Compreende-se bem, aliás, que Júlio de Matos fosse o alvo preferido dos ataques dos *novos*, pois que ele lançara sobre estes, com a sua autoridade de médico psiquiatra, de sábio que falava com a legitimação conferida pela ciência, um diagnóstico terrível e perigosíssimo num tempo obsessivamente influenciado por teorias médico-biológicas sobre a decadência das raças e das nações e sobre as taras e misérias nosológicas dos indivíduos: os *novos* da «Renascença Portuguesa» sofriam de morbidez, eram frutos de uma fase de decadência e regressão. Lamechas, doentes, degenerados... O depoimento de Júlio de Matos contribuiu indubitavelmente para a difusão do *topos* da loucura dos modernistas».

[18] *Vide Ata Médica Portuguesa 2001*, nº 14, 2001.

[19] *Vide* E. Macieira Coelho, «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro», *Ata Médica Portuguesa 2001*, nº 14, 2001, pp. 268-70. O autor irá associar uma passagem de *A Confissão de Lúcio* (no caso, a descrição que se faz da sala onde irá ocorrer o espetáculo da «americana fulva») a «um delírio alucinatório dramático que tipifica uma psicose» (p. 268); destacar a evolução de «um pensamento lógico e coerente (...) para pensamento ilusório e delírio metafórico» que perpassa tanto no poema «Manucure», como noutra passagem (no caso, a descrição que Gervásio Vila-Nova faz do *selvagismo*) de *A Confissão de Lúcio* (p. 270).

de Sá-Carneiro refletem até à saciedade a sua psicose»[20] – deixará pouca margem para uma análise do alcance estético da obra literária do poeta e para uma leitura mais atenta do *topos* da *loucura* em *Orpheu* – que não deixará de ser, como sabemos, cultivado pelos próprios órficos[21]. Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault justificará esta relação intensamente explorada, em toda a Modernidade, entre as figuras do *artista* e do *louco* – as mesmas encontram-se unidas pela faculdade de se libertarem da tradicionais correspondências sígnicas; porém, opostas pela consciência ou inconsciência que manifestam face à essa faculdade[22].

As relações invocadas parecem ser assim importantes para perceber as mudanças operadas, a partir do Fim-de-Século, na articulação entre sujeito e sociedade. Como referirá Seabra Pereira, da arte decadentista surge uma nova (e angustiada) vivência da condição humana, que resulta do contraste entre as ambições excessivas do precedente

---

[20] E. Macieira Coelho, *op. cit.*, p. 270.

[21] São sobejamente conhecidos os exemplos, que não se esgotam na sintomática receção, por parte da maior parte da elite cultural nacional, dos dois números da revista *Orpheu* («Literatura de manicómio»; «os bardos do *Orpheu* são doidos com juízo» – *vide* Maria Aliete Dores Galhoz [preparação de texto e introdução] – *Orpheu*. 4.ª reedição do vol. I. Lisboa: Ática, 1984, p. xvii. Referimos, a título de exemplo, dois que nos parecem elucidativos.

Na conferência proferida por António Ferro («José de Almada Negreiros: o imaginário na terra dos cegos») na Liga Naval, no âmbito da apresentação de *A Invenção do Dia Claro* (depois publicada n' *O Século*, a 23 de Janeiro de 1922), será significativo o modo como Ferro contesta, a certa altura, a acusação de que Almada Negreiros, como outros, seria um doente mental: «Abençoados doidos que reabilitam, até certo ponto, a arte portuguesa de hoje, porque é uma hora de Almada Negreiros, de três desses doidos, três figuras desaparecidas, os três primeiros gritos de modernismo na arte portuguesa: Mário de Sá-Carneiro, Amadeu de Sousa-Cardoso, Santa-Rita Pintor» (António Ferro, *Obras. 1. Intervenção Modernista. Teoria do Gosto*. Lisboa: Editorial Verbo, 1987, pp. 351-2 *apud* Vítor de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 155-6). Desta postura se depreende uma inversão da acusação de insânia como uma espécie de certificação, por oposição, da loucura enquanto parte da condição artística de *Orpheu*.

Esta representação da figura arquétipa do *artista louco* será, de resto, trabalhada pelos próprios órficos, como é perceptível num excerto do texto de Pessoa: «Se eu tivesse previsto os verdadeiros ódios que a revista chegou a levantar, teria insistido mais nestes dois pontos [apenas referiremos o primeiro]: /- Sá-Carneiro gostou muito que eu o definisse como um histérico-epiléptico, e a mim mesmo como um histeroneurastécnico; dou mais, aliás, pela segunda classificação do que pela primeira. Quando se tratou, porém, de encaixar entre as psiconevroses criaturas de uma saúde mental tão indecente como o Alfredo Guisado ou o Cortes-Rodrigues, a psiquiatria – ou, pelo menos, a minha – foi abaixo. "São rapazes de muito talento, mas infelizmente são normais», queixou-se então o Sá-Carneiro"» (Fernando Pessoa, «Como nasceu "Orpheu"», *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*, p. 72. O título em questão foi escolhido por António Quadros e é relativo a dois excertos encontrados [1916 e 1917] que visariam reconstruir a história de *Orpheu*).

[22] *Vide* Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, pp. 104 e seguintes. Foucault trabalhará as figuras do *louco* e do *poeta* a partir de *D. Quixote de La Mancha* de Cervantes. No primeiro caso, encontramos alguém que se «*alienou* na *analogia*». Ele é, nas palavras do autor, «o jogador desregrado do Mesmo e do Outro», na medida em que inverte os valores e proporções comummente consideradas na decifração de signos. A sua diferença perante os comuns mortais regista-se não pelo facto de ser diferente, mas de *não conhecer* a diferença. Numa perspetiva próxima, o poeta é aquele que, «acima das diferenças nomeadas e quotidianamente previstas, reencontra os parentescos subjacentes às coisas, as suas similitudes dispersas». Em função desta diferença, o autor atribuirá diferentes funções a cada elementos: o *homossemantismo*, associado ao *louco* (no sentido de encontrar, de um modo prolífero, semelhanças entre todos os signos) e a *alegoria*, ao *poeta* (que, neste jogo de distinções, se «põe [...] à escuta da "outra linguagem", a da semelhança»). (*op. cit.*, p. 104).

Positivismo e a limitação dos resultados atingidos; tal confronto, ainda que amenizado por uma renovada atenção ao mundo espiritual como forma de complementar o vazio existente, é o que determina a condição *decadente* do sujeito:

> ...a posição paradigmática do homem decadentista é a indecisão dolorosa do estar a meio caminho entre, por um lado, a satisfação positivista e agnóstica (que rejeita), o optimismo cientista e tecnicista (de que desiste, desiludido), a óptica naturalista (de que se sente saturado), e, de outro lado, a hesitante superação pelas filosofias idealistas, pelo espiritualismo renovado, pela fé religiosa. Peados na indefinição, os decadentistas sentem o apelo do Mistério, dão-lhe dimensão pessoal e cósmica, remetem para ele todo o acontecer e sentir. Todavia, não alcançam forças para o dilucidar: como Laforgue, sabem a existência do sobrerreal e sintonizam vibrantemente o seu chamamento, mas quedam-se, por fim, frustrados[23].

A religiosidade imanente no sujeito decadentista surge, neste âmbito, como uma consequência de tal condição. Longe da adesão ou vínculo a uma qualquer instituição religiosa; mesmo longe, em muitas circunstâncias, de um espectro cristão (em muitos casos, na margem oposta – no satanismo); mais perto de uma dimensão mística ou mesmo de um ocultismo na senda de autores como D'Annunzio, o mundo espiritual do Homem Decadentista não se esgota, porém, na exploração da dimensão oculta, sendo também completado por uma exploração do mundo interior e a um retorno ao *instinto psíquico* romântico. É nesta acepção que compreendemos a permanente invocação da *rêverie* e de todos os processos retóricos subjacentes: associações ilógicas, relacionamentos metafóricos, sinestesias[24].

Cremos que é possível, neste sentido, associar a demanda religiosa do artista do Fim-de-Século a uma incessante procura do *eu* – ou, se quisermos, a uma perda ou equacionamento do princípio de identidade. Nesta linha, a recuperação da figura do *Artista Maldito* romântico (de contornos, porém, visivelmente mais conflituosos face à sociedade circundante; longe da noção de distância com que nos deparamos no Romantismo) e a conceptualização da «Arte pela Arte» como modo de vivência contribuem para uma representação prometaica do poeta/artista – a de um iluminador, com nítida vocação divina, que, não obstante o antagonismo com o *real* circundante (ou, talvez, derivado desse mesmo antagonismo), se institui do «mágico y místico poder de la imaginación se presenta como un don único y precioso que (...) transmite al resto

[23] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*, p. 25.
[24] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 31-4.

de los mortales»[25] – ainda que tal sacerdócio encerre por vezes, quase paradoxalmente, conforme nos recordará Seabra Pereira, a partir das palavras de Aguiar e Silva, uma propensão para a perversão e imoralismo[26].

Facilmente percebemos que esta representação relativamente isolada do poeta/artista no Fim-de-Século é determinada pela sua relação (mesmo que esta seja manifestamente problemática) com a sociedade circundante. O caráter prometaico que aludimos não determina um reconhecimento ou valorização da figura do poeta pelo mundo burguês e distante que o circunda; aliás, a dificuldade em articular ou justificar uma função da arte numa sociedade marcada pelo pragmatismo (e não será à toa que a questão da *utilidade* de um objecto artístico será uma das problemáticas mais debatidas à medida que caminhamos para o final do século), acentuará a diferença entre cada uma das partes – como dirá Ezra Pound, «Artists are the antennae of the race, but the bullet-headed many will never learn to trust their great artists»[27]. A valorização da poesia – e mesmo a relativa independência face à restante literatura – segue o mesmo raciocínio: se o poeta é um *iluminador*, o seu facho (a poesia) distinguir-se-á, pela suprema afinidade divina, genesíaca, das restantes tipologias textuais. Ou recorrendo à analogia de Eduardo Lourenço: o caráter enigmático, misterioso da poesia é a *Esfinge*: uma resposta para o seu criador; um enigma para os restantes mortais solucionarem[28]. E nesta relação, a problematização da referencialidade da linguagem poética (compatível,

---

[25] Faustino Manuel López Manzanedo, *La Imaginación en la Crítica del Fin de Siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, p. 71. O autor desenvolverá esta relação recorrendo, entre outras, à figura de Cristo: «Se produce el tránsito desde la idea del poeta como interpretador de la verdad divina y revelador de lo infinito que hay en el hombre – que con la sola potencia de su imaginación penetra los oscuros designios –, hasta la identificación con Cristo – o cualquier otra entidad o persona divinas – como el salvador cósmico que se sacrifica por el arte. El poeta se halla conectado con el dios e se exalta su geneología, al mismo tiempo que participa de la naturaleza humana, como los hijos de diversos dioses sufrientes a lo largo de la historia religiosa – Cristo, Dionisio, sebacio, Miltra, Osiris o Adonis, que no son sino las distintas manifestaciones del mismo principio cósmico de encarnación, tan querido por nuestros poetas; símbolos generados por la imaginación que da forma a sus sueños». (*ibid*).

[26] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 50. Seabra Pereira não deixará de notar, a este propósito, que tal imoralidade, parece subsistir como meio e não como um fim – como parte do percurso necessário para atingir os seus fins. Recorrendo às palavras de Baudelaire, a ressonância poética do mal é inseparável da condição humana, pelo que tal perversidade pode ser entendida como uma procura, afinal, do Bem (*op. cit*, pp. 50-1).

[27] *Vide* Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, p. 151.

[28] Eduardo Lourenço, «Esfinge ou a Poesia», *Tempo e Poesia.*, p. 29: «No espírito do seu criador, a Esfinge é uma resposta. A poesia é expressão de origens. Solicitado pela noite animal e plenitude solar, um poeta talhou na rocha uma forma visível da sua condição. Compreender a Esfinge, compreender a poesia é olhá-la sem a tentação de lhe perguntar nada. É aceitar o núcleo do silêncio donde todas as formas se destacam. A obra vale pela densidade de silêncio que nos impõe. / Agora é fácil compreender como pôde nascer o mistério da esfinge. O enigma da poesia. Ele existe para homens incapazes de acolher esse silêncio original.»

como refere Fernando Guimarães, com a ambiguidade que lhe é inerente[29]) e a importância concedida à *sugestão* por, parte do Simbolismo, só irão acentuar a diferença.

O final do século XIX português será marcado por diferentes poéticas e poetas que parecem asseverar o antagonismo referido. Regressamos, neste ponto, ao início do capítulo e a António Nobre, por se constituir, porventura, como o caso mais paradigmático de tal conflito – pela assunção de uma vertente decadentista articulável quer com uma dimensão pessoal, íntima; quer com uma crise epocal que encontrará referentes específicos da sociedade portuguesa[30]. É esta representação da figura do artista em Nobre que determinará a sua condição mítica (um «mito literário pessoal, que construiu sobre a sua vida e a sua obra, mas que vive por si mesmo e não é equipolente nem a essa vida nem a essa obra»[31]) e a correspondente atenção concedida por uma parte significativa dos poetas que sobre ele escrevem no primeiro quartel do século XX – como dirá Seabra Pereira, são poucos os escritores neo-românticos, e modernistas, que não dedicam um texto à figura de Anto[32].

A condição heroica

Na obra *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Luca Somigli enquadrará o antagonismo expresso entre poeta decadentista e/ou simbolista e o mundo que lhe é adverso (ou vice-versa) como o que possibilita a adopção de personagens por definição *marginais* – não só as que funcionam como sua perífrase, como o artista, o dândi ou o *flâneur*, mas também figuras alienadas como o louco ou o criminoso. A uni-las, uma rejeição dos princípios de eficiência e

[29] Fernando Guimarães, «Metamorfoses do Discurso Literário através do Simbolismo, do Saudosismo e do Modernismo», *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 6 – *Do Simbolismo ao Modernismo*, p. 527.
[30] José Carlos Seabra Pereira, «A poesia nova do Fim-de-Século: Eugénio de Castro, Camilo Pessanha, António Nobre», *História da Literatura Portuguesa*, p. 81: «Através da imposição do seu drama pessoal e da sua tradução artística numa desconcertante mas cativante originalidade, António Nobre dava, sobretudo com o *Só* bifacetado, uma expressão paradigmática ao Decadentismo (enquanto crise epocal, portuguesa e ocidental, do cosmopolitismo aristocrático-burguês) e ao Neo-Romantismo (lusitanista e, menos, proto-saudosista); de ambos os modos dava expressão paradigmática à subversão irracionalista do Cientismo e do Positivismo e ao desajuste perante a modernidade científica e técnica, social e económica, oriunda do impulso iluminista.».
[31] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 82.
[32] *Ibid.*

produtividade da sociedade burguesa (e valores éticos e morais afins), em favor de uma *verdade alternativa* do mundo[33].

Este sentido de *diferença*, e no caso do artista do Fim-de-Século, de pretensa superioridade face ao mundo «comum» é o que se encontra na base da concepção do *halo* associado ao poeta na modernidade – o *halo* que lhe confere o sentido de *revelação* e de uma certa condição mitológica face aos restantes indivíduos. Mas Somigli não reconhece este *brilho* enquanto traço congénito; na verdade, e recorrendo a um paralelo inesperado com a visão de Marx e Engels patente no *Manifesto Comunista* no que concerne à notação de a burguesia ter privado qualquer ocupação (o cientista, o advogado, o padre, o poeta...) do seu *halo*, reduzindo o indivíduo a um mero assalariado, o crítico notará que, se tal halo pode ser *despido* [«stripped»], o mesmo só pode ser resumido a uma construção mitológica[34].

A relação de distância do poeta decadentista face à sociedade circundante e tudo o que a mesma implica, em termos de superioridade e revelação, determina, ainda, um paradoxo: por um lado, é na manifestação do indivíduo e a sua independência face ao mundo que se define qualquer validade estética na sua obra; porém, em contrapartida, essa obra tem de se tornar visível no mundo do qual o artista procura escapar para garantir o seu pleno sucesso ou, pelo menos, uma receptividade que possa assegurar a ligação do artista ao seu público e assim garantir e efetivar a comunicação estética. Deste modo, a marginalização do artista decadentista face ao mundo é, simultaneamente, o seu triunfo e a sua derrota[35].

Uma outra possibilidade de entender o alcance desta alienação do artista de Fim-de-Século será sugerida por Walter Benjamin, a partir de Baudelaire. Para Benjamin, o poeta harmonizou a sua imagem de artista – em particular no que concerne à sua condição miserável – à imagem do herói[36]. Tal relação não se sustenta apenas, porém, pela condição heroica de sobrevivência face à miséria material que assola, a certa altura,

---

[33] Luca Somigli, *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, p. 6.

[34] Luca Somigli, *op. cit.*, p. 10. Na definição de *halo*, Somigli partirá de Barthes e da sua aceção de mito (uma narrativa que transforma a História em Natureza) para notar que este caráter «fabricado» do *halo* se constitui, afinal, como um produto do capitalismo que determina a ligação do artista com a classe dominante: «The halo is an instance of what Roland Barthes would call a 'myth' – that is, a narrative that 'transforms history into nature' (*Mythologies* 129). By assigning a trans-historical character to the work of the artist – the 'work of art' – it conceals the relationship between the artist himself and the others producers that the visit to the brothels bring back to light. The halo is itself a product of capitalism, a kind of mask that disguises, behind the celebration of art's timeless and placeless essence, the artist's ties to the dominant class» (*ibid*).

[35] Luca Somigli, *op. cit.*, p. 62. Veja-se, também, a este propósito, **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, nota 137.

[36] *Vide* Walter Benjamin, «A Modernidade», *A Modernidade*, p. 69.

Baudelaire (a miséria como uma virtude, conforme atestará Benjamin[37]), mas é extensível às precariedades intelectuais do próprio poeta: com efeito, de acordo com o crítico (Benjamin sustenta, aqui, a sua opinião a partir de passagens de Maxime du Camp e Georges Rency), é possível subentender, em Baudelaire (nomeadamente, no que concerne a traços como as «...experiências estereotipadas, a ausência de mediação entre as ideias, a inquietação petrificada dos seus traços»[38]) que o poeta não dispunha de um vasto saber ou de uma visão histórica abrangente. Mas, simultaneamente, é essa mesma insuficiência que privilegia o seu princípio *criador* e, portanto, a sua diferença face aos restantes indivíduos. É nesta conjectura, concluirá Benjamin, que podemos definir a figura do herói como *o verdadeiro sujeito da modernidade*, o que determina, por analogia, que a vivência da modernidade exige uma *constituição heroica*[39].

Na mesma linha, Natasha Grigorian, a partir da obra seminal de Moreau, estabelecerá uma leitura de algumas das suas obras em que o mesmo princípio é visível: no quadro *Prométhé*, a autora destacará a noção de serenidade que ela impõe, ao contrário da tradicional exploração de sofrimento patente no trabalho de outros pintores, e que imprime, na figura, um caráter de força moral, associado ao estoicismo com que suporta a sua pena[40]. Em *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, por seu turno, o heroísmo é expresso pela condição humana de Orfeu – pelo seu sofrimento (acentuado pela pose a recordar a crucificação de Cristo). Aqui, e ao contrário de representações precedentes da figura mitológica, em que é destacada a sua noção divina de poeta ou a do amante fervoroso, Orfeu é aproximada ao sofrimento terreno, *humano* («even the divine artist and hero is thus shown to be deeply human»[41]). Em ambos os casos, a aproximação aos ideias que guiam a representação heroica do artista de Fim-de-Século parece-nos evidente, ainda que, na perspetiva de Grigorian, o uso do mito em Moreau e nos restantes autores estudados (José-Maria de Heredia, Jean Moréas, Stefan George e

[37] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 72.
[38] *Ibid*.
[39] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 75.
[40] Natasha Grigorian, *European Symbolism. In Search of Myth*, p. 45: «When the Titan's punishment is represented in postclassical painting (mainly in the seventeenth-century Baroque and later), it is often the epitome of unbearable perpetual suffering. Thus, both in Rubens's *Prometheus Bound* (1610-1611), with a ferocious eagle painted by Frans Snyders, and in Jusefe de Ribera's famous *Prometheus* [*Tytyus*] of 1632, the title hero is pictured chained to a rock in a tortuous semi-recumbent pose that reflects just how crushed he is with the torment. In contrast, Moreau's Prometheus is in dignified position, as he is seated. Thus, the originality of Moreau's focus on Prometheus's serene resoluteness becomes particularly distinct. Rather than being a symbol of suffering, Moreau's Prometheus is a symbol of moral strength».
[41] Natasha Grigorian, *op. cit.*, pp. 71-2.

Valerii Bryusov) se traduza num olhar renovado à tradição e ideais clássicos que não se consubstancia necessariamente com uma ideia de decadência[42].

Os exemplo facultados mostram que, em muitos casos, o sentido de *diferença* associado à representação do artista de Fim-de-Século se concretiza numa condição que eleva tal discrepância a uma condição mítica. Tal condição, e sobretudo a ideia de construção que se lhe encontra subjacente, conforme notámos a partir das palavras de Somigli, não pode ser dissociada da criação artística enquanto noção essencial, definidora não só da obra, mas do próprio *eu* criador. Porque, conforme notará Albert Camus, «Os mitos são feitos para que a imaginação os anime»[43].

A dissolução do sujeito

A mudança de paradigma no que concerne à representação da figura privilegiada do poeta enquanto efetivo criador de mundos (o que é inextrincável da crescente valorização da palavra poética como o veículo privilegiado de tal devir) não será conseguida sem consequências visíveis no âmbito da sua *unidade*.

No nosso país, o ponto de partida para esta despersonalização (ou para a criação heteronímia) parece ser, de acordo com Fernando Cabral Martins, a figura de Fradique Mendes, a que o crítico acrescentará, a partir do panfleto *Os Nefelibatas*, o seu professo autor, Luiz de Borja, o poeta R. Maria e K. Maurício, personagem que Raul Brandão haveria de desenvolver em *A História de um Palhaço*[44]. Neste âmbito, Cabral Martins destacará ainda a personalidade criada por Carlos de Mesquita, Jerónimo Freire, que será descrita, na resenha biográfica fictícia publicada em três números de *Os Novos*, como uma biografia *interior* de uma vida com forte carga dramática «...que teve por aventuras crises de alma e unicamente ideias por personagens»[45]. O desenvolvimento que Mesquita confere à personagem ao longo do texto mostra a importância da condição *dramática* subjacente à vida de Jerónimo Freire – não apenas no que toca ao *pathos* de fatalidade inerente, mas, e sobretudo, à ideia de despersonalização do sujeito que se lhe encontra inerente, e que terá consequências (ainda) mais visíveis no Modernismo de

[42] *Vide* Natasha Grigorian, *op. cit.*, p. 258.
[43] Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 148.
[44] *Vide* Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p. 29.
[45] Carlos de Mesquita, «Jeronymo Freire», *Os Novos*, n.os 1, 2 e 3; publicado em Fernando Guimarães, «[o pessimismo e o papel do sujeito na literatura]», *Poética do Simbolismo em Portugal*, p. 101.

Orpheu. Daí que este drama seja «independente de factos exteriores»[46], num processo de *autoespionagem* que não se encontra isento de um certo grau de conflituosidade inerente ao desdobramento do *eu*[47], mas que, simultaneamente (ou por isso mesmo), resume a condição da personagem a um *egoísmo sublime*[48].

Assim, a tensa dinâmica *ruptura*/*continuidade* entre as tendências finisseculares e o Modernismo órfico parece manter-se no que concerne à dissolução do sujeito e correspondente articulação com o real, ainda que com diferenças significativas, devidamente esclarecidas por Seabra Pereira: em primeira instância, pela decomposição estabelecida, no Modernismo, dos vectores retórico estilísticos finisseculares – pela passagem da *deslocação discursiva* à *desmultiplicação discursiva* (particularmente visível na dispersão e dramatização do sujeito sá-carneiriano e na heteronímia pessoana)[49], que, longe da *integração cósmica e ontológica* dos elementos, converge numa «nova fenomenologia da subjetividade descentrada»[50]; em segundo, pela própria natureza da articulação entre o sujeito e o seu real circundante que daí resulta, num processo de dissolução da realidade que, não obstante a afinidade do eixo decadentista-simbolista no que toca ao relativo menosprezo da dimensão física, em prol de uma valorização da dimensão psíquica e espiritual, se rege por diferentes linhas, determinantes não só para a distinção, mas para a compreensão e valorização do Modernismo Português[51].

A crise de *unidade* que nos surge como distintiva dos poetas de *Orpheu* não constituirá, porém, a única linha de continuidade (e ruptura) relativamente às pistas deixadas em aberto pelo Decadentismo e Simbolismo. Um processo análogo de fragmentação do sujeito será salientado por Silvina Rodrigues Lopes no âmbito da

---

[46] *Ibid*.

[47] *Ibid*: «Nele, era o espectador que impunha ao ator os papéis, regozijando-se se o desempenho corria à altura da sua exigência, sofrendo amarguras inominadas ao menor desvio de perfeição que imaginara. o seu espectador era ao mesmo tempo autor e por isso implacável no julgamento da execução».

[48] Carlos de Mesquita, *op. cit.*, p. 102: «(...) O dom do desdobramento que aos quinze anos lhe permitia dar-se em espetáculo emocional a si mesmo fazia com que ele agora visse um títere movido pela Vontade universal e não havia maior tortura para o seu egoísmo. Estranho egoísmo ao qual eu não hesito em chamar sublime, porque só em raríssimos grandes Poetas se encontra esta faculdade de sentir abstrações».

[49] José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, p. 541. O crítico distinguirá ainda, neste âmbito, a «nova precedência que *Orpheu* confere à inflação da deixis pronominal da 1.ª pessoa do singular e da regência anómala dos verbos transitivos e *hipertrofia* da conjugação verbal reflexa e pronominal – questão que reverte tanto para o descentramento do sujeito, como para uma nova equação, marcada pela incerteza, da sua relação com o real. (*ibid*).

[50] *Ibid*.

[51] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 541-2. Seabra Pereira recusará uma *assimilação epigonal* das tendências finisseculares e salientará factores como «o frenesim antilepdoptérico, a corrosão antropológica, a crise epistemológica e a emergência da linguagem como último reduto contra a evacuação de Sentido» como características distintivas do Modernismo.

poética de Pascoaes. Partindo do estudo que Sena dedica à poesia de autor amarantino[52], a autora assinalará, no âmbito da poética de Pascoaes, um processo de *despersonalização* que, não obstante as aparentes conexões, se parece distanciar dos moldes tecidos por modernistas como Pessoa ou Sá-Carneiro. Com efeito, para a autora, a diferença manifesta-se pela derradeira tentativa, em Pascoaes, de se salvar a noção de *personalidade poética*[53] – o que determina uma anulação da diferença do *eu* relativamente ao *outro* e ao mundo (ou, como referirá a autora: «de certo modo, é a substituição de "o eu é um outro" por "o eu é para o outro"»[54]). Daí que, em Pascoaes, a palavra poética constitua, simultaneamente, *iluminação* e *verbo escuro*; daí que o mistério (e com ele, «o segredo indesvendável que constitui a realidade trágica do homem»[55]) seja visto como congénito à identidade: *Nascer é pôr a máscara*.

Tais processos de despersonalização não podem ser desligadas das profundas alterações no domínio discursivo e textual, conforme sugerimos a partir das palavras de Seabra Pereira[56], e que implicam, a partir do final do século XIX, conforme destacámos a partir das palavras de Steiner, uma das mais importantes *revoluções do espírito na história do Ocidente*[57]. Neste âmbito, parece-nos pertinente recordar a tese que Gustavo Rubim dedica à poesia de Camilo Pessanha, nomeadamente no que concerne à noção da *inscrição espectral* ou à poética do *vestígio* que podemos encontrar em diferentes textos de *Clepsidra*, o que reforça tanto um processo de fragmentação do *eu*, como uma representação fraccionada do mundo. Será a partir deste raciocínio que Rubim contextualizará a relação da poesia de Pessanha com a modernidade – no pressuposto de que «o vestígio como operação sem obra ou, se quisermos, como obra residual ou retraída é uma experiência partilhada da condição da poesia, da arte e da literatura»[58]. Por outras palavras, é a *condição múltipla,* retoricamente fragmentada, de *Clepsidra* (na

---

[52] *Vide* Jorge de Sena, «Sobre a poesia de Teixeira de Pascoaes», *Estudos de Literatura Portuguesa*.

[53] Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 183: «Despersonalizada, a pessoa do poeta prima pela *ausência* nos seus versos. (...) Ausente, aflitivamente ausente, porém, o poeta só o está na medida em que, Teixeira de Pascoaes que é, fala de uma humanidade em que se apagou e confundiu, com toda a gelidez da treva e do aniquilamento. (...) Quase poderia dizer-se que é de Pascoaes a última tentativa para salvar, projectando-a sobre o mundo, a *unidade* da personalidade poética».

[54] Silvina Rodrigues Lopes, «Apresentação crítica», *in* Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 23. Será, de resto, esta relação com o mundo e todo o seu *mistério* que justifica, em Pascoaes e noutros saudosistas, «a simpatia por tudo na Natureza [que] faz parte de um processo de despojamento e supõe uma atitude de humildade perante a criação» (*op. cit.*, p. 25).

[55] *Ibid*.

[56] *Vide* notas 49-51.

[57] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, nota 256.

[58] Gustavo Rubim, *A Inscrição Espectral. Poética do Vestígio em Camilo Pessanha* (dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em Setembro de 1999), p. 28.

«dissolução e contaminação de géneros, ruptura do verso, dispersão da assinatura, disseminação da escrita ou abertura do sentido»[59]) que determina a abolição da noção de poesia como uma *experiência comum*[60] e a representação *espectral* e fugidia do mundo – que parece encontrar, curiosamente, alguns referentes no poema que dará o título ao último livro, póstumo, de João Lúcio, *Espalhando Fantasmas*[61].

É importante notar, porém, que tanto a aludida despersonalização do sujeito, como o caráter fragmentado da representação do real que lhe é inerente, não determinam, por si, um afastamento dos dois elementos; na verdade, a mudança de paradigmas parece criar, pelo contrário, as condições para uma concepção cada vez mais *unitária* entre ambos. É esta, pelo menos, a leitura que Paulo Alexandre Esteves Borges estabelece no domínio da vacuidade e da autocriação do sujeito expressa no *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa: com efeito, para o autor, a vacuidade do indivíduo que encontramos expressa na premissa que constitui o título do ensaio («*Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma cousa, não poderia imaginar*») reverte não para uma condição infértil, inerte, ou para um vazio de identidade do *eu* poético, mas antes para uma capacidade ilimitada do mesmo na construção do *seu* mundo. É certo que, conforme notará Borges, tal concepção comporta uma «titânica pretensão a infinitizar-se na assunção de um Eu divino e absoluto»[62] que, *in extremis*, nega toda e qualquer realidade exterior a si (o sujeito poético do *Livro do Desassossego* será, a esse propósito, muito claro: «Sim, os outros não existem»[63]); porém, ela parece estabelecer, ao mesmo tempo, uma concepção unitária, indistinta, entre o sujeito e o mundo. A esse propósito, o autor recordará um verso de Pessoa de 1929 – «O abismo é o muro que tenho / Ser eu não tem um tamanho» – para expressar que tal abismo não constitui, na sua óptica, uma barreira, mas antes uma abertura infinita que nega, precisamente, a

---

[59] *Ibid*.
[60] *Ibid*.
[61] A articulação transcende a mera invocação fantasmática que se encontra patente no título da obra (e poema) de Lúcio. Com efeito, em «Espalhando fantasmas», a questão espectral surge-nos como intimamente ligado ao *registo* de imagens por parte do sujeito poético – portanto, assumindo-se a postura pessoal e necessariamente parcial (se quisermos – enquanto captador de *vestígios*), o que, de certo modo, parece constituir uma espécie de explanação do raciocínio de Rubim, pesem embora as diferenças consideráveis (veja-se, por exemplo, a questão da *elipse*, que parece não ser tão recorrente em Lúcio, bem como a exploração contrastiva, em Pessanha, de elementos ligados à fixação de realidades, como o fonógrafo ou o ideograma – praticamente inexistente na poesia do autor olhanense). A este propósito, ver também o subcapítulo que Seabra Pereira dedica, em *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, no âmbito do Neo-Romantismo Saudosista, à «Experiência espectral, projeção fantasmática» (pp. 944-9).
[62] Paulo Alexandre Esteves Borges, «"*Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma cousa, não poderia imaginar.*" Vacuidade e Autocriação do sujeito em Fernando Pessoa», AAVV, *Poiéticas do Mundo. Homenagem a Joaquim Cerqueira Gonçalves*, p. 362.
[63] *Ibid*.

existência de um *muro* real entre os dois elementos. Daqui se deduzem duas interpretações possíveis, que são, em si, inextrincáveis:

> ...ou na ausência de limite determinador o «eu» efetivamente não existe como tal, numa não-dimensão que o identifica ao próprio «abismo» que não é nada, alheio a qualquer determinação ontológica, ou, pelo contrário, na ausência do mesmo limite determinador, o eu existe sem dimensão, sendo uma unidade total e infinita. No primeiro caso é nada, no segundo é tudo, residindo a subtil mas radical diferença em que a infinitização é na primeira leitura a sua dissolução e na segunda a sua apoteose divinizadora. [64]

É a partir desta concepção infinita do sujeito, e das necessárias convergências com o real circundante, que reside, de acordo com Borges, a génese dos heterónimos pessoanos. E será a partir deste ponto que nos encontramos em condições de discutir as diferentes possibilidades de representação do mundo na modernidade.

[64] Paulo Alexandre Esteves Borges, *op. cit.*, p. 357-8.

Os Fantasmas – A representação do mundo

As mudanças projetadas no âmbito da representação do sujeito a que nos referimos atrás determinarão necessárias consequências no domínio da representação do mundo na modernidade poética.

É importante notar, em primeira instância, que à desfragmentação e perda de unidade do sujeito corresponderá uma crescente consciência da impossibilidade de registo *real*, objectivo, do mundo. Esta constatação, que não pode ser desligada, como já referimos, dos esgotamento do modelo positivista, nem, tão-pouco, dos avanços científicos[65] e tecnológicos subjacentes a uma suposta captação objectiva do real (como é o caso da fotografia ou do filme), o que se encontra nitidamente associado ao enfoque concedido a outras dimensões – fantasista, onírica, mística – que conquistam, com o Fim-de-Século, um lugar definitivo na representação *total* do mundo.

Por outro lado, é importante notar que tal conceptualização determina mudanças importantes na representação de determinados elementos do mundo. Exemplo disso será a mudança de paradigmas no que concerne ao retrato feminino ou à representação da paisagem, e que se encontram nitidamente relacionadas com a problematização da ligação comummente aceite entre pensamento e linguagem e, por inerência, do(s) conceito(s) de *verdade* levadas a cabo pelas estéticas decadentista e simbolista. Tais mudanças acarretarão, de resto, consequências visíveis no que concerne à própria vivência do sujeito no *real*, e que poderão ser resumidas a uma profunda redefinição das coordenadas de espaço/tempo entre o final do século XIX e início do XX.

[65] A este propósito, parece-nos importante a notação de Rainer Hess em *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal* (1865-1890): «A ciência empreende a desmistificação da imagem do homem criada pelo Cristianismo. O homem não é, nem o barro antigo, nem o herói do drama num proscénio trágico, ele é um mamífero bímano composto de sais, carbono e hidrogénio (...)»; «Senhor de si, o homem ocupa agora o lugar de Deus criador e prenuncia a regeneração da humanidade e partir de si mesma» (*op. cit.*, pp. 164 e 165, respectivamente).

Muito embora seja redutor compreender o advento das estéticas finisseculares a tal circunstância, cremos que nunca é demais salientar a importância do cenário sociocultural e tecnológico que as antecede. Na verdade, a exploração, por parte das estéticas decadentista e simbolista, de uma dimensão mais espiritual, «fantástica», na representação do mundo na literatura não pode ser entendida sem se ter em conta o contraponto que a mesma estabelece com o espírito racionalista e cientificista do Positivismo dominante, do desenvolvimento tecnológico que o acompanha e de uma certa hegemonia burguesa da sociedade, com fortes implicações na produção (e recepção) cultural da época[66]. Face a este cenário, a procura de uma *nova linguagem a todos os níveis*[67] surge como uma consequência quase necessária – não só como contraposição do modelo estabelecido, mas também como modo de reflexão sobre o funcionamento do mundo que, numa dimensão abrangedora, não pode descurar as vertentes espiritual, mística, onírica – também elas parte integrante do mundo, conforme notámos a partir das palavras de Nelson Goodman[68].

Deste modo, compreendemos a insuficiência – ou a própria impossibilidade –, na modernidade, de uma representação do mundo enquanto objecto uno. Não existe um *real* objectivo; existem, sim, diferentes versões de um mesmo *real*, convergentes (ou não) na conceptualização do mundo. Tal não implica, como já vimos, que possamos conceber qualquer mundo como possível, numa espécie de ficção ilimitada; significa, sim, que definimos as restrições e a sua validade consoante a sua aceitabilidade em contexto.

Podemos afirmar, sem grande sombra de dúvidas, que tais noções serão intensamente trabalhadas pelas estéticas finisseculares. Faustino Manuel López Manzanedo, que procurará tratar estas e outras questões no Modernismo Hispânico (que é, como se sabe, cronologicamente afim do decadentismo e modernismo portugueses) sob a égide da *imaginação*, salientará a fratura epistemológica e mudança de paradigmas patente neste período a partir das relações com a filosofia subjetiva de Schopenhauer ou do enfoque dado ao domínio do inconsciente a partir das propostas de

---

[66] *Vide*, a este propósito, **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 77.
[67] *Vide* Carmen Luna Sellés, «Literatura fantástica y modernismo: la expresión de lo irracional», *La Exploración de lo Irracional en los Escritores Modernistas Hispanoamericanos: Literatura Onírica y Poetización de la Realidad*, p. 25.
[68] *Vide*, a este propósito, **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, nota 218.

Freud. Para Manzanedo, a importância concedida ao *eu* criador (a *redução do sujeito a si mesmo*) é indissociável da valorização da imaginação (o *soberano poder criador*, nas palavras de Colerige) e do novo papel de poesia enquanto mecanismo produtivo e explicativo do mundo[69] – um raciocínio, aliás, já aflorado, anos antes, por Shelley, no que concerne à importância da imaginação na representação do real[70] e à correspondente noção dos poetas como «os legisladores não reconhecidos do mundo»[71].

O enfoque concedido à imaginação nas estéticas de Fim-de-Século será justificado, segundo Manzanedo, pela possibilidade de a mesma não *indicar* um caminho, mas, efetivamente, o *criar*[72]. Assim se justifica a analogia do escritor finissecular como *Frankenstein moderno* e da imaginação como o seu órgão criador («todo lo que de ella se extrae se ha de explicar desde ella misma. Y su diario de la creación, su génesis particular, se halla en la ingente labor crítica que despliega»[73]) – o único órgão que garante à figura do escritor modernista (nos conformes hispânicos) a validade das suas (aparentes) contradições; por esse motivo, o único princípio irrenunciável do Fim-de-Século[74].

Em Portugal, verificamos que algumas das problemáticas atrás enunciadas de algum modo se repetem, não obstante as diferenças contextuais, nomeadamente no que concerne ao caráter limitativo e redutor do modelo naturalista na representação do *real* (e todos os equívocos que daí advêm); porém, a importância concedida à imaginação na representação do mundo encontrará referentes ainda em períodos de forte implantação positivista. Um dos casos mais visíveis será o de *Claridades do Sul*, de Gomes Leal, editado, pela primeira vez, em 1875, a partir da qual Seabra Pereira reforçará a

---

[69] Faustino Manuel López Manzanedo, *La Imaginación en la Crítica del Fin de Siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, p. 14: «Es decir, cada cambio de paradigma conlleva una nueva forma de escritura, una nueva ideología, que en este caso se corresponde con la culminación de la filosofía subjectiva, con el descubrimento del inconsciente por autores como Schopenhauer o Freud y con todo un nuevo mundo de representaciones cuyo origen se encuentra en la imaginación (...) / Comenzamos a encontrar al sujeto reducido a sí mismo, modificado por la valoración de la imaginación como un material que tiene vigencia en un mundo intermedio, el de la poesía y la fenomenología, correspondiente a una sociedad que va a generar discursos alternativos para ensayar respuestas al interrogante acerca del «sentido de la vida», interrogante que, por otra parte, carece de sentido como diría Alberto Caeiro. Pero, al mismo tiempo, esa poesía quiere ser produtiva e explicativa: quiere crear. Y lo intentará mediante la imaginación que para Colerige representa el «soberano poder creador», debido a su capacidad de generar y organizar lo real al absorberlo todo».

[70] Percy Bysshe Shelley, *Defesa da Poesia*, p. 33: «A razão é a enumeração de quantidades já reconhecidas; a imaginação é a perceção do valor dessas quantidades, em separado ou em conjunto. A razão é respeitante às diferenças; a imaginação, às semelhanças das coisas. A razão está para a imaginação como o instrumento para o agente, o corpo para o espírito, a sombra para a substância».

[71] Percy Bysshe Shelley, *op. cit,*, p. 82.

[72] Faustino Manuel López Manzanedo, *op. cit.*, p. 15.

[73] *Ibid*.

[74] *Vide* Faustino Manuel López Manzanedo, *op. cit.*, p. 16.

importância da *fantasia* na representação do real; que decorre, de modo parcial, de anteriores moldes românticos, mas que não deixa, por isso, de simultaneamente denunciar as *confrações evasivas* de tal modelo[75]. Compreende-se, assim, que na obra de Gomes Leal, a *fantasia* seja concebida, mais do que como um escape face ao mundo material, como uma marca do dom poético, e, portanto, como «uma via alternativa de realização humana»[76], num caminho ascético que encontrará como seu maior opositor a modernidade cultural assente na racionalidade pragmática e científica – o que justifica, de resto, a relação dúbia manifestada, em *Claridades do Sul*, pelo sujeito face a tal modernidade: entre o deslumbramento e o desconforto[77].

É nesta perspetiva que se justifica, também, a circunstância de a representação do mundo no Fim-de-Século se estabelecer não só no domínio e entendimento do mundo visível mas, e sobretudo, na auscultação das «sugestões do inconsciente» (Kahn); na exploração do domínio interior do *eu* numa espécie de «autopsicologia intuitiva» (Francis Vielé-Griffin)[78]. Como já destacámos, a valorização da *interioridade* do sujeito é inseparável das representações que o mesmo estabelece do seu universo circundante, e tal dinâmica terá desenvolvimentos significativos no século seguinte: com efeito, sem grandes dificuldade é possível encontrar a mesma linha de pensamento na concepção de *irrealidade real* sugerida pela escrita de Pascoaes (essa escrita que constitui um «incêndio de aparições», conforme nos salientará Silvina Rodrigues Lopes a partir das palavras do próprio poeta[79]), particularmente no que concerne à «potência das imagens para criarem uma zona de indeterminação, indiscernibilidade, entre o real e o irreal»[80].

A apreensão da realidade apoiada numa *filosofia da imaginação* no Saudosismo será, aliás, destacada por Fernando Guimarães no sentido de se constituir como transcendente ao uso convencional dos sentidos[81], estabelecendo uma correspondência com o real pela palavra – ou seja, a partir da poesia e das imagens nela criadas. Nesta perspetiva, a apreensão/representação da realidade é transposta para uma outra realidade

---

[75] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «Prefácio», *Claridades do Sul*, p. 17.
[76] *Ibid*.
[77] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 18.
[78] *Apud* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 71-3.
[79] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 26. Na página seguinte, a autora especificará o raciocínio: «a irrealidade real é o contacto que a linguagem permite quando se faz dela poesia, o "incêndio supremo"» (*op. cit.*, p. 27).
[80] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 26.
[81] Fernando Guimarães, «A conceção do símbolo: desde o simbolismo ao saudosismo», *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, p. 66: «É assim que se aprendem as coisa saudosamente: "olhar sem olhos", "ouvir sem ouvidos". Ou, por outras palavras, "ouço e vejo fora dos sentidos". Abre-se, aqui, um caminho para a filosofia da imaginação».

– a do poema[82]. Tal perspetiva não se encontra muito distante da *coisificação* da realidade subjacente à dinâmica poética de Pascoaes (nas palavras do poeta: a *coisa encobre o ser*), conforme nos notará António Quadros a partir de passagens de *Verbo Escuro*[83]; encontraremos, porém, reminiscências de um processo análogo (isto é, da tentativa de fixação da realidade em toda a sua complexidade) na poética de Pessanha: segundo Helena Carvalhão Buescu, retomando a «ânsia da mineralização» do tempo observada por Óscar Lopes na quadra «Imagens que passais pela retina / Dos meus olhos, porque não vos fixais? / Que passais como a água cristalina / Por uma fonte para nunca mais!...», a autora salientará o processo de *coisificação* do mundo enquanto tentativa de obtenção de uma solidez que, é, irremediavelmente, efémera – «porque é no fundo ilusório e, na realidade, demonstra tão-só a fundamental "outridão" desse mundo ao qual o sujeito pertence sem todavia nunca lhe pertencer»[84]. Encontramo-nos, pois, na iminência da descoberta de um *não pode ser dito* – um motivo que estará presente ao longo de toda a obra *Clepsidra* e que terá repercussões importantes na *dor de conhecer* presente em diferentes autores do primeiro Modernismo[85].

Linguagem e veracidade

As mudanças projetadas no âmbito da representação do *real* a que nos referimos não podem ser desligadas das profundas transformações operadas no âmbito da

---

[82] *Ibid*. Guimarães salientará, a este propósito, um verso de *Verbo Escuro* («Não ameis a coisa na própria coisa; amai-a na presença da *saudade*»), referindo, na sequência, que tal apreensão se processa, afinal, através de uma forma de ausência.

[83] António Quadros, «IV – O mistério do ser, a saudade, o verbo escuro», *Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, p. 80: «A *coisa encobre o ser*, escreveu ele, aliás em convergência com o seu amigo e companheiro Leonardo Coimbra. (...) / A coisa encobre o ser apenas porque os homens *coisificam* os seres, os entes, os objetos da sua perceção. Com tal coisificação e simplificação obtêm a *claridade*, atingem, quiçá, a possibilidade de pensar por *ideias claras e distintas*, como queria Descartes e, mais perto de nós, o principal adversário de Pascoaes, António Sérgio. / O saudosismo, sujeito que possa ser a algumas sérias objeções, é afinal uma grandiosa tentativa para situar os seres, as módanas, o real em sua complexidade e movimento numa perspetiva onto-fenomenógica e espiritual. De onde vêm os seres e para onde vão? O *pathos* da saudade é uma forma de *stimmung*, de acústica da alma, imediatamente, existencialmente, ante-racionalmente reveladora da união das origens com os fins últimos, das aparências com as causas, da presença física com o seu movimento misterioso no tempo e no destino».

[84] Helena Carvalhão Buescu, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 197.

[85] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 199. Algumas páginas depois, a autora especificará o raciocínio: «Os muitos véus, gazes, tules e cortinas que se agitam na poesia de Sá-Carneiro, Pessanha e Pessoa sinalizam igualmente esta mesma dimensão constitutiva de um sujeito cuja fragilidade consiste no facto de estar sobreposto (sobreimpresso?) a um mundo que, na realidade, nunca chegará a *tocar*, isto é, a *conhecer*» (*op. cit.*, p. 203).

linguagem poética e da sua importância na conceptualização do mundo. Como já destacamos em diferentes momentos, o advento de algumas questões dá-se ainda no Romantismo; porém, podemos conceber como ponto de partida a mudança de paradigma que as estéticas decadentistas e simbolistas operam na segunda metade do século XIX – em particular, se considerarmos que o relativo hermetismo da linguagem poética proporcionado, em casos extremos, na relação com grande parte do público leitor se articula, de modo estreito, com o pressuposto da superioridade da arte face ao homem vulgar (visível, com maior insolência, no Decadentismo) ou com a vivência, do sujeito/artista, pela arte – se quisermos, na importância conferida às relações entre vida e arte[86].

Em causa está a ruptura da articulação unilinear, até aí comummente aceite, entre pensamento e linguagem (o estar *em confiança* com a linguagem, conforme destacámos a partir das palavras de Steiner[87]). Com efeito, a ideia de relativa transparência desta e do seu papel, como dirá Foucault, no «desdobrar imediato e espontâneo das representações»[88] irá sofrer um abalo ao longo de todo o século XIX, progressivamente, até a uma condição autónoma, fechada sobre si mesma: partindo do empreendimento repetidamente manifestado por Mallarmé em «reconduzir ao império de uma unidade acaso impossível o ser fragmentado da linguagem»; de «encerrar todo o discurso possível na frágil espessura da palavra»[89], o crítico salientará que, a partir deste ponto, a linguagem não terá outra possibilidade que não seja a da sua própria autocontemplação[90]. E tal princípio de sustentabilidade e de autonomia acarreta, necessariamente, na perspetiva de Steiner, um esgotamento da linguagem no que toca à representação do mundo[91].

Por esse motivo, uma das transformações decisivas, neste âmbito, é o da crescente reflexão sobre a palavra dentro do domínio poético – se quisermos, da consciência

---

[86] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 82-3.
[87] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, nota 255.
[88] Michael Foucault, *As Palavras e as Coisas*, p. 337.
[89] Michael Foucault, *op. cit.*, p. 345.
[90] Michael Foucault, *op. cit.*, p. 342.
[91] George Steiner, *Gramáticas da Criação*, p. 210: «Em matéria de impureza, de realismo invasor, a linguagem é totalmente vulnerável. Não há imaculado possível. (...) A linguagem está incomensuravelmente saturada. As palavras, as formas gramaticais, as frases, as convenções retóricas estão saturadas, até ao nível do fonema quase, pelo uso, pelos precedentes e pelas conotações culturais e sociais». Aliás, na página seguinte, o crítico enquadrará tal esgotamento no domínio da literatura/poesia: «O facto de «o mundo estar em excesso para o poeta» não resulta tanto das tentações mundanas, do investimento de si no transitório e no oportuno, mas antes um corolário absolutamente inescapável da própria linguagem que veicula consigo, queiramo-lo ou não, a carga do mundo. Na linguagem, as matemáticas puras só poderiam ser o silêncio» (*op. cit.*, p. 211).

metapoética. A leitura que Gustavo Rubim faz da poesia de Pessanha parece constituir, no que concerne ao estudo da poesia finissecular portuguesa, um dos exemplos mais significativos: com efeito, conforme o autor conclui nas «Proposições finais» da sua tese, a poética de Pessanha é definida por três questões fundamentais: em primeiro lugar, «*a questão da poesia como questão de inscrição*»[92]; em segundo, «*a questão da poesia como questão de reescrita*» (ligada aos «*efeitos de citação* que percorrem subterrânea ou explicitamente a escrita de Pessanha»)[93]; em terceiro, a «*questão do trágico*», que o autor liga à «enorme dor humana» patente ao longo de toda a sua poética (o crítico partirá, sobretudo, do poema «Branco e Vermelho»)[94]. Tal leitura – em particular, os dois primeiros pontos – remete para uma permanente reflexão metapoética, sob a égide da noção de *vestígio*, patente ao longo de toda, ou quase toda, a obra poética de Pessanha.

Por outro lado, o esgotamento da linguagem face a uma representação linear do mundo estabelece uma relação próxima com a problematização do conceito de *verdade*. Fernando Guimarães, num dos artigos que compõem a compilação *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, salientará, partindo de Valéry, a sua impossibilidade no domínio da literatura:

> Valéry afirmou que em literatura a verdade não é concebível. A expressão literária não se confunde com o discurso lógico ou, mesmo, com o discurso filosófico. Podemos falar (...) em figuras de palavras e em figuras de pensamento. Mas umas e outras nada têm a ver, por exemplo, com o princípio de extensão dos conceitos a partir do qual se constitui todos os desenvolvimentos lógicos de procedência aristotélica. [95]

Partindo desta noção, Guimarães reforçará a ideia de que o *sentido* na literatura se encontra sujeito a um princípio de possibilidade; noção a que não será alheia a influência simbolista na ideia de sugestão, do vago ou do indefinido na escrita poética[96]. O modo como, a partir deste ponto, se passa a encarar a *imagem* e a sua relação na representação do mundo oscilará, nas palavras de Guimarães, entre a *apresentação* e a

---

[92] Gustavo Rubim, *op. cit.*, p. 357: «Quer através dos textos em torno do ideograma chinês, quer através dos poemas e do jogo dos poemas com o problema do livro, ficámos a perceber que não há condições para manter a poética ou as poéticas ou as poéticas de Pessanha fora de uma interrogação geral da relação entre poesia e escrita».
[93] Gustavo Rubim, *op. cit.*, p. 363.
[94] Gustavo Rubim, *op. cit.*, pp. 365-6.
[95] Fernando Guimarães, «Leitura: entre a necessidade e a possibilidade», *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, p. 29.
[96] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 30. O crítico citará, neste passo, Umberto Eco, a propósito da possibilidade de esta ideia de *sugestão* encontrar já referentes na forma aberta barroca.

modificação: se tipicamente a imagem do mundo era conseguida ou pela representação da realidade, ou por uma construção verbal que estabelecesse uma mediação com essa realidade – portanto, a partir de uma referência figural –, a partir das transformações operadas no século XIX, passa-se de um nível *representacional* para uma *apresentação* do mundo – para a consequente multiplicidade de sentidos (ou como dirá o mesmo Guimarães, recorrendo às palavras de Paul Klee: «a imagem não reproduz o visível; torna-se visível»)[97].

O regresso à Natureza

É conhecida a importância que as tendências finisseculares dão à representação do espaço urbano, bem como as repercussões que esta irá ter nas estéticas modernistas do início do século XX. No que concerne ao presente objecto de estudo – a poesia de João Lúcio – cremos, porém, que, aparte de alguns poemas particulares (sobretudo de textos compilados no póstumo *Espalhando Fantasmas*), este cenário não tem um peso expressivo. O mesmo, porém, já não poderá ser dito dos espaços naturais – quer no que respeita a uma representação genérica de uma ideia de natureza; quer quando tal representação é redimensionada a uma vertente meridional.

«Regressar à natureza é uma velha paixão do homem, e paixão vivida tanto mais intensamente quanto maior lhe parece ser a distância, e mais irremediável, separando-o da idade de ouro edénica, ou de qualquer dos seus vários equivalentes»[98]. A constatação é de Adolfo Casais Monteiro e resume o permanente apelo da Natureza e tudo o que o mesmo implica ao longo de toda a modernidade.

Com efeito, tal regresso não será de todo particular na estética simbolista. Na sua tese de Licenciatura, Seabra Pereira destacará, no âmbito de uma segunda vaga simbolista, em França, algumas tendências anticosmopolitas, de temáticas ligadas a um certo retorno à natureza[99], e que terão repercussões depois noutros países europeus – nomeadamente em Portugal. É possível, porém, distinguir no nosso país, manifestações congéneres em plena vigência positivista. Um dos exemplos mais significativos, como já foi destacado, é o de *Claridades do Sul*, de Gomes Leal, onde a aprendizagem de

[97] Fernando Guimarães, «Imaginação e conhecimento», *op. cit.*, p. 15.
[98] Adolfo Casais Monteiro, «Sobre o Estado Natural», *Melancolia do Progresso*, p. 41.
[99] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 83-5.

alguns pressupostos decadentistas não anula a importância conferida ao espaço físico natural – nomeadamente o meridional, que constitui motivo determinante na obra. Reiner Hess salientará, neste âmbito, a exploração do espaço na obra como um modo de atestar as diferenças específicas – físicas e anímicas – entre os espaços geográficos do Norte e do Sul do país. Para o crítico, o caráter luminoso e meridional do sul em Gomes Leal denuncia a influência romântica nas concepções literárias entre Norte e Sul, nomeadamente ao facto de Gomes Leal atribuir à maneira de ser meridional «a aptidão para a sinestesia, sobretudo a de som e cor»[100], de resto próxima da contraposição baudelairiana entre o caráter *plástico* do Sul e *pictórico* do Norte[101].

Na poesia finissecular portuguesa, um elemento natural parece salientar-se de um modo particular: o mar, essa «paisagem suprema, que nos subjuga e fascina», conforme nos nota Jacinto do Prado Coelho[102]. Helena Carvalhão Buescu destacará a sua importância, como elemento cultural nacional determinante, na poética de Gomes Leal, mas também nas de António Nobre, Cesário Verde e Camilo Pessanha – ou seja, enquanto portador de valores simbólicos que remetem tanto para o passado histórico, como para uma vivência pessoal e social do elemento. Daí que a autora destaque o *mar cultural*, patente na poesia lírica dos finais do século XIX e da transição para o século XX, não enquanto um *mar da descoberta* («do alargamento de horizontes, da travessia do desconhecido ou do encontro do novo»[103]), mas antes *da diferença* relativamente aos cenários míticos e históricos: aquele que, «longe de exaltar, angustia; aquele que, mais do que traçar percursos ou caminhos, antes confunde traços, exprime ansiedades, reflete as desesperanças históricas que um destino comum nele lentamente acabou por inscrever»[104]. É nesta perspetiva que compreendemos a exaltação épica de períodos históricos já consumados e a diferença expressa que a mesma estabelece com o mundo

---

[100] Rainer Hess, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal* (1865-1890), p. 190.

[101] Rainer Hess, *op. cit.*, pp. 190-1. O crítico salientará , neste propósito, outros exemplos significativos: Mme de Staël e a distinção entre a «limpidez e a pureza da literatura clássica com o Sul geográfico e climatérico, ao passo que a literatura romântica, sonhadora e vagamente meditativa, com a sua carga filosófica e o seu pendor visionário, (...) como um produto do Norte» (*op. cit.*, p. 190*)*; Alexandre Herculano e o poema «Tristezas do deserto», onde o sujeito, durante um exílio no Noroeste francês, se queixa do seu ar gélido e turvo e manifesta saudades da aragem do sul, «cheia de poesia e de amor» (*ibid*); Eça de Queirós e o texto «Da Pintura em Portugal», em *Prosas Esquecidas*, na referência ao Norte como a Alma do corpo europeu e o Sul como o corpo, tendo nos países as suas especificações: a perceção sensorial na Grécia e Itália; a cação vital em Portugal; a exaltação nervosa em Espanha; o sono animal na Turquia (*op. cit.*, p. 192); no mesmo âmbito, Eça referirá também, em outros escritos, «a predileção do meridional pela forma e pela imagem, pelo som e pela cor» (*ibid*).

[102] Jacinto do Prado Coelho, «O mar e a expansão portuguesa», *Originalidade da Literatura Portuguesa*. p. 21. O crítico cita, neste passo, Teófilo Braga e a resposta que o mesmo dá a um inquérito sobre a paisagem portuguesa (*Serões*, n.º 31, 1907, pp. 384-5).

[103] Helena Carvalhão Buescu, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 172.

[104] *Ibid.*

oitocentista (particularmente, considerando a ausência de sentido com que o sujeito finissecular encara esse mundo); um contraste expresso, segundo Buescu, em termos de *ansiedade* (*vide* Cesário ou Leal), de *abulia* (Pessanha) ou *Nostalgia* (Nobre)[105]. O caso de António Nobre parece ser, aliás, paradigmático desta relação, nomeadamente no que concerne aos efeitos de tal confronto no sujeito poético: na sua obra, a descrição da grandeza dos passados cenários históricos descritos acentua a egolatria e mitificação que o título de *Só* parece deixar antever, bem como um processo de automitificação irónica pouco abonatório para a figura do sujeito[106].

A paradoxal relação com o *mar* parece resumir a problemática da representação do espaço, bem como a sua relação com o *eu* poético, nas estéticas de Fim-de-Século. A tensão que daí resulta, porém, como bem notará Buescu, constitui-se como característica afim de qualquer processo descritivo:

> Pela descrição não nos limitamos a realizar um ato de referência ao mundo, representando imediata e diretamente a sua objectividade e concretude. Bem pelo contrário, a descrição surge como forma de *interrogar* as sempre tensas relações entre real e o seu entendimento como mundo, definido pela necessidade da sua percepção num contexto que é sempre transindividual e intersubjetivo – cultural e ideológico, numa só palavra. Descrever é, como qualquer ato comunicacional, problematizar – não imediatamente traduzir.[107]

Por outro lado, tal questão não poderá ser dissociada das noções de *natureza* e *paisagem*, conforme a mesma autora nos notará numa leitura que estabelece, no artigo «Três perguntas, várias respostas: Formas de Paisagem na ficção romântica», a partir de passagens de *Viagens na Minha Terra*[108]: na verdade, a ideia estética que determinamos na paisagem não corresponde a uma qualidade ornamental que lhe é intrínseca, mas antes a um *sentido de arte* que só pode ser captado por um observador capacitado[109]. Buescu fundamenta-se, aqui, na visão de Shiller sobre a tradição kantiana do sublime, expressa na *Crítica da Faculdade do Juízo*, em que arte e natureza se encontram conectadas na produção do sublime. É neste sentido que percebemos a ideia

---

[105] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 173.
[106] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 173-4.
[107] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, pp. 221-2. A autora destacará, de modo congénere, algumas das questões evidenciadas no que respeita à *descrição*, no âmbito da narrativa, na tese *Incidências do Olhar*.
[108] Buescu partirá de 3 questões fundamentais: 1. Quantas paisagens existem num único lugar; 2. Quão "artística" é uma "paisagem natural" (e a questão reversível: quão "natural" é uma "paisagem artística")?; 3. Que grau de importância, do ponto de vista estrutural, tem a descrição da paisagem? *Vide* Helena Carvalhão Buescu, «Três perguntas, várias respostas: Formas de Paisagem na ficção romântica», *Românica 10. Paisagem*, p. 101.
[109] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, pp. 105-8.

transcendental de paisagem trabalhada intensamente no Romantismo; e é a partir dessa condição que a paisagem nos *faz ver*[110].

Não nos encontramos muito distantes das ideias que Buescu exprimirá em *Incidências do Olhar. Percepção e Representação*. Na obra, a autora desenvolverá o mesmo raciocínio a partir da diferença conceptual entre natureza e paisagem: a primeira enquanto força natural reprodutora; a segunda enquanto *construção* que se institui a partir desta – donde se deduz que o termo *paisagem* se refere como um sistema de *estruturação* e *ordenação* de elementos, e que tais mecanismos de seleção são reflectidos no processo[111]. De resto, a própria etimologia do termo *paisagem* – em particular, a circunstância de esta ser definida, inicialmente, como «*a representação pictórica de uma vista*» (Estienne, Tiziano) ou o «*conjunto das características de uma localidade, visíveis de um determinado ponto*» (Beaugué, D. Bartoli)[112] – percebemos que a mesma deriva de uma noção de perspetiva no seu sentido lato – na acepção de um ponto de vista particular, mas também em articulação com a materialização do espaço sob o conceito de perspetiva trabalhado no Renascimento – como aliás já tivemos oportunidade de salientar a partir das palavras de Gombrich[113].

A paisagem é, assim, entendida não como um *dado*, mas antes um *construído*[114]. É a partir desta noção conceptual que podemos entender que ela só pode existir enquanto *forma de apreensão do real* e, portanto, dentro da interdependência entre sujeito e objecto[115] (ou seja, em função da «presentificação do sujeito no objecto» e construção intelectual que dela decorre[116]). É por esse motivo, aliás, que a paisagem se reveste de particular importância no entendimento da relação sujeito-mundo no Romantismo, momento em que o Homem se vê confrontado com o mundo num período em que a concepção antropocentrista se encontra em crise: tal condição pode ser definida, segundo Buescu, como a procura de um novo lugar nesse novo mundo[117]. Maria Lúcia Lepecki falará, neste âmbito, de um *pacto* instituído entre sujeito e paisagem, na medida em que esta se encontra sempre sujeita ao primeiro elemento. À

---

[110] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 105.
[111] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Perceção e Representação*, pp. 60-1.
[112] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit*, p. 64.
[113] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, notas 285-7.
[114] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit*, p. 65.
[115] *Vide* Helena Carvalhão Buescu, *op. cit*, pp. 66-7.
[116] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit*, p. 68.
[117] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit*, p. 69.

representação espacial corresponderá, assim, uma (re)organização do *eu* – uma «sempre renovada forma de nós sermos nós mesmos»[118].

Esta relação estreita entre o espaço natural e o sujeito que a representa será de algum modo recuperada no Saudosismo, ainda que em contornos diversos. Fernando Guimarães distinguirá, a este propósito – em particular, no panteísmo e animismo cultivado por Pascoaes e Coimbra – a procura da *alma remota da paisagem*; das suas *aparições fantásticas*. Será esta demanda de um segundo sentido da natureza que constitui o objectivo fundamental da poesia – pois «nomear uma coisa é despertá-la»[119]. O referente poético não é, nesta perspetiva, a Natureza ou o real, mas antes uma mundividência entre sujeito e mundo, assente na dualidade espírito-matéria, como nos aponta Guimarães – no «perfeito equilíbrio entre a descrição do exterior e do interior», nas palavras de Leonardo Coimbra[120]. Esta mesma mediação será, de resto, repetida, pelo crítico, em *Poéticas do Saudosismo*, onde se articulará a *revelação* da paisagem – estabelecida sob a ação da saudade – com a dita «*fusão viva* e perfeita da Natureza e do Espírito». Guimarães justificará, deste modo, a *irrealização* para que tende a representação da paisagem em Pascoaes – a sua passagem de uma referência física para espiritual, sob a ação do sujeito[121].

Nesta curta digressão, é possível perceber uma alteração de paradigmas no que se refere à relação entre sujeito e espaço na transição dos séculos XIX para XX. A mais importante de todas elas não corresponderá, contudo, às articulações com o mundo exterior, mas antes no próprio domínio *interno* do poema, levada a cabo pelo simbolismo estético, e que pressupõe uma redefinição de coordenadas de espaço e tempo, conforme nos recordará Ana Hatherly:

> A experiência do espaço é um dado fundamental para o Simbolismo: seja ele o espaço em que se vive ou o espaço do poema. Para ser simbolista, dizem-nos, uma obra deve representar uma experiência em si, vivida fora do tempo, quer dizer, ela não deve conduzir-nos ao passado, a uma passada experiência (o que faria dela

---

[118] Maria Lúcia Lepecki, «A mãe promíscua: sobre natureza e paisagem», *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, pp. 62-3: «Instituir a paisagem como sujeito de cação tem a ver, creio eu, com a questão do pacto. Na verdade, não posso eu ser sujeito em relação a alguém ou a algo, se ele não for sujeito para mim. O estatuto criado é o de diálogo, por consequência, de igualização. Mais uma nota é importante: na troca entre mim e a paisagem, na inscrição que nela faço da minha própria e humana natureza, trago sempre e inapelavelmente todo o meu cabedal interior. E a paisagem vista, pensada e sentida é ao mesmo tempo, e indissoluvelmente, tanto natureza recortada quanto uma nova organização da minha pessoa. Se for como proponho, será injusto dizer da paisagem: "é o meu outro". Mais sensato será pensarmos nela como a sempre renovada forma de nós sermos nós mesmos».
[119] Fernando Guimarães, «A conceção do símbolo: desde o simbolismo ao saudosismo», *op. cit.*, p. 67.
[120] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 68.
[121] *Vide* Fernando Guimarães, *Poéticas do Saudosismo*, pp. 44-5.

> uma experiência do tempo); o poema deve ser "um *templum* traçado no espaço poético e oferecido ao leitor", um espaço precário, quer dizer, a todo o instante ameaçado pelo domínio do tempo, em virtude da sucessão natural das palavras no discurso que tende, a todo o instante, a restabelecer a dimensão temporal como dominante[122].

A concepção deste *templum* poético encontra-se plenamente integrável com a noção de *Arte pela Arte* proposta pelas tendências finisseculares; porém, não se esgota nessa articulação: ela traduz, igualmente, mudanças significativas no que concerne à vivência do tempo por parte do sujeito.

Tempo, recordação, memória

Retomemos a postura crítica de Helena Carvalhão Buescu no que concerne à exaltação épica e o efeito de distanciamento temporal em autores como Cesário, Leal, Pessanha, ou Nobre: o cruzamento das diferentes representações imaginárias de tempos distintos – a autora designará a diferença registada no âmbito de um *tempo de formação* e um *tempo de movimento*[123] – traduz-se numa vivência do tempo que, no caso de Nobre, se estabelece não só a partir das vivências presentes, mas das construções imaginárias e/ou memoristas (os chamados *mecanismos culturais alternativos*[124]). Neste sentido, «viver no presente é sempre viver no passado e no futuro»[125].

Esta dinâmica – que se encontra associada à noção de *rêverie* finissecular[126] – estabelece um tempo que conflui, pela dependência que mantém com a figura do sujeito poético, com o espaço de cada poema. Por esse motivo, a variabilidade do tempo

---

[122] Ana Hatherly, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p. 26.
[123] Helena Carvalhão Buescu, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, p. 173.
[124] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 212: «...a "entropia" citadina permite distinguir os contornos de um projeto de "organização informativa" axialmente centrado no sujeito e nas representações imaginárias que ele constitui. Isto é, a infância, o campo, o passado épico (também invocado por António Nobre) só podem representar *mecanismos culturais alternativos* porque o presente, a cidade e a idade adulta manifestam as incursões caóticas com que a entropia desestabiliza (e ao mesmo tempo modifica, reorganiza) o sistema cultural».
[125] Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 215. Buescu citará, neste passo, como exemplo, a figura de Scrooge.
[126] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 29: «É na *rêverie* (estado de indefinido devaneio interior, doce vogar da fantasia) e não no ambicioso *rêve* romântico, que se encontra a correspondência daquelas preferências exteriores naquilo que o Poeta cria para o seu próprio esvair-se no Tempo. Essa *rêverie* está geralmente ritmada por uma musicalidade ainda não atingida por períodos anteriores, e que ficou crismada como verlainiana». O crítico observará ainda, neste âmbito, o facto de por vezes a «rejeição decadentista do gosto de viver» determinar um abandono desta evasão onírica, mantendo-se a «crueldade do humor de um espírito que não ri» (*ibid*).

constituirá nas palavras de Fernando Guimarães (e a partir dos ensinamentos de Baudelaire) «uma *diferença* sempre perseguida»[127].

Fundamentalmente, é a partir das tendências poéticas finisseculares que se determina a concepção de cada texto (ou, se quisermos, de qualquer objecto artístico) enquanto gerador do seu próprio universo temporal. De resto, conforme notará o mesmo Fernando Guimarães no início do estudo «Memória, retórica e expressão artística», a memória encontra-se intimamente ligada com a ideia de *interioridade* do sujeito (com a sua identidade ou a sua *alma*)[128]. É a partir deste pressuposto que podemos entender a ideia de *nacionalidade* que se encontra subjacente ao Saudosismo e a todas as tendências neo-românticas do primeiro quartel do século XX – ela encontra-se, com efeito, ligada mais a uma noção de *tempo* e menos de *espaço* [nacional e/ou patriótico] pela circunstância de aquele permitir a individualização de uma cultura a partir de uma tradição ou do seu passado[129].

Neste sentido, a compreensão do tempo enquanto noção eminentemente humana constitui-se como factor essencial para o entendimento do alcance do Saudosismo – em particular, na concepção de *saudade* nos conformes estabelecidos por Pascoaes. Recordando as palavras de Silvina Rodrigues Lopes nesse âmbito,

> A saudade, que Pascoaes define sempre como um misto lembrança e de esperança (ou lembrança e desejo, dor e desejo), não corresponde ao sentimento de perda de um objecto e ao desejo do seu retorno, mas à atração do que foi perdido sem jamais ser possuído. É um desejo sem objecto determinado, «saudades de tudo», como no verso de António Nobre.[130]

Por esse motivo, ela surge, na poesia de Pascoaes, não só como *força poética* (ou «impulso vital»[131]), mas, também, por inerência, como uma *desconstrução* da noção linear do espaço e do tempo, na medida em que implica uma suspensão temporal que possibilita, afinal, a relação entre passado e futuro – permitindo a aproximação do que se encontra cronologicamente mais longe e, com isso, o atingir de uma dimensão *eterna*, *infinita*[132]. O próprio Pascoaes publicará, de resto, um artigo na revista *A Águia*

---

[127] *Vide* Fernando Guimarães, «Uma poética da modernidade», *O Modernismo Português e a sua Poética*, p. 7.
[128] *Vide* Fernando Guimarães, «Memória, retórica e expressão artística», *A Obra de Arte e Seu Mundo*, p. 39.
[129] Fernando Guimarães, *O Modernismo Português e a sua Poética*, p. 25.
[130] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 18.
[131] *Ibid*.
[132] *Ibid*: «Enquanto manifestação da distância, a saudade faz do perto longe, e ao mesmo tempo permite a relação com o mais longínquo. É a conceção do espaço como sistema de relações, onde não é lei as coisas sucederem-se ou substituírem-se. Por isso, elas ganham uma dimensão de eternidade e o espaço torna-se

– intitulado, precisamente, «O tempo» – onde estabelecerá um paralelismo entre o tempo presente e o tempo passado, fazendo corresponder ao primeiro a *dor* humana («É ele [o presente] o próprio homem na consciência dolorosa da sua vida; da sua vida *que é* e não da *que foi* ou *que há se ser*. É o homem e o seu drama coincidindo»[133]; «O homem, enquanto padece, não vê o princípio e o fim da sua dor. A dor, enquanto dura, é como se fosse eterna»[134]) e ao segundo a maneira através da qual este se *liberta* de tal dor («O sonho do homem é libertar-se do que é, ligando-se ao que foi e ao que há de ser... O sonho do homem é despir o seu hábito carnal, matar o instante presente, expiar a pena de viver»[135]).

Na mesma linha, Eduardo Lourenço afastará do Saudosismo qualquer complacência do passado ou disposição anímica ligada à vivência de cada sujeito, equiparando antes a noção de saudade à «sensível existência humana, a si mesmo inacessível e próxima» (ou, como dirá a seguir: «Inacessível porque próxima»)[136]. O crítico recorrerá, a este propósito, à figura de Teseu e ao labirinto de Creta para explicar a dualidade da noção: em eterna demanda, num percurso circular, mas sem regresso possível se não nos encaminharmos na direção do fio de Ariadne. É a partir deste fio, que assegura o regresso, que podemos entender o alcance da saudade no Saudosismo – como forma de recusa do esquecimento; como forma de estabelecer um reconhecimento que é, na sua génese, sempre um conhecimento novo («terra de nascimento e não túmulo»[137]). Assim, para o filósofo, tal como para Pascoaes, a saudade constitui-se como sinónimo de *criação*[138]. É no espaço da ausência ou perda que se gera uma dinâmica criadora – ou como dirá Fernando Guimarães em *Poéticas do Saudosismo*, recorrendo ao mesmo poeta: «da *velha lembrança* é que nasce a *nova esperança*»[139].

---

infinito, possibilidade de coexistência das mais variadas tradições a que a poesia vai dando vida no seu processo de renovação, superação contínua».

[133] Teixeira de Pascoaes, *Ensaios de Exegese Literária e Vária Escrita*, p. 87 (texto originalmente publicado em *A Águia*, 2.ª Série, n.º 37, pp. 1-3).

[134] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 88.

[135] *Ibid*.

[136] Eduardo Lourenço, «Tempo e poesia», *op. cit.*, p. 37.

[137] *Ibid*.

[138] *Ibid*.

[139] Fernando Guimarães, *Poéticas do Saudosismo,* p. 47.

III – Da periodização histórico-literária

O intervalo de tempo que corresponde à curva biográfica do poeta João Lúcio Pousão Pereira (1880-1918) é interceptado por um dos mais profícuos períodos da nossa História Literária. De facto, se considerarmos, como o fez Fernando Guimarães, as datas de 1889 (tendo como ponto de partida o aparecimento de *Boémia Nova* e de *Os Insubmissos*) e 1915 (ano de publicação dos dois números de *Orpheu*) como uma das mais revolucionárias no domínio da linguagem e da expressão poéticas[1] e as cruzarmos com os anos que correspondem ao período de maior atividade literária por parte de Lúcio[2], encontramos uma confluência que não deve ser dissociada da importância e valor do poeta olhanense no panorama cultural português.

Numa análise transversal e sucinta deste cruzamento, e tendo como base as breves resenhas que encontramos, sobre João Lúcio, em diferentes Dicionários e Histórias da Literatura, encontramos uma ligação inequívoca com as diretrizes decadentistas e simbolistas (e, posteriormente, com diferentes tendências neo-românticas), com a estética e filosofia saudosistas e, porventura, com algumas marcas e resquícios modernistas. Neste sentido, será justo admitir que a poética de Lúcio reflete as indefinições – ou redefinições – estéticas patentes no período designado, bem como muitas das problemáticas a ele associadas: a natureza do simbolismo português e o modo como ele se distingue dos ditames francófonos; a distinção entre primeira e segunda vagas simbolistas; a existência e definição de um período Neo-Romântico (e o modo como ele se relaciona com os *–ismos* macro do início do século, Saudosismo e

---

[1] *Vide* Fernando Guimarães, «Metamorfoses do Discurso Literário através do Simbolismo, do Saudosismo e do Modernismo», *História da Literatura Portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*, p. 523.

[2] Entre 1901 e 1913, João Lúcio publicou *Descendo* (1901), *O Meu Algarve* (1905) e *Na Asa do Sonho* (1913). Será importante considerar, porém, a publicação posterior de poemas avulsos (nomeadamente, «A mulher que tinha um segredo» no n.º 33, da segunda série, de *A Águia*, em 1914) que irão depois ser compilados no póstumo *Espalhando Fantasmas* (1921); na mesma linha, alguns dos poemas que compõem *Descendo* aparecem já publicados em diferentes revistas e jornais a partir de 1899 (*vide*, a este propósito, Capítulo V – *Descendo*, notas 1-5) e, se quisermos incluir os escritos de juventude de Lúcio, poderemos estender a linha até 1892 (*vide*, a este propósito, Vasco Prudêncio, «João Lúcio – poeta de transição», *in* João Carlos Carvalho (Coord.), *A República. Figuras, Escritas e Perspetivas*). Nesta perspetiva, a confluência com o intervalo apresentado por Guimarães é quase integral.
Acrescente-se ainda, a este propósito, que 1913, ano em que é publicada a última obra (em vida) do poeta, coincide com o momento germinal, estabelecido por Jean-Michel Rabbeted, do modernismo (*vide* Jean-Michel Rabeté, *1913. The Cradle of Modernism*).

Modernismo); a relação, na semelhança e na diferença, entre o Saudosismo e o Modernismo.

A multiplicidade de questões levantadas parece evidenciar que uma contextualização histórico-cultural e, à falta de melhor termo, *poética*, do trabalho literário de João Lúcio deve cobrir todas estas estéticas, considerando-se, naturalmente, as diferenças críticas existentes ante cada uma, por cada estudioso, e o modo como o poeta se posiciona – em cada obra, em cada poema – perante as mesmas. Neste sentido, ao longo do presente capítulo, procurar-se-á fazer uma breve resenha do período definido, tendo como ponto de partida o objecto de estudo da presente tese: o *sujeito* (se quisermos, *o criador de fantasmas*) e a(s) representação(ões) do *mundo* que dele decorre(m).

Deveremos, contudo, encarar a tarefa da contextualização a que nos propomos considerando todas as dificuldades inerentes à definição e constituição de qualquer período literário. De facto, as reservas apresentadas, no final dos anos 60, relativamente a esta questão por Vítor Manuel de Aguiar e Silva permanecem atuais: dificilmente uma História Literária pode ser encaixada, compartimentada e entendida em função dos diferentes séculos ou subjacente a condicionantes político-sociais deterministas, como nos é salientado, desde logo, nas primeiras páginas do capítulo que o crítico dedica à periodização literária[3]. A constatação desta forçada ajustabilidade não implica, porém, para Aguiar e Silva, uma total arbitrariedade da questão: a partir de um raciocínio de Paul Valéry em *Mauvaises pensées* («...é impossível pensar seriamente em vocábulos como "classicismo", "romantismo", "humanismo" e "realismo", pois ninguém mata a sede ou se embriaga com os rótulos das garrafas»[4]), o crítico advogará, sabiamente, que o essencial é que tal rótulo corresponda ao conteúdo da garrafa[5].

Partindo-se deste pressuposto, a pertinência ou validade de um período literário depende do estabelecimento de critérios fundamentais, válidos; será neste âmbito que Aguiar e Silva destacará, a partir de René Wellek, as noções de *convergência* e *predomínio* (de normas, convenções e padrões literários) como forma de responder, por um lado, à pluralidade ou coexistência de elementos em cada período literário e, por outro, à impossibilidade uma leitura cronologicamente segmentada e exclusiva dos

[3] *Vide* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura* (3.ª ed.), pp. 347 e seguintes.
[4] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 348-9.
[5] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 349.

mesmos[6]. Assim se justifica não tanto a homogeneidade estilística, mas antes a prevalência ou predomínio de *estilos* em cada período, sem que o mesmo implique a coexistência (e relação) de outros *estilos*, que, naturalmente, se podem encontrar fundidos num mesmo autor ou numa mesma obra, num processo lento, complexo e variável de caso para caso[7]. Face a este raciocínio, Aguiar e Silva reconhecerá – e tal não elimina a possibilidade de outras conexões históricas, sociais e estéticas[8] – a noção *geracional* como um ponto de partida mais furtuito para o entendimentos da periodização literária

Posição de algum modo semelhante parece ter Jorge de Sena em «Tentativa de um panorama coordenado da Literatura Portuguesa», onde se parece renunciar, igualmente, a noção faseada, cronológica e esquematicamente organizada da História Literária Portuguesa[9] em prol das diferentes relações de afinidade estética entre autores a partir de 1901[10] – posição que defenderá, aliás, de um modo retoricamente mais assertivo, em «Post-simbolismo e modernismo (Ensaio de sincronias e não)», onde redimensiona a questão no âmbito dos simbolismos francófono e lusitano, numa posição que complexifica a relação estabelecida do ponto de vista geracional[11] – diferença, porém, que não se repetirá no Modernismo[12]. Em qualquer um dos artigos de Sena, uma ideia

---

[6] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 350-2.
[7] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 352-4.
[8] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 355-6. O autor sustentará este ponto de vista a partir das propostas sugeridas por Afrânio Coutinho.
[9] *Vide* Jorge de Sena, «Tentativa de um panorama coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950 (Tetracórnio)», p. 61: «Todas as comodidades da historiografia ou da celebração literárias são falsas, porque nada se passa como arrumamos no tempo. Não vivem e escrevem os homens segundo os séculos em que os dividimos; e o isocronismo das épocas não é o mesmo para elas e para as ideias durante elas vividas, conforme os tempos e os lugares.».
Acrescente-se que já no fim do estudo, numa nota final, Sena não deixará de elogiar a «recentíssima e excecional *História da Literatura Portuguesa*» de António José Saraiva e Óscar Lopes; porém, num outro artigo, «História Literária de Portugal», não obstante se manter, em certas passagens, o mesmo tom elegíaco, não poupará críticas, precisamente, ao modo como os dois autores encaram determinados períodos e as suas relações, diacrónicas e sincrónicas, com outras estéticas. Neste âmbito, a definição do período romântico será um dos mais visados («António José Saraiva e Óscar Lopes, na peugada de Fidelino de Figueiredo, acham que o Romantismo, como época literária, continua sendo aquela em que vivemos; o que não é generosidade para com ele, nem um esforço para dar como vivo algo que, em Portugal, propriamente não chegou a existir, mas sim incompreensão total – ó culturalismo! – das características antiromânticas do Modernismo, apesar de todos os equívocos políticos em que este se viu envolvido, e de quantas sobrevivências românticas persistiram nele» (*op. cit.*, p. 60).
[10] Neste âmbito, o nome de João Lúcio será salientado em articulação com o de Gomes Leal (*vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, notas 148-52).
[11] *Vide* Jorge de Sena, «Post-simbolismo e modernismo (Ensaio de sincronias e não)», p. 51: «...ao cruzar-se o limiar do século XX, morreram já todos os grandes «simbolistas» franceses (Lautréamont, Laforgue, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Semain). A grande geração do «simbolismo» português é coeva da segunda em França, porque, por incrível que nos pareça, Nobre, Pessanha e Brandão, pertencem à geração de Claudel (1868-1955), de Gide (1869-1951), Valéry (1872-1945), Péguy (1873-1914) e Proust (1873-1922)».
[12] *Vide* Jorge de Sena, *op. cit.*, p. 52.

central parece distinguir-se: o privilegiar de uma leitura sincrónica da História Literária Portuguesa, assente mais nas relações de afinidade estética entre autores e menos numa divisão esquemática, «hermética» dos períodos vigentes.

As problemáticas aludidas de certa forma justificam a multiplicidade de opiniões e posições críticas com que nos deparamos na leitura da transição para o século XX português. A questão parece agudizar-se, em particular, nos últimos anos de oitocentos e na primeira década de novecentos, um período de alguma indefinição estética que é resumido, numa parte significativa dos casos – e não sem algum desprimor –, como um arrastar das tendências decadentistas e simbolistas inicialmente preconizadas pelo poetas da chamada Geração de 90. E mesmo a definição de um período simbolista português não se encontra isenta de algumas indeterminações, como nos alertará João Carlos Seabra Pereira, a partir da relativa indistinção entre Decadentismo e Simbolismo na análise feita por parte da crítica literária, ou do reducionismo de ambos a uma mera reação antipositivista[13].

No mesmo sentido, uma discussão séria das problemáticas essenciais dos movimentos finisseculares (e dos *ismos* que lhes sucedem no início do século XX) não poderá ser desconectada das estéticas e autores precedentes, nomeadamente da(s) poética(s) romântica(s) e do próprio eixo naturalista-realista que os procede. Este constituirá, por isso, o nosso ponto de partida para a abordagem da problemática.

[13] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 3. Posição semelhante parece ser expressa por João Palma-Ferreira, no primeiro volume de *Literatura Portuguesa. História e Crítica I* (p. 168) – ainda que o mesmo admita, linhas depois, uma convergência entre Decadentismo e Simbolismo pela valorização comum da noção da *Arte pela Arte*, pela indiferenciada reação ao pragmatismo positivista e pela valorização da *praxis poética* (João Palma-Ferreira – *op. cit.*, p. 169: «Não obstante, o simbolismo talvez nunca tenha sido uma verdadeira desvinculação do decadentismo. Ambos, de forma quase sempre clara, representam o triunfo do conceito da *arte pela arte*; em ambos, os poetas, os artistas, os boémios prosseguem a aventura que o herói romântico tinha iniciado; em ambos, como até no parnasianismo, o objetivo da vida vai ser a realização da arte e a concretização da beleza; em ambos é pela poesia que se expurga a existência»).

O alvorecer da modernidade poética

Da persistência romântica

As preocupações manifestadas por Jorge de Sena em «História Literária de Portugal» atrás salientadas[14] deixam antever uma das questões mais problematizadas da Literatura Portuguesa Moderna: a presença – não só no que concerne à inicial implementação, mas também na visível persistência para além dos cânones tradicionalmente estabelecidos – do Romantismo em Portugal. Esta duplicidade é, para Sena, recorde-se, um dos problemas essenciais na historicidade dos movimentos literários em Portugal no século XIX e primeira metade do século XX seguinte, uma vez que, para o crítico, dificilmente podemos conceber uma existência real e efetiva do Romantismo em Portugal; de igual modo, não sem dificuldade se consegue determinar uma vertente antirromântica no Modernismo Português – uma vez que nele persistiram, segundo o mesmo Sena, indisfarçáveis laivos românticos[15].

Não obstante as diferentes posturas críticas face à questão, a persistência romântica no final do século XIX e início do seguinte parece ser justificada pela validade e pertinência de alguns postulados românticos. Maria João Reynaud salientará, neste âmbito, e a partir das linhas desenvolvidas por Novalis ou Schlegel, a transgressão de géneros e a inequívoca e indissociável relação com o devir poético, autotélico por natureza (pela autossuperação da linguagem e pela autossuperação do sentido)[16]. A

---

[14] *Vide* nota 9.

[15] *Ibid*. No estudo «Post-simbolismo e Modernismo», Sena será ainda mais claro: «Uma das características típicas do Romantismo português foi não ter existido. É uma mistificação literata de sujeitos que continuam adorando a Liberdade como se ela fosse a deusa Razão, e que se coíbem de adorar a fundo o medievalismo, com medo de serem confundidos com o Sr. D. Miguel; ou que, reacionários, adoram este, como se ele, apenas por não embirrar com jesuítas, fizesse grande diferença do Marquês de Pombal. Se a época romântica portuguesa foi provinciana, foi-o sobretudo pela idealidade boçal e generosa com que se deixou ser burguesamente liberal» (*op. cit.*, pp. 53-4). No mesmo estudo, Sena não terá dificuldades em associar, também, o nome de Pascoes ao Romantismo português (*op. cit.*, p. 53).

[16] Maria João Reynaud, «Entre o som e o sentido», *Matéria Poética. Ensaios de Literatura* Portuguesa, pp. 125-6: «A questão do género – da sua crise ou da sua transgressão – não pode ser desligada da génese da modernidade estética. A síntese dos géneros, sonhada pelos grandes teóricos do Círculo Romântico de Iena, entre os quais Novalis e Friedrich Schlegel, cujo sentido prospectivamente libertador se torna hoje evidente, reflete uma vontade programática de abrir a possibilidade a cada texto de participar de mais do que um género, recusando qualquer tipo de inscrição prévia ou de um "efeito de código" que se tornaria paralisante (...). Este sentido antecipador da teorização romântica explicita-se no conhecido fragmento n.º 116 de *Athenaeum*, onde Schlegel afirma que "o género poético romântico está ainda em devir; e é da sua própria essência apenas poder eternamente devir, e nunca realizar-se". A poesia, que para os românticos se representava mais antiga do que qualquer distinção entre prosa e poesia, entre géneros ou entre modos

questão não se encontra desligada, aliás, do modo como o movimento *Sturm und Drang* recentra a problemática a partir da noção de *génio* poético e da correspondente individualidade e autonomia de cada obra literária, acima de qualquer sistema de regras – uma rebelião que, nas palavras de Aguiar e Silva, condenaria forçosamente a questão dos géneros literários; pelo menos do modo como os conhecêramos até aí[17].

Não constituindo tal *hibridismo* de géneros uma questão inteiramente nova (o mesmo Aguiar e Silva recordará, a este propósito, o desenvolvimento do fenómeno numa parte substancial dos escritos barrocos peninsulares[18]), é importante notar que, no Romantismo, tal noção obtém uma legitimidade teorética até aí não consagrada, constituída em pleno acordo com os princípios modelarmente estabelecidos pelo Romantismo Alemão: «a verdade e a beleza residem na síntese dos contrários»[19]. A poesia passa a ser encarada como um espaço de *experiência pura*, para utilizar a expressão de Antonio Garcia Berrio e Teresa Hernandez Fernandez[20] – longe da relação linear clássica entre forma e conteúdo; mais perto do sujeito, da busca do Absoluto e, por isso, renunciando um princípio de *adequação natural* com os elementos do mundo[21]. Conforme definirá Coleridge, a essência da arte encontra-se não na *mimesis*, mas num sentido de autorrevelação[22], e tal mudança de orientação pressupõe uma reequacionação do problema sob a égide primordial do indivíduo.

Parece ser este caráter precursor do Romantismo que justifica a permanência de uma linha estética que, fazendo jus às palavras de alguns críticos, ainda subsiste (ou subsistiu, tendo em conta a proveniência dos escritos, até meados do século XX) na nossa História Literária. As críticas dirigidas, por Sena, a Fidelino de Figueiredo, António José Saraiva e Óscar Lopes neste âmbito[23] poderiam ser, facilmente, deslocadas para algumas passagens de Jacinto do Prado Coelho, para quem a sucessão de *ismos* literários dos séculos XIX e XX não anulou a circunstâncias de nos encontrarmos (nos anos 60, pelo menos, momento em que o autor o nota) num ciclo cultural que, sob o estigma da busca da eterna *originalidade*, ainda não encontrou o seu

---

da arte de fazer", isto é, como "arte em sentido absoluto", ascende deste modo à condição de uma Arte superior e integral».

[17] *Vide* Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 213.

[18] Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 215.

[19] *Ibid*. O crítico desenvolverá esta noção de *hibridismo* a partir do *Cromwell* de Victor Hugo; citará, igualmente, *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano (*op. cit.*, pp. 214-5).

[20] Antonio Garcia Berrio e Teresa Hernandez Fernandez, *La Poética: Tradición y Modernidad*, p. 38.

[21] Antonio Garcia Berrio e Teresa Hernandez Fernandez, *op. cit.*, p. 45.

[22] *Apud* Antonio Garcia Berrio e Teresa Hernandez Fernandez, *op. cit.*, p. 47.

[23] *Vide* nota 9.

fim[24]. De facto, para o crítico, após quase dois século, é possível, ainda, encontrarmos muitos dos traços que definiram o Romantismo Estético:

> ...a inadaptação à vida social, o individualismo, a ânsia de indefinido e de absoluto, a hostilidade, à razão, o comprazimento com que o autor se remira e se dá em espetáculo, a sensação de que não é uno, antes dramaticamente repartido, a concepção da poesia não como pintura do real mas como criação dum *heterocosmos*, duma super-realidade – (...) a que se junta o gosto do real exterior na sua individualidade única (culto do diferente, seja ele subjetivo ou objetivo) e o impulso para o outro, a integração no social, o desejo de ação, tudo isto se vem manifestando em variadas expressões, do primeiro Romantismo até hoje. [25]

Independentemente das reservas que possam ser manifestadas a propósito desta postura, é indubitável que as mudanças destacadas foram determinantes para o modo como encaramos o fenómeno literário na modernidade e pós-modernidade e, sobretudo, fundadoras das novas orientações que se irão acentuar no *fin-de-siècle* português[26]. Por esse motivo, João Palma-Ferreira advertirá para a impossibilidade de entendermos o Decadentismo francês como uma mera reação ao Romantismo pela circunstância de o primeiro não constituir «mais do que uma consequência de algumas tendências sociológicas e morais do próprio Romantismo, ou melhor, das suas contradições fundamentais»[27]. Já José Carlos Seabra Pereira admitirá, no nosso território, a permanência de um Romantismo tardio de teor não sentimentalista, mais

---

[24] Jacinto do Prado Coelho, «Alguns temas da moderna poesia portuguesa», *A Letra e o Leitor*, p. 310: «Não obstante a sucessão de escolas e de *ismos* nos dois últimos séculos (romantismo, parnasianismo, simbolismo, saudosismo, modernismo, surrealismo, etc.), penso que o ciclo cultural iniciado com o primeiro Romantismo, ou mais precisamente com os pré-românticos, ainda não findou. A própria busca da originalidade, do inédito, que a sucessão de escolas denuncia, é um índice de época. As reações contra o primeiro Romantismo inserem-se, tanto como os regressos parciais, no mesmo processo de conjunto. E as aparentes mudanças de rumo não passam de desdobramentos ou prolongamentos, até às últimas consequências, do que virtualmente se continha nos pré-românticos e no primeiro Romantismo».

[25] Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, pp. 310-1.

[26] *Vide* Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, pp. 312-3. A este propósito, Jacinto do Prado Coelho citará o caso de Cesário, que surge como paradigmático: pela permanência de alguma sensibilidade romântica e pela convergência de várias estéticas na sua poética, numa confluência que o aproximará, pesem embora as diferenças de contexto, a Baudelaire.

[27] João Palma-Ferreira, *Literatura Portuguesa. História e Crítica*, p. 168; neste âmbito, o autor destacará ainda que são essas mesmas contradições que estão na origem da dissolução desse mesmo Decadentismo (ou da posterior renovação no âmbito do Simbolismo): «Críticos há que sublinham como ponto de partida para a disseminação do decadentismo o choque de oposições que no Romantismo contrapõe o desejo de dissolução do indivíduo no todo e o desejo de submeter o todo ao indivíduo. O herói romântico assume ambas as aspirações: por um lado, é o expoente do absoluto; por outro, não pode abandonar, renunciar ou afastar-se da realidade. Deste matrimónio impossível e retumbantemente destinado ao maior dos fracassos nasce a magnificência da derrota, da desilusão, da dissolução, da extraordinária beleza da morte em todos os ideais» (*ibid*).

intelectualizado (por oposição à prefiguração de um período pré-simbolista) em obras como as *Prosas Bárbaras*, de Eça ou no trabalho poético de Antero[28].

A persistência do Romantismo ao longo de todo o século XIX e, pelo menos, na primeira metade do seguinte, parece constituir-se, por isso, a vários níveis, como um dado inescapável, não obstante a diferença de posturas críticas face à sua distribuição cronológica e efetiva influência em cada uma das épocas. É esta existência de «algo (...) de mais profundo e duradouro»[29], conforme nos notará Jacinto do Prado, que justifica os inegáveis contributos nos movimentos finisseculares e nas diferentes estéticas do princípio do século XX – não só do Neo-Romantismo, mas do próprio Modernismo (nomeadamente no que concerne às vanguardas expressionista, futurista e surrealista, definidas por Seabra Pereira como «avatares do Romantismo»[30]). A importância primordial do Romantismo encontra-se, pois, conforme nos notou Maurice Blanchot, não tanto no seu reconhecimento enquanto escola literária ou período artístico, mas sobretudo por marcar o advento da modernidade estética dos séculos XIX e XX[31].

Da resistência ao Positivismo

Na compilação de poesia *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, José Bento definirá como ponto de partida o ano de 1888, tomado «como linha inicial, não tem o rigor de um marco mas a flexibilidade de um emblema»[32]. A opção será defendida pela edição, no mesmo ano, de *Os Maias* e, particularmente, pelo que tematicamente a obra propõe: a noção geral de *falhanço da vida* e a figuração mordaz do poeta ultra-romântico na pessoa de Alencar, que reflete, em certa medida, a *decadência* (ainda que, neste âmbito, o substantivo nos surja sem as implicações estéticas que irão definir o *fin-de-siècle*[33]) a que chegara a literatura nacional – *decadência* aliás repetida, por Eça,

[28] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 105-9. A este propósito, é importante recordar que Fernando Pessoa, em um dos texto que publica na revista *A Águia*, em 1912, inserido no conjunto «A nova poesia portuguesa», recorda, significativamente, o nome de Antero de Quental como o percursor da «atual corrente literária portuguesa» (*vide* Fernando Pessoa, «Reincidindo...», *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*, p. 27).
[29] Jacinto do Prado Coelho, «Alguns temas da moderna poesia portuguesa», *A Letra e o Leitor*, p. 311.
[30] José Carlos Seabra Pereira, *António Nobre – Projeto e Destino*, p. 21.
[31] *Apud* José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 6.
[32] José Bento, «A poesia portuguesa entre dois séculos», AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, p. 15.
[33] O diálogo final entre Carlos da Maia e Ega, a propósito do poeta romântico, e aliás citado parcialmente por José Bento, é, neste âmbito, claro: «Não há nada, com efeito, que caracterize melhor a pavorosa

depois na figura arquétipa de Fradique Mendes. Neste âmbito, Bento não terá dificuldades em associar, ao pessimismo nacional generalizado, o *Ultimatum* inglês e as mortes de Camilo (1890), Antero (1891) e Oliveira Martins (1894). Tal questão será enfatizada por Fernando Pinto do Amaral, que salientará, precisamente, a *dimensão melancólica* e um certo *sentido do irreparável* inerente ao último capítulo de *Os Maias*, e que torna a passagem uma das mais «lucidamente melancólic[as]» da literatura queirosiana[34]. A obra é enquadrada como o fechamento de um ciclo, com consequências significativas para a noção do *eu* literário que o determina, conforme nos referirá Alberto Machado da Rosa: «quem vê essa cena e lhe sente o pitoresco não é o artista vingador que escreveu o 'Primo' e o 'Crime', mas o futuro autor de Fradique Mendes»[35].

O cenário histórico-social que antecede as primeiras incursões simbolistas e decadentistas no nosso país surge-nos, assim, intimamente ligado às transformações operadas pelas orientações realistas e naturalistas de 70 – por analogia ou por diferença. Como notará Óscar Lopes, o momento é que é proclamado o *Ultimatum* inglês, e que corresponde a um período acentuado de crise financeira do reino e de tensão político-sociais, contrasta com o idealismo proudhiano assumido então pela Geração de 70[36]; por outro lado, é preciso considerar que, durante os vinte anos consumados entre 1870 e 1890, (portanto, até à chegada da designada Geração de 90), encontramos diferentes orientações estéticas, formadas por tendências *novi-românticas*, por inclinações *novistas* e pelo permanecer de uma certa facção realista-naturalista nem sempre linear[37]. Estas e outras pistas apontam para uma evolução progressiva de determinadas diretrizes estéticas até ao surto da primeira vaga simbolista portuguesa, o que inviabiliza um entendimento das duas gerações enquanto meras facções dicotómicas, esteticamente apartadas. A este propósito, Lopes recordará os primeiros *encontros* entre as duas

---

decadência de Portugal, nos últimos trinta anos, do que este simples facto: tão profundamente tem baixado o caráter e o talento, que de repente o nosso velho Tomás, o homem, da "Flor de Martírio", o Alencar de Alenquer, aparece com as proporções de um génio e do um justo.» (Eça de Queirós, *Os Maias*, p. 706; José Bento, *op. cit.*, p. 16).

[34] *Vide* Fernando Pinto do Amaral, «Carlos da Maia e João da Ega: dois vencidos da vida dez anos depois», *Na Órbita de Saturno*, p. 83.

[35] Fernando Pinto do Amaral, *op. cit.*, p. 84; Alberto Machado da Rosa, *Eça, Discípulo de Machado?*, p. 267.

[36] Óscar Lopes, «Interseção da geração de 70 com a de 90», pp. 12-3.

[37] *Ibid*: «...enquanto alguns dos *novos*, os historicistas, neogarrettianas e líricos saudosos se agarram às margens irracionalistas do primeiro Romantismo, outros, os esteticistas-decadentistas, fazem da desesperança contemplativa e formalista *fin-de-siècle* a sua própria razão humana ou nacional de ser, ao passo que os escritores mais em contacto com as realidades e possibilidades sociais imediatas restringem as críticas de tradição romântica e realista a novos horizontes de consciência muito mais inequivocamente pequeno-burgueses».

gerações nos quatro volumes da *Revista de Portugal*, dirigida por Eça e tendo como secretário Manuel da Silva Gaio, tendo em vista os diferentes artigos e textos poéticos de autores tão diversos como Antero de Quental, Oliveira Martins, Raul Brandão, D. João de Castro ou Alberto de Oliveira. A publicação constitui-se como um exemplo significativo não só das visíveis clivagens críticas e estéticas entre as duas gerações[38], mas também no que concerne à existência de alguns pontos de contacto, acentuados pela noção de coesão nacional que o *Ultimatum* irá proporcionar.

Importa recordar, neste âmbito, que tais pontos de contacto não se resumiram ao exemplo fornecido. O próprio Óscar Lopes, num estudo dedicado a António Patrício, associará, à recepção do Decadentismo em Portugal, um «conveniente» pessimismo nacional que, longe da filosofia schopenhaueriana, do *spleen* universal ou da degenerescência, encontra as suas raízes no *Camões* de Garrett, na *História de Portugal* redigida por Oliveira Martins (que constitui, recorde-se, na opinião de José-Augusto França, um documento mais próximo do Romantismo e menos dos ditames realistas[39]) ou em alguns escritos de Antero[40]; Nuno Júdice salientará, no mesmo âmbito, a contaminação naturalista, coexistente com o espírito decadentista, em autores como António Patrício, Raul Brandão e Manuel Laranjeira[41]; José Carlos Seabra Pereira recordará a crescente tomada de consciência do estado de decadência em escritores ligados ao Realismo como Eça (na esteira, aliás, dos franceses: Proudhon, Taine, Sainte-Beuve, Flaubert...)[42], admitindo, porém, que o ponto de viragem se situa, citando Swart, no momento em tal decadência passa a ser considerada como motor de criação literária[43].

---

[38] Óscar Lopes citará, neste âmbito, autores como Quental (veja-se, particularmente, a opinião do escritor, transmitida em carta a Oliveira Martins, pouco favorável ao «terrível desequilíbrio» dos romances russos do final do século), Eça (que, não obstante a mudança de diretrizes em obras como *A Ilustre Casa de Ramires* e *A Cidade e as Serras*, nem sempre parece receber as novas orientações simbolistas e decadentistas, como aliás será evidenciado em algumas das suas crónicas) ou Junqueiro (o facto de ser *permeável* às novas diretrizes estéticas – algo visível na «alucinação vidente de "Doido" da *Pátria*» ou no «sombrio pessimismo de coval à vista, em *Os Simples*», bem como na consonância posterior com autores como Pascoaes ou Correia de Oliveira – mas que não impedirá, porém, a depreciação do *Só* de Nobre), entre outros. *Vide op. cit.*, pp. 14-6.

[39] *Vide* José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal*, p. 8.

[40] Óscar Lopes, «António Patrício: uma Saudade decadente e nietzschiana», *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*, pp. 146-7.

[41] *Vide* Nuno Júdice, «O simbolismo», *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, p. 38.

[42] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 18.

[43] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 19. A circunstância não anula, naturalmente, a proclamação, por parte de muitos decadentistas, da inadequação e limitação de muitos dos pressupostos ligados aos determinismos do eixo positivo-cientista em confronto com a liberdade artística, como Seabra Pereira recordará, em rodapé, a partir das palavras de A. G. Lehmann (*vide op. cit.*, p. 25).

Por outro lado, alguns autores parecem salientar-se, face aos diferentes pontos de indeterminação entre as duas estéticas, pela sua natureza «transitória». Em diferentes obras, Seabra Pereira distinguirá os nomes de Junqueiro – cuja fusão inicial (1870-85) entre um Romantismo social e um Realismo crítico não anula nem a influência direta ou indireta de Baudelaire e do Decadentismo que se depreende em *A Morte de D. João* (conforme manifestado já, aliás, por Régio), nem a sua nova fase finissecular, inaugurada com *Os Simples*, em que o mesmo assume plenamente as influências decadentistas e simbolistas[44] –, e de Cesário, poeta de um «Realismo insatisfeito», nas palavras do crítico[45]; de uma poética de transfiguração da realidade exterior (*vide* «O sentimento de um ocidental») a que não se encontra alheia a sustentação de um ponto de vista pessoal – afectivo, subjetivo – do sujeito agente de tal transfiguração[46]. O caso mais paradigmático parece ser, porém, o de Gomes Leal, que Seabra Pereira não terá dúvidas em designar como o precursor do Decadentismo em Portugal[47]. O modo como o crítico contextualiza a primeira obra poética do autor, *Claridades do Sul*, parece mostrar-nos a sua natureza paradigmática no âmbito da transição para o Decadentismo: uma poesia «entre a abjuração titânica e o misticismo, entre o naturalismo e o ocultismo» (correspondências necessárias, de acordo com o crítico, para uma aproximação inicial ao Simbolismo[48]); onde se recupera um certo legado romântico na representação do poeta maldito[49]; onde a representação feminina se aproxima de um modo claro aos modelos baudelairianos, de um «donjuanismo profundo, indissolúvel do

---

[44] José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 17. Na mesma obra, o crítico citará Moniz Barreto a propósito do *balanço das tentativas pós-anterianas* em *A Morte de D. João* e *Anti-Cristo*, salientando, igualmente, a circunstância de os dois poetas, Junqueiro e Gomes Leal, serem frequentemente emparelhados e contrastados por uma larga parte da crítica (citam-se, neste âmbito, os nomes de Lopes, Nemésio, Simões ou Régio). *Vide op. cit.*, pp. 15-6.

[45] José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 13; *vide*, também, Capítulo 2 – «Cesário Verde e o destino do modelo realista», pp. 79 e seguintes.

[46] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 113: «Depressa vem o afastamento do real para o voo solto da subjetividade afectiva – seja num desejo normal, mas significativo, de evasão, seja numa excitação emocional que pode ir até ao raiar da nevropatia e do masoquismo. "O sentimento dum ocidental" termina por uma muito flagrante recusa dos limites realistas, quer porque a dor humana sai dos entes que a sofrem e se hipoestesia numa visão apocalíptica, quer porque as camadas mais profundas do eu se expandem, finalmente, em ânsia do impossível».

[47] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 118.

[48] José Carlos Seabra Pereira, «Prefácio», *Claridades do* Sul, pp. 11-2: «Peada ainda no processo de recognição das correspondências ônticas (fundamental, em breve, para a estética analógica do Simbolismo), a poesia de *Claridades do Sul* oscila entre a abjuração titânica e o misticismo, entre o naturalismo e o ocultismo. Vai pendendo, todavia, para os últimos termos, de acordo com o avanço da sugestão musical e da estranheza na substituição diassémica gerada pela imagística (desde "Miséria oculta", por exemplo, à tão insólita "Nevrose noturna" incorporada pela 2.ª edição), com o encaminhamento baudelairiano para o Decadentismo dos tópicos donjuanescos e satânicos, da imaginação macabra e fantástica, dos tratamentos do amor e das representações da mulher».

[49] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 10.

satanismo»[50] e onde um certo devir perscrutador, de permanente questionação da vida das coisas, parece antecipar, em certa medida, a poética de João Lúcio (em particular, de *Descendo*)[51].

Estes e outros exemplos mostram que é possível perceber uma influência crescente de Baudelaire, em território português, já na década de 70, ainda que de um modo parcial. O mesmo Seabra Pereira dirá, a este propósito, que em muitos casos, não obstante a pertinência de algumas poéticas, o nome (ou a estética) de Baudelaire acabará, em muitos casos, por «ser colocado ao serviço do protesto contra a injustiça burguesa»[52]. E mesmo nos vindouros anos 90, em que a estética decadentista já se encontra plenamente assumida por alguns poetas nacionais, tal irregularidade não deixará de se registar. Na tese que dedicará a esta problemática (*À Sombra de Baudelaire. Estudo da Recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. De Finais do Romantismo ao Modernismo)*, Maria do Rosário Santos demonstrará o caráter «imitativo» – e, por isso, limitado – por parte dos cultores de *Boémia Nova* e de *Os Insubmissos* de alguma produção textual de Baudelaire[53], e que se encontra irremediavelmente associado ao modo diverso como o autor francês foi recebido e entendido em Portugal – «simultaneamente romântico, parnasiano, realista, decadentista e mestre do simbolismo»[54]. E, não obstante a autora procurar, de algum modo, desmistificar a estranheza – por vezes o escasso rigor – que tal heterogeneidade parece atestar[55], é indubitável que, em certos passos, ela se encontra associada a uma assimilação lacunar dos pressupostos baudelairianos. A mensagem satânica subjacente

---

[50] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 120.
[51] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 118.
[52] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 110. O crítico salientará, neste âmbito, o nome de Guilherme de Azevedo e a influência exercida por *Les Fleurs du Mal*, que se «dilui em retoricismo ou se concentra na figura de mulher frígida mas perturbadora e na podridão da cidade moderna» (*ibid*).
[53] Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *À Sombra de Baudelaire. Estudo da Receção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. De Finais do Romantismo ao Modernismo* [Tese de Doutoramento em Literatura Francesa apresentada à Universidade do Minho], p. 577: «Fazendo, todavia, o balanço destas duas revistas coimbrãs, não podemos deixar de referir que, mau grado a baldade tentativa de inovação ideológico-estilística, a presença de Baudelaire, conquando indireta ou veladamente (porque adulterada em posteriores fontes de inspiração...), o que perpassa tanto na *Boémia Nova* como n'*Os Insubmissos* é nada mais nada menos do que a imitação de *Névroses* discursivamente baudelairianas de Rollinat e, de um modo global, o conceito de uma poesia *sui generis* fruto da osmose ou fusão entre o génio e a nevrose, assinalando a transição do naturalismo de inspiração fisiológica para essa atitude existencial chamada decadentismo».
[54] Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *op. cit.*, p. 701.
[55] No que respeita à visão romântica, por exemplo, a autora terá o cuidado de a distinguir quer do primeiro romantismo lamartiniano; quer do segundo, humanista, visionarista, de Victor Hugo, salientando antes uma visão romântica associada à expressão da Beleza a partir de conciliação dos extremos (e, portanto, nas palavras da autora, mais próxima de uma ideia de modernidade): «entre o transitório e o imutável, o contingente e o eterno, o particular e o absoluto» (*ibid*).

às *Fleurs du Mal* parece constituir o caso mais paradigmático: para Maria do Rosário Santos, tal noção não se associa tanto à figuração dramática do Diabo, mas antes ao «amargo "spleen", pessimismo acre, indizível ironia, maldição constante, infelicidade contínua, agressividade indelével e intuição arguta da morte»[56] patente em muitos dos versos do poeta; porém, tal concepção não parece resumir a assimilação parcial que encontramos em Camilo, Antero ou na própria recepção e adaptação de determinados cenários baudelairianos preconizada por poetas da «Escola Nova», conforme a autora nos salientará:

> O satanismo que, no poeta francês, é essencialmente vivido, transforma-se em pseudo-satanismo, florilégio de blasfémias verbais e revoltas de pouca monta que só a nível formal se revestem de sentido. Por seu turno, o Paris mítico ou alegórico, imbuído de destroços humanos (abordados unanimisticamente na qualidade de fragmentos dispersos do *eu* poético) e recheado de bordéis, hospitais e necrotérios, transfigura-se em Lisboa devassa, como se o Sena pudesse ser o Tejo, os cais parisienses o "Cais do Sodré" e as *brasseries* da noite as tabernas do fado.[57]

Deixando de lado, por ora, a problemática em entender esta adaptação como uma lacuna ou um atributo respeitante às particularidades do Decadentismo e do Simbolismo portugueses, é possível subentender, sem grande dificuldade, que a História das estéticas finisseculares no nosso território se faz, sobretudo, pela ação heterogénea dos diferentes poetas – sabendo-se que essa ação transcende, em larga medida, o *corpus* erigido pelos poetas de *Boémia Nova* ou de *Os Insubmissos*. Com efeito, e não obstante os esforços teorizadores de um Eugénio de Castro, de um Alberto Osório de Castro ou de um Armando Navarro, é possível subentender uma acentuada irregularidade na relação entre o Simbolismo Português e o congénere francês: não só pelo atraso visível, como vimos, do ponto de vista geracional[58], como também pelo aprofundamento variável e disperso por parte de muitos dos seus cultores – ainda que tal heterogeneidade seja, também ela, própria do genesíaco Simbolismo Francês, conforme destacará Jacinto do Prado Coelho[59]. Neste pressuposto, parece-nos importante

---

[56] Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *op. cit.*, p. 703.
[57] Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *op. cit.*, p. 705-6.
[58] *Vide* nota 11.
[59] Jacinto do Prado Coelho, «Panorama do simbolismo português», *Estrada Larga. Vol. I.*, p. 107: «Se considerássemos Mallarmé o simbolista-tipo e definíssemos o movimento simbolista pela conceção do Universo como teia de analogias e pela conceção da poesia como busca do Absoluto, então o Simbolismo português não passaria dum arremedo, duma pueril, embora habilidosa, imitação de gestos cujo sentido se não depreende. Mas o Simbolismo francês (e depois europeu e americano) não se reduziu à ambição metafísica de Mallarmé: foi um movimento (mais que uma escola) extremamente complexo, rico de afirmações originais, a ponto de Johansen dizer que os simbolistas discordavam uns dos outros em quase tudo, exceto quanto à existência dum ideal em poesia e na aguda consciência de estilo».

compreender o alcance do Decadentismo e Simbolismo portugueses em função dessa mesma diversidade, e de tudo o que ela implica em território nacional: as conhecidas desavenças entre *Os Insubmissos* e os poetas da *Boémia Nova*; o modo diferenciado como cada poeta assumiu a sua feição decadente; as diferenças estéticas notórias entre as designadas primeira e segunda vagas simbolistas.

As tendências finisseculares

Dificuldades de conceptualização teórica

Como sugerimos no subcapítulo anterior, uma investigação sobre a recepção do Decadentismo e ao Simbolismo em Portugal deverá ser iniciada a partir da sua fonte inicial e partindo-se de todas as problemáticas e equívocos que daí decorrem.

A primeira foi já referida na primeira parte do presente capítulo[60] e prende-se com a visão indiferenciada, por parte de alguma crítica, de Decadentismo e Simbolismo. A relação, não obstante ser, de algum modo, justificável do ponto de vista histórico-cultural e no que concerne às suas afinidades estéticas, foi alvo de uma cuidada análise, em 1975, por parte de José Carlos Seabra Pereira, na sua tese de Licenciatura. No estudo, o crítico caracterizará o Decadentismo, a partir de canónicos como Wilde ou D'Annunzio, enquanto, simultaneamente, uma *forma de arte* e um *módulo existencial* – entendendo-se esta *decadência* não como congénere à obra de arte, mas antes atribuível a uma circunstância histórica perante a qual, afinal, a estética se insurgia pela «superação delicadíssima da abjecção circundante»[61]. É esta noção que se encontra subjacente à definição do Decadentismo enquanto, sobretudo, um *estado de sensibilidade* perante a crise civilizacional circundante[62], o que parece justificar o alcance de certo modo limitado no que toca a uma teorização sistemática do fenómeno literário por parte dos primeiros poetas decadentistas – não obstante a visibilidade de algumas premissas comuns, como a de um certo reabilitar da representação romântica da figura do poeta, intimamente conexa a uma *motivação biográfica* ligada, sobretudo, a uma *expressão indireta da vida interior*[63]. Em todo o caso, esta relativa especificidade

---

[60] *Vide* nota 13.
[61] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 21.
[62] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 22.
[63] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 47 (Seabra Pereira cita, neste passo, o trabalho de James R. Lawler, *The Language of French Symbolim*). Na página seguinte, o crítico não se coíbe de salientar, no mesmo propósito, uma certa limitação dos poetas decadentistas face à sua inspiração primordial, Baudelaire: «Se relermos e analisarmos as considerações que, em *Petits poèmes en prose*, são tecidas por BAUDELAIRE a propósito do «comédien Fancioulle» e, em seguida, nos transportarmos para a literatura decadista, sentimos como esta é uma tentativa (ora extremamente excitada, ora indecisamente limitada, ora ligeiramente distorcida – sempre incompleta, contudo) de realizar as ambições baudelairianas de uma Arte que, sendo emersão do viver individual, se supera no alcance de uma transmutada personalidade ideal, de uma dimensão supra-natural e sacralmente maldita, de uma final sobrevida mística» (*op. cit.*, p. 48).
De resto, esta quase ausência de doutrinação decadentista será também citada por Massaud Moisés («A introspeção simbolista e o formalismo parnasiano», *As Estéticas Literárias em Portugal*, p. 26): «Mais

do Decadentismo parece justificar, não obstante as proximidades com a estética simbolista, o estudo do movimento enquanto *sistema estético-literário autónomo*, como referirá Seabra Pereira numa outra obra[64].

A primeira premissa que permitirá distinguir esta estética do Simbolismo e da sua mundividência, de acordo com o mesmo crítico (e regressamos, agora, a *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*) prende-se com a noção de uma «insuficiência radical da materialidade e do imanente»[65], o que agudiza, relativamente ao Decadentismo, a oposição entre Sociedade e Arte[66] e, de algum modo, revitaliza um Idealismo na esteira de Wagner, do Romantismo Alemão ou do romance russo[67], concretizando-a na adesão a uma *Weltanschauung* particular, com necessárias consequências no fenómeno literário, como a procura do mistério, do obscuro – próxima, neste campo, da estética decadentista; porém distinguível pela serenidade e harmonia com que se olha tal mundividência, em oposição à *imponente inquietação* daquela[68]. A arte torna-se, assim, a única salvação possível do Homem, o que parece justificar a forte relação com um espírito religioso, sacralizado[69].

Deste modo, como resumirá o mesmo crítico numa outra obra, «o Simbolismo não se contentou com ser a flor do pântano decadentista»[70], o que não invalida, porém, nem a indubitável relação estreita do movimentos, nem as a(s) aproximação(ões) que existem entre ambos e outras estéticas, como o Parnasianismo[71]. Tal circunstância, que

---

estado de espírito que movimento organizado, mais ideológico que estético, mais preocupado com ser uma "filosofia social, a anarquia" do que com as "questões de forma e de arte", o Decadentismo não possuía uma doutrina propriamente literária. Foi preciso que o Simbolismo, definindo-se como tendência literária, o incorporasse para que adquirisse características estéticas».

[64] José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Volume VII. Do Fim-de-Século ao Modernismo*, p. 23: «Sem dúvida, as motivações reativas do Decadentismo são quase sempre partilhadas pelo Simbolismo, que também adota o regime cosmopolita, individualista, elitário, antimimético, esteticista e "novista" em que o Decadentismo elabora e exprime as suas consequentes características temático-formais. É facto, ainda, que algumas dessas características puderam evidenciar-se em fases ou facetas da obra de autores que derivam do Naturalismo ou evoluem para o Simbolismo. Todavia, nada disso põe em causa a pertinência do estudo do Decadentismo como sistema estético-literário autónomo».

[65] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 60-1.

[66] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 62.

[67] *Ibid*. Páginas adiante, Seabra Pereira distinguirá, neste âmbito, a «descofiguração individualista» com raízes em Hegel ou Schopenhauer (*op. cit.*, p. 67).

[68] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 63-4.

[69] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 64.

[70] José Carlos Seabra Pereira, «Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século», *História da Literatura Portuguesa. Volume 6*, p. 15.

[71] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 53: «As relações entre o Parnasianismo e a reação decadentista e simbolista não são tão simplistamente opositivas como por vezes se julga. Por um lado, o Decadentismo e o Simbolismo rejeitam o objectivismo da poesia parnasiana e o seu encerramento num horizonte imanentista em favor do subjetivismo idealista e da abertura ao misterioso e ao transcendente; à precisão luminosa e à conformação escultórica preferem a

complexifica e dificulta qualquer linha de definição dos movimentos em termos meramente opositivos, não deverá, porém, atenuar as diferenças essenciais que separam as tendências finisseculares das suas precedentes e tudo o que tal processo implica, conforme nos referirá Seabra Pereira a partir do advento do Decadentismo:

> Com as suas manifestas ligações à matriz romântica, o Decadentismo finissecular é manifestação languescente ou mórbida da crise de questionação desse paradigma cientista-progressista – não já da sua rasura em falso (como o Parnasianismo), mas do seu registo sismográfico. E é também tentativa de encontrar uma compensação esteticista.
>
> Esteticismo não da impossibilidade, mas sim do exacerbamento, o Decadentismo não é o regresso da revolta positiva do Romantismo, mas o desgarro agónico de quem está ainda emparedado dentro de paradigma de que se desgosta.[72]

Mudança de paradigmas

Em função do que foi expresso, o advento do Decadentismo e do Simbolismo determinam, em primeira instância, uma mudança de paradigmas estéticos, com consequências prolongadas ao longo do século XX[73]

Mudança, em primeiro plano, do paradigma positivista e correspondente visão da ciência como única fonte de conhecimento, acima de qualquer autoridade religiosa,

---

estética do indeciso, do indefinido, e a aproximação contínua da música; substituem à claridade helénica e à revivescência da Antiguidade, a nebulosidade e o mundo medieval; ao uso decorativo ou historicista do mito e da lenda fazem suceder um efeito psicológico ou um significado simbólico desses elementos; condenam o formalismo e a submissão servil às convenções versificatórias. Por outro lado, contudo, o Parnasianismo vê os movimentos poéticos seguintes herdarem-lhe a sede de Beleza absoluta, o culto religioso da Arte, o alinhamento nas posições da arte pela arte, a aguda preocupação estilística (agora feita depender, de forma mais explícita, de uma problemática a exprimir); por fim, na versificação, as inovações decadentistas e simbolistas desenvolvem infrações que, na prática poética, os parnasianos cometiam em relação às regras que teoricamente defendiam». Para outros desenvolvimentos sobre a questão, *vide* José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa. Vol. VII – Do Fim-de-Século ao Modernismo*, pp. 13-5.

[72] José Carlos Seabra Pereira, «Os conflitos estético-ideológicos do fim-de-século», *História da Literatura Portuguesa. Volume 6*, p. 15. Na mesma linha, o crítico salientará as transformações operadas no âmbito do Simbolismo, distinguindo, também, o caso português: «O Simbolismo finissecular é a arte que corresponde à primeira tentativa de superação da crise que começara a lavrar em torno do paradigma cientista-progressista. / Também na relativa modéstia da vida literária portuguesa, o Simbolismo foi, no fim-de-século, arte de síntese da matiz romântica, da consciência crítica e artífica trazida pelo Realismo e pelo Parnasianismo e dessa verdadeira modernidade que teve os seus *pivots* em Baudelaire e Wagner» (*op. cit.*, pp. 15-6).

[73] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», *Nova Renascença*, p. 148: «Entenderemos melhor esta forma do Simbolismo e este seu destino do seio do Modernismo se tivermos presente que, no fim-de-século, se jogam também no Decadentismo e no Simbolismo a crise de um paradigma do conhecimento humano e um dissídio de modernidades».

filosófica ou estética (na linha, por exemplo, de Félix le Dantec[74]). Neste âmbito, o caráter reativo das tendências finisseculares transcende uma noção meramente combativa face ao eixo positivista então vigente; na verdade, de acordo com a postura expressa por Lara Vetter em *Modernist Writings and Religio-scientific Discourse. H.D., Loy, and Toomer*, é possível, antes, conceber que tal reação converge numa aproximação do discurso cientificista a uma dimensão espiritual ou transcendental, com notórias implicações, na passagem para o século XX, quer no campo estético (a autora citará os casos de movimentos como o Imagismo ou o Vorticismo e a sua propensão para a procura de uma representação *objectiva* do real), quer no científico (no que concerne, por exemplo, ao reconhecimento da impossibilidade de uma visão objectiva do objecto pela circunstância de a mesma ser, necessariamente, afectada pelo sujeito que a observa)[75]. É este caráter do discurso *religioso-científico*, que simultaneamente propõe uma explicação e a ela resiste, que atrai, nas palavras de Vetter, a atenção do artista, nomeadamente o que o mesmo implica em termos de *autoria*, de *relatividade* (do mundo) e de *imaginação criativa* subjacente a qualquer devir representacional[76].

Em segundo lugar, é importante recordar as implicações determinadas pelas tendências finisseculares no âmbito da *utilidade* de um texto literário ou de uma qualquer obra de arte. Esta noção sofre um abalo considerável no final do século XIX, particularmente no que concerne à reação decadentista e simbolista face ao pragmatismo (e, de certo modo, ao didatismo) positivista – a *necessidade burguesa*, conforme aponta Ana Hatherly, seguindo as palavras de Marx, *de atribuir significado a tudo* –, o que trará necessárias consequências tanto no que concerne ao papel e autonomia do *autor*[77] face à sociedade, bem como a uma ideia de *libertação*, no domínio textual, que, de acordo com Hatherly, estabelece a substituição do paradigma *temporal* pelo *espacial* – a recusa de uma noção linear da língua (ou da sua concepção

---

[74] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 149.

[75] Lara Vetter, *Modernist Writings and Religio-scientific Discourse. H.D., Loy, and Toomer,* p. 12: «If science of the twentieth century can be said to be engaged primarily with the questions of subjectivism – the role that the observer plays in producing reality – and interactionism – the extend to which conventional notions of causality and linearity might be called into question – then some parallels between "new" physics and "high" modernist aesthetics can be deduced quite readily, in the latter's deployment of unreliable narrators and personae, disjunctive and unstable narratives, asynchronous representations of time, abstraction as a mode of representation and so forth. Imagism and Vorticism in particular might be viewed through this lens as illustrative of a cleaner, more scientific, even technological, approach to art». *Vide*, também, a este propósito, **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, notas 219-3.

[76] *Vide* Lara Vetter, *op. cit.,* p. 160.

[77] Ana Hatherly, «Texto e significação», *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p. 12. Na mesma linha de pensamento, a autora referirá a inoperância total de um texto literário quando totalmente integrado num contexto (*op. cit.*, p. 15).

enquanto «sucessão de unidades históricas e discursivas») em detrimento da valorização da *escrita* e do espaço visual do texto[78].

É, portanto, no domínio textual que as transformações serão mais significativas, em particular na importância concedida à poesia. O enfoque dado, no Decadentismo, no que toca à distinção entre linguagem poética e discursiva e a nova atenção concedida à primeira na exploração exaustiva, na senda de Mallarmé, da palavra nos seus campos fónico, semântico e simbólico – portanto, liberta das grilhetas de um logicismo; próxima de uma estética que privilegia o *vago* e o *impreciso*[79] – constituem, naturalmente, noções geminais da poética finissecular de oitocentos; não é prudente, porém, excluir, neste campo, conforme nos aponta Seabra Pereira, alguns ensinamentos da filosofia idealista alemã, do transcendentalismo emersiano ou de alguma literatura romântica anglo-germânica[80].

A recuperação de tópicos românticos não implicará, porém, uma reintegração límpida dos mesmos. Há, com efeito, no Simbolismo, a criação de uma nova noção, assente na importância da literatura – particularmente da poesia – enquanto fenómeno de decifração da vida e de cognição. Deste modo se justifica a adopção do princípio da *Arte pela Arte*; da *poesia pura* no Simbolismo – ou o da «depuração do conceito de lírica, como forma natural da literatura»[81] preconizada pelos poetas simbolistas, e que irá ter consequências no domínio dos géneros literários e das representações do mundo tipicamente associadas aos mesmo: por oposição ao mundo objectivo e discursivamente denotativo da narrativa, o discurso lírico autonomiza-se pelas conexões estabelecidas com o domínio interior do *eu*; pela sua natureza eminentemente contemplativa; pelas noções de indefinição e sugestão; por representar, em síntese, a *natureza cogniscitiva transracional*[82]. Assim se compreende o recurso profícuo, na esteira de Mallarmé, não só do uso de neologismos ou vocábulos raros (como forma de restituir o *original poder*

---

[78] Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 17: «[os simbolistas] Quiseram "libertar o poema da dimensão do tempo", nitidamente marcado pelo "silabismo", pela ligação com a fala, ligação tra-*dicio*-nal. Erguendo a escrita contra a fala, diminuindo as relações lógicas, desintegrando a estrutura sintáxica, acrescentando o valor da inteligibilidade pela valorização do espaço visual do texto (espaço constelar do verso) que vem opô-lo ao espaço lógico, racional, linear da língua como sucessão de unidades, históricas e discursivas, inauguram a nova discussão do texto como unidade integral, conduzem "a literatura" para fora do seu até aí exclusivo contexto, autonomizando o texto, que se torna estrutura significativa em si: agora ele não precisa *significar*». Neste âmbito, Hatherly relembrará, ainda, que o *retorno à visualidade da poesia* parece mostrar a contemporaneidade dos simbolistas com os irmão Lumière (*Vide* Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 18).
[79] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 52-4.
[80] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 65.
[81] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 75.
[82] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., pp. 75-7.

criador e mítico da palavra[83]), como, sobretudo, a renovação sintática ao nível das conexões entre elas estabelecidas num poema – a *reinvenção* da linguagem operada por intermédio da relação entre consciência e subjetividade, assente na funcionalidade da imagística e da simbologia[84]. É, portanto, a partir do Simbolismo que se concretiza devidamente a noção de linguagem poética como forma de conhecimento.

Tais transformações serão indissociáveis da mudança conceptual operada na acepção de *símbolo* e no que o mesmo passa a implicar nos domínios intra e intertextual. Com efeito, não falamos já de um simbolismo *deliberado*, mas antes como algo definível em cada texto: um processo de simbolização estabelecido, segundo A. Mockel, não de um modo artificial e extrínseco, antes natural e intrínseco[85]. Fernando Guimarães, recorrendo a Jules Lemaitre (*Paul Vernaile et les Poètes Symbolistes et Décadents*, de 1888), dirá que o símbolo, nesta linha, «é uma sucessão de imagens *mal* explicadas» – no sentido de não serem, nunca, completamente descodificadas[86] ou, se quisermos, *inacabadas* – o que justifica a sua difícil percepção enquanto mecanismo estritamente conceptual, constituindo antes, e por isso, um processo *aleatório*[87]; na mesma linha, Fernando Cabral Martins, a partir do soneto germinal de Baudelaire, «Correspondances», salientará a concretização (ou efetiva *realização poética*) de uma nova *escrita das sensações* e, por inerência, a transformação do princípio de identidade[88].

O entendimento do *símbolo* como a medida da poesia e da representação do mundo, longe da pertença de um código simbólico definível; próximo do domínio potencialmente criativo; *surpreendente*; da palavra («uma vibração contínua de sentido,

---

[83] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 78.
[84] *Ibid*.
[85] *Apud* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 79.
[86] Fernando Guimarães, «Conceito, símbolo e ritmo», *O Modernismo Português e a sua Poética*, p. 48: «Dando outro sentido a uma já citada afirmação de J. Lemaitre, diríamos que o símbolo é uma sucessão de imagens *mal* explicadas. Isto quer dizer que as palavras ou as imagens não são completamente descodificadas. Há um discurso envolvente que perturba o sentido de cada palavra e de cada imagem consideradas isoladamente. Nelas manifesta-se, mediante o desenvolvimento desse discurso – ou melhor, na realização de uma totalidade que corresponderá a um texto, um quadro, etc. –, uma polissemia cuja face visível são os ritmos, as figuras, as cores, a perspetiva ou a sua ausência, as proporções, os volumes, etc.».
[87] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 51: «O significado de símbolo – ou da alegoria, tal como é entendida por Baudelaire ou Benjamin – é sempre inacabado; por isso, o seu uso não se identifica com um processo estritamente conceptual. O princípio das correspondências e das substituições, a utilização de figuras, o recurso ao ritmo, etc. mostram bem que, no domínio da poesia, essa conceptualização é aleatória».
[88] Fernando Cabral Martins, «o conceito de símbolo», *Poesia Simbolista Portuguesa*, p. 20: «O soneto de Baudelaire *Correspondances* é o emblema de toda a poesia simbolista ulterior. Nele se expõe – isto é, poeticamente se realiza – uma nova escrita das sensações. O princípio de identidade (A não é B) perde-se, ou transforma-se (A é B)».

que o não deixa fixar num lugar semântico definido», como nos dirá o mesmo Cabral Martins[89]) – esta parece ser a mudança paradigmática essencial preconizada pelo Simbolismo, a que corresponde uma nova noção de representação do mundo e um redimensionar do papel da poesia nessa mesma renovação imagística[90].

A abolição de fronteiras entre géneros (sobretudo, a proximidade do discurso poético com o ensaio – *vide* Mallarmé[91] – ou com o romance – *vide* D'Annunzio[92]) ou entre artes (na esteira de Wagner) surge-nos como consequência imediata da atenção concedida, pelo Simbolismo, ao fenómeno poético ou metapoético. Mas a mudança conceptual imprimida ao *símbolo* estabelecerá relações, igualmente, com a importância, já herdada do Decadentismo, concedida à *musicalidade* ou à procura da *suprema harmonia verbal* (que coloca a poesia como vector central da representação do mundo ou como reprodução do *ritmo natural do mundo*[93]) ou à *sugestão* que, mais que reverter para a *pureza* da poesia, se constitui como «uma necessidade da sua grandeza»[94].

Na verdade, *transgressão*, *musicalidade* e *sugestão* constituem, em rigor, parte integrante de qualquer criação poética. Mas a consciência de tal concepção é uma consequência direta do Simbolismo e da mudança de paradigma invocada. Não se trata, em síntese, de uma mudança efetiva no cato de representação do real, mas antes da impossibilidade em se registar a mesma de um ponto de vista concreto, objetivo. Nesse sentido, as estéticas do final de oitocentos acompanham – e determinam – uma profunda renovação nas noções de sujeito e mundo e nas relações entre eles estabelecidas. Será esta, aliás, a leitura feita por Seabra Pereira, sob a égide da noção de *correspondência*:

> Satisfeita a exigência de uma renovada forma de pensamento – o pensamento analógico –, o Universo vai-se revelando ao artista como um vasto sistema de correspondências. Correspondências entre o mundo material e o espiritual, entre o Homem e a realidade exterior, entre os seres vivos e os inanimados, entre o

---

[89] *Ibid*.

[90] *Vide* Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 21: «O símbolo não é a marca mística de uma ignorância fundamental de tudo, mas a palavra estelar, irradiante, que a cada leitura diferentemente significa, e significa mais.».

[91] Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 20: «Mallarmé, no interior da literatura, também dilui os limites entre géneros, fazendo coincidir, por exemplo, em *Divagations*, o ensaio e a poesia, ou alargando os confins da arte das palavras até ao objeto *Livro* físico e tipográfico, por um lado, e essência nocional do mundo, por outro».

[92] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 100: «Mas o maior fator de metamorfose do romance foi, sem dúvida, a tentação de, na senda de D'Annunzio, aproximar o romance da poesia ou de lhe instituir como função a busca desta».

[93] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 87-8. O crítico citará, a este propósito, a conceção, por parte de René Ghil, de uma linguagem poética de correspondência entre vogais (e algumas consoantes) e determinadas sonoridades musicais, numa conjugação sinestésica de sons, palavras e sentimentos (*op. cit.*, pp. 88-9).

[94] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 77.

> microcosmos e o macrocosmos – e daqui o uso *novo* de símbolo. Correspondências também, no próprio Homem, entre as diversas faculdades e ordens de sensações – e daqui o uso *intensificado* da sinestesia. Como em todas as doutrinas deste teor, somos remetidos para o antiquíssimo princípio da analogia do ser, donde deriva a harmonia e similitude universal das coisas.[95]

Deste modo se percebe a concepção transdisciplinar atribuída à poesia simbolista – longe da concepção puramente literária; mais próxima de uma convergência (conforme sugere René Ghil) entre todas as formas de arte – literária, plástica, pictórica, musical – o poema como *explicação órfica da Terra*, na expressão de Mallarmé[96].

Génese do Decadentismo e Simbolismo em Portugal

Não obstante o atraso da apreensão do Simbolismo Francês por parte dos autores nacionais, é possível definir um longo período de permanência de muitos dos pressupostos da estética simbolista em Portugal – à imagem, aliás, do que se regista na Europa –, pautada por momentos de mais e de menos visibilidade; de mudança e de renovação. É esta circunstância que determina a contextualização que Seabra Pereira faz, na citada *História da Literatura Portuguesa*, da introdução e progressão das tendências finisseculares no século XX em quatro fases: o período de gestação (anos 80 do século XIX); o de instauração (entre 1889 e 1891); o de expansão e predomínio (de 1892 até ao final do decénio) e uma fase de refluxo no princípio do século XX – de onde ressurgirão, com maior ou menor grau de aproximação, e de acordo com a conhecida tese do crítico, as tendências neo-românticas vitalista, saudosista e lusitanista[97].

São sobejamente conhecidos os marcos que ditam o início do Decadentismo e do Simbolismo em território nacional. São igualmente conhecidos os pontos de contacto e as divergências entre críticos a propósito da mesma questão. Das *tendências reativas* de

---

[95] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 65.
[96] *Apud* José Carlos Seabra Pereira, «Do simbolismo aos simbolismos», *Nova Renascença*, p. 140.
[97] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, p. 14. Sobre a permanência do Decadentismo e Simbolismo no século XX, o crítico referirá, ainda, na mesma p.: «O Decadentismo e o Simbolismo» conhecem, pois, no primeiro quartel do século XX um destino bifronte. Parece não lhes restar, como modo de sobrevivência, senão o epigonismo, estreme ou espúrio – opondo-se, num caso, à dominante neo-romântica e, noutro caso, pactuando com ela e nela se infiltrando».

Gomes Leal e Guerra Junqueiro[98] até ao decénio final do século XIX, são diversos os factores que contribuem para esta visão heterogénea.

No estudo «Do simbolismo aos simbolismos», Seabra Pereira resume, em traços largos, a sua posição face à contextualização do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal expressa na sua Tese de Licenciatura: relembra os marcos importantes que constituíram *Bohemia Nova* e de *Os Insubmissos*, em 1889, bem como a publicação de *Oaristos*, por Eugénio de Castro, em 1890; recorda, igualmente, os precursores, na esteira de Baudelaire, com ligações diretas ou indiretas ao Decadentismo (Gomes Leal ou Feijó; mas também Cesário, Fialho, Eça). A estes, podemos acrescentar as crónicas de Xavier de Carvalho publicadas n' *A Província* (bem como os seus poemas, e os de Alberto d'Oliveira, publicados n'*A Ilustração*); a *Revista de Portugal*, dirigida por Eça de Queirós e secretariada por Manuel da Silva Gaio; o início da publicação de *O Intermezzo* ou de *O Novo Templo*, que publicará textos de Pessanha (em 1889, «Interrogação» e «Crepuscular»; em 1890, «Estátua»)[99]. A *Oaristos*, acrescenta-se o *Azul*, de António de Oliveira-Soares: os dois primeiros livros publicados em Portugal da chamada poesia *nova*. Num e noutro caso, Seabra Pereira traçará os motivos essenciais que determinam a mudança estética: no primeiro caso, uma figuração poética marcada pelo pessimismo e por uma postura orgulhosa, aristocrática, face ao quotidiano mundano; os ambientes de desmedida artificialidade e uma figuração do elemento feminino na sua condição esfíngica, inalcançável, por vezes androgínica, que determina, no eixo sujeito-mulher, uma dimensão amorosa quase litúrgica[100]. A propósito de *Azul*, será destacada a renovada atenção ao cromatismo e aos seus valores simbólicos – em particular ao *branco*, que transcende, em muitos casos, a imagem de pureza e candura, reforçando antes uma «frialdade opressora, de incorrespondência total aos desejos do poeta»[101] –, bem como a tensão que resulta entre a noção do *Bem* e o reconhecimento da impossibilidade em o alcançar[102]. E, não obstante as múltiplas referências destacadas no âmbito da recepção do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal[103], Seabra Pereira

---

[98] José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, capítulo IV, 1. «A reação do Simbolismo», p. 57.
[99] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 143-7.
[100] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 147-51.
[101] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 153.
[102] *Ibid*.
[103] A lista é exaustiva e parece evidenciar o modo complexo e relativamente longo como se processou a receção das estéticas finisseculares em Portugal. Salientam-se, de seguida, alguns exemplos: a publicação, n'*A Ilustração*, de «um soneto *decadente*» de Xavier de Carvalho – autor destacado por Seabra Pereira como «um dos introdutores, senão o primeiro introdutor e o primeiro apóstolo do decadentismo em Portugal» (*op. cit.*, p. 155); as publicações posteriores em *O Intermezzo*, com destaque para os primeiros

não parece ter dúvidas em escolher Eugénio de Castro e Oliveira-Soares como os autores que, de modo mais decidido, proclamaram as tendências finisseculares no nosso território[104].

Em *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Nuno Júdice enquadrará a génese do Decadentismo em Portugal a partir de António Feijó e da publicação de «Canção da Decadência» e de Gomes Leal[105], referindo também, a este propósito, alguns antecedentes relevantes: a escola satânica da geração de 70 (que tem a sua concretização mais visível na figura de Fradique Mendes) e o gosto pelo fantástico a partir de Poe (determinante para autores como Álvaro de Carvalhal) ou pela literatura alemã de Goethe ou Hoffmann (como igual importância em Teófilo Braga[106]). Outras figuras revelar-se-ão, igualmente, segundo Júdice, proeminentes: João Penha – nomeadamente «Os Nefelibatas» e «Os Parnasianos», peças fundamentais para se compreender a transição do Ultra-Romantismo para o Parnasianismo e, sobretudo, a importância concedida, a partir de Mallarmé, à correspondência música-poesia[107] – e Cesário Verde, o primeiro sinal *dissonante* relativamente à tradição lírica vigente[108], a partir do qual «pela primeira vez, a cidade encontra um espaço na nossa poesia»[109]. Será, de resto, esta redefinição poética do sujeito no espaço urbano (e todas as oposições que a poesia de Cesário implica) que constituirá o ponto de partida para o olhar, tecido por Júdice, a António Nobre e, sobretudo, à singularidade da sua única obra publicada – assente numa noção de *paraíso perdido*, de uma nostalgia da pátria, de

---

textos de Júlio Brandão e os poemas em prosa de João Barreira, de natureza decadentista mas com algumas particularidades tipicamente simbolistas (pp. 156-7); a publicação de *Horas*, de Eugénio de Castro, que repete as inovações de *Oaristos* (p. 159), e de outras obras, de diferentes autores – António de Oliveira-Soares e *Exame de Consciência* (pp. 162-5); D. João de Castro e *Alma Póstuma* (pp. 165-8); Alberto D'Oliveira e *Poesias* (pp. 169-72); José de Lacerda e *Flor de Pântano* (pp. 173-5).

[104] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 182: «Os que de forma mais decidida se situam são Eugénio de Castro e Oliveira-Soares: embora confundindo o seu fundamental Decadentismo com um Simbolismo que só episódica e tangencialmente atingem, ou com um instrumentismo que, por um momento, hiperbolizam, ambos estão seguros da novidade que procuram e realizam».

[105] *Vide* Nuno Júdice, *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, p. 28.

[106] As circunstâncias apontadas por Júdice não implicam, naturalmente, uma confluência entre as primeiras tendências decadentistas e simbolistas em Portugal e os seus antecedentes. A contestação, assumida no primeiro número da Revista *Arte*, ao binómio Realismo-Naturalismo então vigente (e, em particular, à figura de Teófilo Braga; citada, neste âmbito, num tom particularmente mordaz) parecem demonstrá-lo: «Entre nós, o movimento evolutivo, a que me tenho referido, (...) formam atualmente uma plêiade de artistas que só tem por igual a plêiade dos poetas franceses. / Eram e são os que o douto professor do Curso Superior de Letras, Teófilo Braga, o Lineu da nossa literatura, classifica na sua última obra, com o desdém olímpico de um metrificador de ciclos, da maneira seguinte: "poetas que tratam unicamente da forma!"» (Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 29).

[107] Nuno Júdice, *op. cit.*, pp. 29-30.

[108] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 30.

[109] *Ibid*. A referência será documentada com «O sentimento de um ocidental».

um exílio que remete, acima de tudo, para uma imagem idílica da infância *pura* que se contrapõe claramente ao ambiente parisiense de Fim-de-Século[110].

Massaud Moisés, por seu turno, destacará dois textos de Alberto Osório de Castro, publicados em *Boémia Nova*, que assinalam uma primeira doutrinação da chegada de marcas parnasianas e simbolistas ao nosso território (já visíveis, de acordo com Moisés, desde os anos 70, em plena efervescência positivista)[111]; não obstante, o crítico parece admitir ainda a presença de um certo estigma neoclássico em Alberto Osório de Castro[112]; do mesmo modo que não se coibirá de notar, no prefácio de Eugénio de Castro a *Oaristos* (que marca «oficialmente» a entrada do Simbolismo em Portugal), uma proximidade com o Ultra-Romantismo[113]. Tal notação não se encontra dissociada, conforme nota o crítico, da «confusão doutrinária» [114] inerente à chegada do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal: a proclamação da *Arte livre* pelos *nefelibatas* parece, pela excessiva preocupação em se colocar antagonicamente perante o pressupostos estéticos realistas, aproximar-se de algum modo do egotismo romântico[115]; do mesmo modo, a excessiva preocupação formal do referido prefácio de Eugénio de Castro não disfarça uma certa influência do Parnasianismo[116] – ou mesmo do gongorismo barroco[117]. Por esse motivo, o crítico notará a inexistência de um programa estético coerente ou uma teoria sistemática do Simbolismo Português

---

[110] Nuno Júdice, *op. cit.*, pp. 32-3.

[111] Massaud Moisés, «A introspeção simbolista e o formalismo parnasiano», *As Estéticas Literárias em Portugal*, p. 14. Neste âmbito, será citada a «Carta de Paris», publicada no segundo número da revista, e uma crónica do mesmo autor levada à estampa no quarto número da mesma.

[112] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 16. Moisés citará, a este propósito, a «Palestra com Dr. Topsius», publicada no n.º 5 de *Boémia Nova*.

[113] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 17.

[114] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 27: «A confusão doutrinária, introduzida já no prefácio de *Oaristos*, permanecerá neste e noutros escritos teóricos da época, refletindo o quadro nebuloso que a poesia francesa exibia com a polémica entre decadentistas e simbolistas, como se não fossem eles a expressão, em dois momentos históricos sucessivos, da mesma tentativa de conciliar as correntes desordenadas que a reação antipositivista em arte provocou nos fins do século XIX».

[115] Moisés citará uma passagem do opúsculo, partindo das palavras de Seabra Pereira (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 40) que nos parece esclarecedora: «não se tratava já de escrever uma história mais ou menos complicada, um estudo de várias personagens em mais diversos; um livro devia ser uma confissão, com uma personagem única, o autor». De resto, o próprio Massaud Moisés salientará, linhas depois, que «o egotismo romântico torna-se história da Alma (com maiúscula inicial, e nessa diferença reside a característica básica da nova Arte» (*op. cit.*, p. 23).

[116] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 18: «Salta aos olhos que a atenção de Eugénio de Castro se dirige para os aspetos formais da criação poética. Na verdade, não estava sozinho, como atestam as polémicas entre os grupos que, entrincheirados nas revistas *Boémia Nova* e *Insubmissos*, lutavam pela hegemonia literária. E nem se pode dizer que tais pormenores métricos sejam simbolistas: são, acima de tudo, parnasianos. Tanto que a única referência ao Decadentismo se concentra no estilo». *Vide*, também, a este propósito, nota 54.

[117] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 29.

(contrapondo-se a outros modelos como o da *Estética Naturalista*, de Júlio Lourenço Pinto) [118].

Na colectânea *Poesia Simbolista Portuguesa*, Fernando Cabral Martins parece corroborar, em parte, o raciocínio de Massaud Moisés, distinguindo, no âmbito da influência francófona (em particular, do simbolismo de Verlaine), algumas conexões com o Parnasianismo francófono, subentendidas no prefácio de *Oaristos*[119]; por outro lado, também salientará a importância de autores como Antero, João de Deus ou Guilherme de Azevedo no desabrochar da geração de 90[120]. Não obstante, parece ser a partir do Simbolismo Francês – personificado na meca *Paris* – que se estabelecem as maiores conexões no que de decadente e simbolista (e não só) é publicado em Portugal no final do século XIX[121].

Esta insistência com o modelo francófono – parcialmente desmontada por Sena, conforme destacámos atrás[122] – será alvo de uma análise cuidada por parte de Gustavo Rubim na sua Tese de Doutoramento, *Experiência da Alucinação. Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*. Com efeito, na caracterização que faz do Simbolismo Português, no subcapítulo «2. A (des)ilusão de modernidade» (por sua vez inserido no capítulo I, «Crítica e Modernidade»), Rubim evidencia a sua heterogeneidade, pondo-o em confronto com o francófono e salientando, com isso, a circunstância de este se caracterizar mais pelas diferenças e adaptações das tendências poéticas que lhe são associadas, e menos dos seus pressupostos teorizadores (aliás, praticamente inexistentes – em particular se os colocarmos em confronto com os homólogos franceses). Na defesa da *originalidade* do Simbolismo Português, o crítico contestará os reducionismos e equívocos críticos que advêm, em alguns casos, na sua caracterização[123], salientando, ao

---

[118] *Vide* Massaud Moisés, *op. cit*, p. 47. Na mesma linha, Gustavo Rubim, na sua Tese de Doutoramento, chama igualmente a atenção para a diferença entre a geração de 70 e a de 90 no que toca à «heterogeneidade de correntes e programas literários irredutível a qualquer finalidade comum e que se define mais por aquilo a que parece reagir do que por qualquer vontade consistente de propor novas questões na esfera da literatura» (*Vide Experiência da Alucinação. Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*, p. 49).

[119] Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p. 17.

[120] *Ibid*. Neste âmbito, Cabral Martins destacará os nomes de Gonçalves Crespo e António Feijó como os mais próximos da estética simbolista; sobre Cesário e Gomes Leal, não obstante a incorporação traços simbolistas nas suas obras, destacará, sobretudo, a sua singularidade – «ao ponto de [o seu percurso] os não deixar caber em nenhuma escola» (*op. cit.*, p. 18).

[121] Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 18. O crítico citará, partindo da relação entre autores portugueses e modelos franceses, os pares Cesário/Baudelaire; Nobre/Laforgue; Eça/Flaubert; Pessanha/Verlaine ou Junqueiro/Victor Hugo, bem como as relações decalcadas do *Cancioneiro Chinês*, de António Feijó e *Le Livre de Jade* ou a revista *Gil Braz* e o jornal parisiense *Gil Blas*.

[122] *Vide* nota 11.

[123] Gustavo Rubim, *op. cit.*, p. 52: «...ainda que o movimento simbolista português nunca tenha atingido, no seu conjunto, um nível de elaboração poética e teórica comparável ao do seu modelo francês, isso não

invés, que a necessária adaptação de pressupostos simbolistas francófonos se concretizou em *novas possibilidades de expressão* e em novas formas de *explorar e experimentar o território linguístico* – o que aliás, associado à *marginalidade* conferida ao Simbolismo Português, se relaciona também com a constante proclamação de *originalidade* (de onde Eugénio de Castro se distingue como pontífice); circunstância que manifestamente reverte para um desejo de se alcançar uma *modernidade* poética[124].

A partir desta, designemos, insustentabilidade do modelo historicista na compressão do Simbolismo Português (tanto na citada relação com o modelo francófono, como nas conexões estabelecidas entre autores no panorama nacional) e da quase ausência de um pendor crítico na definição do mesmo, Rubim propõe que tais características não se constituem como defeitos, mas antes mais-valias no que toca à especificidade e validade do Simbolismo Português[125]. De resto, conforme o mesmo nota, dificilmente reconhecemos a legitimidade estética numa cópia fidedigna e acontextual de um movimento:

> É indiscutível que há nesses poetas uma peculiaridade que, aliás, lhes advém em boa parte da própria hibridez e que, em si mesma, não constitui fator de empobrecimento poético. Pelo contrário, esse é precisamente o equívoco em que se tende a cair quando se pretende avaliar o conjunto e cada um dos poetas em causa pelo grau de realização ou fracasso das suas intenções. Equívoco de certo modo generalizado que acaba por repetir a ilusão dessas mesmas intenções, ou seja, a ilusão de que é possível transpor, traduzir ou reproduzir um conjunto de princípios e processos literários de um contexto discursivo para outro sem lhe alterar profundamente o sentido.[126]

É neste sentido que se pode conceber o próprio *desejo de imitação* que se encontra subjacente ao cultores simbolistas portugueses (e a perda de dimensão crítica correspondente) como, quase paradoxalmente, um seu atributo distintivo. Nesta linha, o que caracteriza a *intenção modernizante* Simbolismo Português é, concluirá Rubim, «a

---

impede que aquilo de que o acusaram seja, do ponto de vista literário, precisamente o que faz dele um momento inovador importante, na medida em que revela uma alteração de coordenadas de avaliação do discurso poético». Na mesma página, Rubim salientará o exemplo de Eugénio de Castro e a recusa, na mesma linha de pensamento (que converge, aliás, com a de Óscar Lopes, também citado), em entender as suas ousadias num campo meramente formal – porque «qualquer investimento nesse plano se traduz sempre na possibilidade de produzir novos efeitos de sentido» (*ibid*).

[124] Gustavo Rubim, *op. cit.*, pp. 52-3. Na páginas seguinte, o crítico destacará, porém, que o caráter combativo subjacente a tal proclamação (que se articula, de resto, com uma *ideia de modernidade* [Lyotard, *apud* Rubim]), «acaba (ou começa) por lhe limitar o poder de invenção e autorrenovação na exata medida em que corresponde ao desejo de implantar um novo *establishment* literário» (*op. cit.*, p. 54).

[125] *Vide* Gustavo Rubim, *op. cit.*, pp. 56-7.

[126] *Ibid*.

rasura do sentido crítico da modernidade literária *enquanto questão da própria literatura*»[127].

Raros vocábulos, novos mundos

O panorama até aqui traçado da recepção das tendências finisseculares em território português parece mostrar-nos uma heterogeneidade não só entre as diferentes poéticas, como no âmbito das posturas críticas tecidas sobre tais tendências. Cabe-nos, neste ponto, perceber o modo como tal heterogeneidade caracteriza e determina a especificidade do Simbolismo Português.

Tal como no seu congénere francófono (e não obstante o alcance relativo desta tendência no território nacional, como atrás notámos), também no Decadentismo e Simbolismo portugueses se parece esbater a clivagem entre criação poética e crítica. De facto, na sua maioria, os poetas finisseculares portugueses foram, pela defesa dos seus pontos de vista estéticos em recensões, artigos ou prefácios às suas obras, igualmente, os críticos e defensores dos pressupostos decadentistas e simbolistas no nosso território. Mesmo em autores como Fialho, que não se mostra particularmente receptivo às manifestações decadentistas publicadas no nosso país, é indisfarçável uma retórica e uma estilística que muito deve às tendências finisseculares francófonas.

Assim, e seguindo a dinâmica de Mallarmé, a clivagem entre poeta e crítico é muito pouco visível nos poetas que definiram a recepção e difusão do Simbolismo em Portugal. O prefácio composto por Eugénio de Castro para a segunda edição de *Oaristos* constitui-se, neste âmbito, como exemplo paradigmático: nele, os pressupostos estéticos estabelecidos num tom desafiador, quase bélico, servem não só o propósito, quase pueril, de esclarecer, ao leitor, o valor de *Oaristos* face ao panorama literário nacional, mas, e sobretudo, mostrar a importância dos novos pressupostos formais (rítmicos, rimáticos) que se lhe encontram subjacentes como forma de proclamar uma *originalidade* intensamente repetida. Deste modo se justifica a longa digressão sobre a nova cesura do alexandrino (e que daria azo, como se sabe, a uma longa querela entre os poetas de *Boémia Nova* e de *Os Insubmissos*); os recorrentes alertas para a *vulgaridade* poética (patente, sobretudo, na lista de *lugares-comuns* apresentada pelo autor) e a

[127] Gustavo Rubim, *op. cit.*, p. 59.

condição artisticamente isolada (e orgulhosa) do poeta que «não espera o favor do público nem os louvores da imprensa»[128].

Não obstante as críticas que poderão ser feitas (e, efetivamente, foram) a um certo academismo patente nas linhas redigidas por Eugénio de Castro, é indubitável que o jovem poeta nos mostra, desde logo, um domínio do funcionamento institucional do fenómeno literário, o que justifica, como defende Seabra Pereira, a sua legitimidade, a nível nacional e transnacional, enquanto patrono da renovação estética finissecular[129]. Tal atualização terá, aliás, uma faceta plenamente reconhecível: a renovação lexical patente nos *vocábulos raros* que, pela sua condição vaga, indefinida, valorizam a sugestão em prol da referência. Ou como dirá Fernando Guimarães, na contextualização da questão nos poetas simbolistas (e modernistas): «*Em vez de se servirem da linguagem para persuadir o leitor* (...) *procuram comprometer o leitor na possibilidade de invenção que essa linguagem torna viável*»[130].

Esta concepção não se encontra isenta de contradições no seio do simbolismo – Guimarães destacará, neste âmbito, a publicação, por parte de Paul Adam (sob o pseudónimos de Jacques Plowert), de um *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des aucteurs décadents et symbolistes*, o que subverte a dicotomia referência/sugestão atrás apresentada[131] – situação aliás repetida no prefácio a *Oaristos*, no que concerne à predileção, manifestada por Eugénio de Castro, pelos termos *precisos*[132]. Não obstante, tais situações serão justificadas, pelo crítico, como naturais, pelo momento de redefinição poética que então se vivia – pela notada «dificuldade de conduzir às últimas consequências uma tendência que se desenhava para atingir uma densidade ou materialidade de índole tal que suspendesse (...) aquela dimensão significativa»[133].

---

[128] Eugénio de Castro, «Prefácio» a *Oaristos*, José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*. *Volume VII. Do Fim-de-Século ao Modernismo*, p. 45.

[129] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*, p. 19: «Eugénio de Castro e Almeida (Coimbra, 1869-1944) demonstra uma perceção e um domínio inigualados até então, entre nós, do funcionamento institucional da literatura. Assim, garante a nível nacional uma justa liderança do movimento finissecular de renovação estético-literária e alcança, a nível internacional, sobretudo no domínio das culturas latinas, um prestígio assinalável, ombreando com D'Annunzio, R. Darío e M. Maeterlinck numa fama decerto cuidadosamente promovida, mas em todo o caso desconhecida até então pelos escritores portugueses.».

[130] Fernando Guimarães, *O que é a Literatura Viva apud* Ana Hatherly, «Breve introdução ao simbolismo português – seguida de dez leituras específicas dum poema de Camilo Pessanha», *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, p. 24 (sublinhados da autora).

[131] *Vide* Fernando Guimarães, «Metamorfoses do Discurso Literário através do Simbolismo, do Saudosismo e do Modernismo», *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 6 – *Do Simbolismo ao Modernismo*, pp. 525-6.

[132] *Vide* Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 526.

[133] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 526.

Encontramo-nos, portanto, no domínio da valorização do vocábulo no seio do poema – ou melhor, pela possibilidade de transformação do vocábulo pelo poema. Este processo determinará uma multiplicidade de caminhos que transcende o mero uso dos *vocábulos raros*: em rigor, qualquer palavra vulgar, do léxico comum, acaba por ser transformada em função do texto poético em que ocorre, o que torna o poeta, recorrendo à analogia de Mallarmé, como um «syntaxier»[134]. A partir deste ponto, os limites tornar-se-ão cada vez mais largos, o que justifica a aproximação do discurso literário a outras artes – portanto, mais distante da *representação*; mais próximos da *figuração*[135]. O poema de Rimbaud «Voyelles», de 1883, será, a esse propósito, significativo; porém, anos antes, Gomes Leal publicara, em *Claridades do Sul*, os quatro sonetos que compõem «O visionário ou som e cor» e que nos sugerem, precisamente, esse «intuito de transformar o poema num complexo e exaltante cruzamento de associações, correspondências ou analogias»[136]. Ou como dirá o próprio sujeito do primeiro soneto do conjunto: «...obedecendo ainda a meus velhos amores, / Procuro em toda a parte a música das cores, / – E nas tintas da flor achei a Melodia!»[137].

Teremos, porém, de aguardar alguns anos até uma sistematização mais cuidada do movimentos finisseculares no nosso território. Em 1893, Armando Navarro principiará, em *Os Novos*, a publicação de um conjunto de três artigos que constituem, nas palavras de Seabra Pereira, a primeira crítica séria (ainda que incompleta[138]), tecida a propósito das estéticas finisseculares em Portugal[139]. De resto, até então, já haviam sido publicados alguns dos textos mais significativos ligados ao Decadentismo e ao Simbolismo português[140], o que permitiria uma visão relativamente abrangente da questão.

---

[134] *Vide* Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, pp. 17-8.

[135] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 20: «Os simbolistas enveredaram por um caminho que os afasta de uma estética da representação e os aproxima de uma estética da figuração – isto é, da produção de *figuras* – que transforma o texto num suporte de imagens sempre prontas a libertarem-se».

[136] *Ibid*. O exemplo será também recordado num outro artigo do mesmo autor: «O Simbolismo Português voltado para a pintura e a música», *Nova Renascença*, pp. 157-61.

[137] Gomes Leal, *Claridades do Sul*, p. 115 [edição de 1875].

[138] *Vide*, a este propósito, Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal*, p. 99.

[139] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 181. Sobre os mesmos textos, Fernando Guimarães dirá que «...constituem, efetivamente, o estudo mais conseguido sobre o sentido e as implicações teóricas do Simbolismo, considerado no contexto da nossa literatura.» (*op. cit.*, p. 30).

[140] Fernando Guimarães indicará (*ibid*), para além dos textos avulsos publicados por Camilo Pessanha, Alberto Osório de Castro, João de Menezes, Francisco Bastos ou Xavier de Carvalho, as obras *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891), por Eugénio de Castro; *Azul* (1890), *Exame de Consciência* (1891) e *Paraíso Perdido* (1892), por António de Oliveira-Soares; *Alma Póstuma* (1891), de D. João de Castro; *Flor de Pântano* (1891), de José de Lacerda; *Só* (1892), de António Nobre; *O Livro de Aglaïs* (1892) e *Saudades* (1893), de Júlio Brandão e *Tristia* (1893), de Antero de Figueiredo.

Ao longo dos três textos que compõem o ensaio, Armando Navarro procurará clarificar (e revalorizar) algumas questões pertinentes relativas à literatura novista e à consideração global que dela se tinha até à data (como dirá no primeiro texto: «...aquilo não era uma escola, era uma feira de paradoxos. E como tal creio que é hoje tida»[141]). A circunstância de o ensaio não ter sido completado parece prejudicar, em certa medida, o desenvolvimento de alguns raciocínios; não obstante, parece-nos importante reter, no âmbito do nosso estudo, a relação estabelecida entre a «moderna» literatura e a filosofia – a *dependência absoluta* desta sobre aquela, referida no início do segundo texto[142], bem como as consequências de tal dependência na renovação da linguagem poética[143], sob a égide de um idealismo pessimista[144] que será relacionado, por Navarro, com os devidos cuidados, com uma certa dimensão mística[145]. Igualmente relevantes parecem

---

[141] Armando Navarro, «Dos novos e da sua poesia», Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 92. A relação paradoxal destacada – que não é, como se sabe, exclusiva do simbolismo português – é documentável por diferentes exemplos. Seabra Pereira destacará, na sua Tese de Licenciatura, as diferentes posturas críticas, entre os simbolistas franceses, na adoção de processos fónico-formais (e assim a impossibilidade em retermos, neste âmbito, uma postura comum): quer no que se refere à rima (desde a adoção até à sua recusa, por se entender que esta distrairia o leitor relativamente à musicalidade intrínseca do poema), quer no que concerne à métrica (desde o cultivo de versos até 19 sílabas, até ao verso livre, significativo pela demonstração da libertação das estruturas poéticas fixas). Para um maior desenvolvimento da questão, consultar José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 90-3.

[142] Armando Navarro, *op. cit.*, p. 93.

[143] Armando Navarro, *op. cit.*, p. 96: «Partir da filosofia para a poesia é um erro; mas para os novistas não foi um erro desastrado. / Ao contrário, provém daqui um dos seus maiores benefícios à evolução das formas poéticas. / Como consequência da sua orientação idealista, proveio o generoso e altivo esforço para a renovação da linguagem e liberdade da métrica».

[144] Veja-se, por exemplo, a importância da combinação entre pessimismo e idealismo, na ótica de Armando Navarro, na ideia de *sugestão* (*op. cit.*, p. 97): «Foi talvez por esta combinação do pessimismo com o idealismo, que os novistas, excetuando o Sr. António Nobre, conseguiram ser por vezes poderosos impressionistas, e achar uma variante curiosa e duradoira para a forma antiga da descrição, que consiste em trazer ao espírito a imagem dum certo aspeto da natureza, por meio duma sugestão proveniente, não da apresentação pictural da paisagem, mas da exposição incisiva e emocionante das impressões e modificações, que o relevo e o colorido do aspeto a traduzir, produziram na personalidade do artista».

[145] Armando Navarro partirá, neste âmbito, das propostas de Max Nordau (da obra *Degenerescência* e, em particular, do estudo incluso «Psicologia do misticismo»); porém, o autor português parece refutar a conclusão de se «fazer de cada degenerado um místico» (*op. cit.*, p. 98), sobretudo pela difícil transposição de tal relação para o campo da criação poética: «É verdade que por impulsão do temperamento, o pessimismo pode levar até ao misticismo; mas julgo não dever fazer assim a etiologia do misticismo dos novistas, porque nada me autoriza a supor que, sem a leitura dos poetas simbolistas franceses, eles seriam pessimistas, e porque o Sr. Eugénio de Castro, por exemplo, tendo muito misticismo na sua poesia, não é propriamente um pessimista» (*op. cit.*, p. 99). Por outro lado, Navarro salientará, também, a este propósito, a circunstância de Nordau deixar de lado, na conceção do misticismo, a dimensão religiosa, litúrgica – questão essencial para percebermos a importância do *êxtase*, da *imaginação* na conceção poética simbolista (*vide op. cit.*, p. 98: «Nunca o religiosismo deixou de ser um componente do misticismo, como não podia deixar de ser, porque este estado espiritual, que Cousin denominou *um ato de desespero da razão*, provém da disposição congénita ou adquirida do indivíduo para aspirar a um *modo* permanente do *ser*, de essência perfeita e plena (...) / Pela convergência da atividade cerebral à coordenação das imagens interiores, vai-se formando uma seriação mental nítida e exaltada, que pode levar aos excessos da alucinação ou do êxtase – estados em que a concentração da inervação é tão violenta, que absorve todas as energias potenciais da vida, deixando exercer-se apenas a imaginação»).

ser a visão da arte enquanto um produto de *sensibilidade*, sem que tal anule uma teoria do conhecimento (como resumirá Navarro: «...a literatura é um produto de reações sensoriais, tornadas conscientes pela adaptação mental»[146]) e a clarificação da noção de forma enquanto veículo primordial da sugestão e motor da criação literária («o *belo* não é mais do que a verdade da forma. E a verdade da forma é o objecto da arte, como é objecto da ciência a verdade»[147]) – e, neste campo, a justaposição de exemplos que Armando Navarro fornece, de diferentes campos artísticos (uma «alegoria mitológica de Rubens», uma «frase musical [do *Album Blâtter*] de Grieg, uma peça de escultura, um projeto de arquitetura...), todos sob a égide da beleza da *forma*, contribuirão para a noção *plástica* da poesia novista segundo Navarro («a expansão plena e pujantíssima da ideia (...) no coleamento plástico da frase»[148]).

A leitura que Armando Navarro faz do simbolismo português só é possível considerando o relativo distanciamento temporal face ao seu alvorecer, poucos anos antes. Encontrávamo-nos ainda longe de um finar de tais tendências no nosso território – não obstante as previsões catastróficas de Eugénio de Castro tecidas em «A Poesia Moderna» («A seita poética a que me estou referindo e de cuja existência eu sou o principal culpado não durará meio ano»)[149]. Sucedem-se as publicações que mantêm viva a chama decadentista e simbolista no nosso país (caso de *Arte. Revista Internacional* ou a posterior *Ave-Azul*), por intermédio de uma renovação poética quer pela mão dos seus primeiros agentes (recorde-se, neste domínio, o poema basilar de Eugénio, «Salomé»)[150]; quer pelo aparecimento de uma nova geração literária em Coimbra (com nomes como Teixeira de Pascoaes, Augusto Gil ou Afonso Lopes Vieira) que estabelece uma nova relação, de *convergências* e *divergências* com o Decadentismo então vigente[151]. Estranhamente, o aparecimento da segunda vaga

---

[146] Armando Navarro, *op. cit.*, p. 95.
[147] *Vide* Armando Navarro, *op. cit.*, p. 96. Na página anterior, Navarro descreve de um modo mais pormenorizado o raciocínio: «Sem *forma*, nada se exterioriza; e como a *arte* tem por fim provocar por sugestão da forma a compreensão da ideia, concluo ser único objeto da arte a *forma*, única representação das imagens, única modalidade *sensível* do belo. A forma é a modalidade da essência; como tal, é objeto da arte a sua verdade, ou seja, o belo e não a verdade no conhecimento».
[148] Armando Navarro, *op. cit.*, p. 96.
[149] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 200.
[150] É interessante constatar, no âmbito do notado processo de renovação, que a imagética notoriamente decadentista de «Salomé» não parece anular a ideia de um progressivo apagamento da vitalidade inicial – esta parece ser, pelo menos, a opinião de Seabra Pereira, que refere, a propósito do poema citado, que «o poeta não parece já capaz de fazer vibrar intensamente as cordas preferidas dentro daquele movimento». *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 234.
[151] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 237. Na passagem, o nome de João Lúcio será referido, ainda que numa posição marginal ao grupo citado: «…enquanto João Lúcio, de mais tardio acamaradar,

simbolista coincide com uma primeira fase descendente do predomínio dos valores finisseculares iniciados cerca de 10 anos antes[152], e o século terminará sem que o mais fidedigno representante de tais valores, Camilo Pessanha[153], tenha publicado um número significativo de textos.

O modo como Camilo Pessanha – tido, por uma parte substancial da crítica, como o mais representativo poeta (mesmo o *único*) simbolista português[154] – trabalhará a noção de símbolo na sua obra parece constituir-se, aliás, como um modelo referencial das mudanças projetadas no Simbolismo Português. Nuno Júdice proporá, neste âmbito, que tal circunstância se encontra relacionada com uma renovação das simbologias herdadas da tradição romântica e, consequentemente, com a reorientação das mesmas numa nova condição paradigmática. O poema «Fonógrafo», constitui-se, a esse propósito, como um dos melhores exemplos: nele, a noção de passagem do tempo, transversal a grande parte dos poemas de *Clepsidra* e ao próprio título da obra[155], parece ser integrada numa estética de ruptura onde se denuncia o convencionalismo dos moldes românticos na relação público-autor[156]. Definido, por Júdice, como o poema-manifesto de Pessanha[157], «Fonógrafo» é paradigmático das tendências finisseculares portuguesas: por contestar a ordem antiga do mundo e por propor uma nova visão do mesmo, abrindo caminho para o desenvolvimento da problemática no século vindouro.

---

justificará outra relacionação com as poéticas decadista e simbolista». Reforce-se, ainda, neste âmbito, o facto de Lúcio ser cerca de dois anos e meio mais novo que Pascoaes.

[152] Seabra Pereira destacará, a este propósito, uma crítica a *Ladainha*, de António Correia d'Oliveira publicada em *Argus*, onde se refere o seu atraso no que concerne às opções estéticas vigentes, numa altura em que «...o simbolismo está a dar o último suspiro, tanto em Portugal como no estrangeiro» (*op. cit.*, p. 240).

[153] Veja-se, a título de exemplo, Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 31: «Chegámos por fim ao nome daquele que é unanimemente reconhecido como o poeta máximo do Simbolismo português»; Óscar Lopes, «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa», p. 84: «...o que mais surpreende é verificar a enorme distância a que este (praticamente nosso único) poeta simbolista desses anos de 1890 fica em relação aos "decadistas" contemporâneos»; João Gaspar Simões, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, p. 263: «o mais representativo» dos simbolistas portugueses; na p. seguinte, «o mais puro representante do simbolismo em Portugal» – notação aliás repetida por Nuno Júdice em «O simbolismo», *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, p. 33 (a mais «pura expressão» do Simbolismo Português).

[154] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», *Nova Renascença*, n.os 37 a 40, p. 152.

[155] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 36: «Há uma evolução temporal que nos conduz do anacronismo da 1.ª estrofe até à manhã primaveril da última. Essa evolução faz-se numa correspondência com o elemento simbólico presente em cada uma das estrofes: a morte, a purificação, o renascimento e o regresso às sensações da vida.».

[156] *Ibid*.

[157] *Ibid*.

Após uma primeira fase, dir-se-ia, «combativa» (quer face ao eixo positivista então vigente, quer num âmbito interno, entre os seus cultores – bastará recordar as desavenças entre a *Boémia Nova* e *Os Insubmissos*) dos pressupostos decadentistas e simbolistas no nosso país, os últimos anos do século XIX serão de alguma consolidação dos pressupostos estéticos.

Tal consolidação parece ser, no entanto, aparente – pelo menos se a quisermos entender numa acepção de estabilidade. Na verdade, a adaptação das orientações simbolistas em Portugal será feita de modo diverso, e com consequências visíveis nas estéticas do princípio do século XX.

Para José Carlos Seabra Pereira, esta questão parece ser determinante para a conceptualização que é feita das tendências neo-românticas, no período compreendido entre 1900-1925. Os limites de tais tendências serão, porém, estendidos pelo crítico até ao século anterior, sendo lícito perspetivar, neste âmbito, uma confluência das estéticas finisseculares com valores românticos tardios.

No sexto volume da *História da Literatura Portuguesa* («Do Simbolismo ao Modernismo») da qual o crítico é, maioritariamente, responsável, tal questão será desenvolvida no âmbito de autores distintos, sob a égide das «Tendências Neo-Românticas na Poesia Finissecular»[158]; num outro artigo, porém («Reação e compromisso no fim-de-século: o primeiro surto de tendências neo-românticas»), Seabra Pereira será ainda mais claro em notar, a partir da sua tese de licenciatura, que a descrição e análise do Decadentismo e Simbolismo como estilos *dominantes* do final do século não implica a exclusividade dos mesmo no período designado – o que, em articulação com as estéticas remanescentes (Realismo, Naturalismo, Parnasianismo) e uma certa tradição romântica ainda imanente, contribui para a conceptualização de tendências neo-românticas – essencialmente lusitanistas, cujo surto pode ser datado ainda no final de oitocentos[159].

Uma parte substancial do artigo será dedicada a acentuar as diferenças entre o eixo Decadentismo-Simbolismo e tal vector neo-romântico. Na verdade, e mesmo

[158] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «Tendências Neo-Românticas na Poesia Finissecular» («Alberto de Oliveira e o Neogarrettismo», «Manuel de Silva Gaio e o Novolusismo», «Luís Osório e o nacionalismo literário», «Carlos de Lemos e a inspiração anteriana»), *História da Literatura Portuguesa*, pp. 131-48.
[159] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «Reação e compromisso no fim-de-século: o primeiro surto de tendências neo-românticas», *Máthesis*, n.º 5, p. 365.

entendendo a confluência que as une no modo como se antagonizam face ao cenário positivista-científico procedente, são notórias clivagens profundas – a começar pelo modo como cada um manifesta a sua oposição:

> ...enquanto Decadentismo e Simbolismo se lançavam nesse litígio em nome do dissídio baudelariano entre tal modernidade [científica] e a autotélica modernidade artística, aquelas tendências neo-românticas moviam-lhe oposição pelas peculiares motivações do seu heterotelismo afectivo, moralizante e nacionalizante (a caminho do seu desenvolvimento e do seu papel hegemónico no primeiro quartel do século XX). [160]

Neste sentido se compreende as diferenças reveladas no que toca ao cepticismo e pessimismo com que se acolhe, por um e por outro lado, a designada modernidade científica[161]; do mesmo modo se justifica as diferentes posturas crítico-estéticas com que se acolhem as mesmas obras de referência – em particular, o *Só*, de António Nobre. O factor nacionalizante justificará, por outro lado, uma demarcação (até pela latente raiz francófona) do cosmopolitismo e esteticismo decadentista e uma correlativa atenção a um certo espírito de folclore; a um etnografismo e a um ruralismo que não podem ser desassociados de uma leitura (tendencialista, acrescente-se) de Garrett.

Um dos casos mais paradigmáticos desta diferença parece ser o de Júlio Dantas. De facto, após o lançamento do assumidamente decadentista *Nada*, o percurso crítico-literário de Dantas irá sofrer alterações significativas, sendo uma das facetas mais visíveis a apologia de um certo espírito nacionalizante em publicações como *Renascença* ou *Novidades*[162]. Tal faceta irá tornar-se plenamente visível no século vindouro, conforme nos indiciará a predileção manifestada por Almada no seu *Manifesto*.

Ao longo do artigo, Seabra Pereira resumirá, em traços largos, as mudanças temáticas operadas pelo Neo-Romantismo Lusitanista: o citado espírito nacionalista (o sentimento da nação como «unidade de destino no universal e valor supremo a nortear a ação individual e colectiva» e, com isso, uma retrospeção histórica com vista à grandeza

---

[160] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 366.

[161] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 368: «Ao dilacerado pessimismo e à angústia negativista que servem de pano de fundo ao Decadentismo (e que no Simbolismo serão sublimados, pela superação da crise de espírito e de sensibilidade) correspondem no Neo-Romantismo Lusitanista um moderado cepticismo e uma nada paroxística atitude de desencanto e contemplativismo.».

[162] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 375. Páginas depois, o crítico sintetizará o caso de Dantas, e sobretudo o seu empenho na demarcação do Decadentismo que marca o seu livro de estreia, *Nada*, no sentido de ser nele «que melhor se patenteia (...) [a] reação lusitanista contra o esteticismo cosmopolita e, ao mesmo tempo, como evasão da atmosfera agónica de fim de civilização» (*op. cit.*, p. 381).

do passado e à necessidade em a recuperar[163]) – de resto acentuado pelas circunstâncias político-históricas em que o país se encontrava no final de oitocentos, quer numa dimensão nacional (pela agitação política entre republicanos e monárquicos, a depressão económica), quer internacional (pelo *Ultimatum* inglês)[164]; um *populismo estético* e uma *evasão rústica*, a que se associará uma exploração da dimensão *etnográfica* do país ou de uma dada região[165] – portanto, uma dimensão *regionalista* em que os elementos representativos de cada região contribuem para uma visão nacionalizante da literatura[166]; uma dimensão religiosa necessariamente cristã e tradicionalista que se distingue da dimensão litúrgica simbolista atrás referenciada[167], contrastando, quer com o esteticismo amoral, satânico decadentista, quer com a estesia autotélica simbolista[168]; um tratamento idealizado e tradicionalista da temática amorosa[169]. No campo retórico-formal, Seabra Pereira salientará também alguns traços que distinguem Decadentismo e Simbolismo destas novas tendências do Neo-Romantismo Lusitanista: a atenuação do alusivo/sugestivo e correspondente revitalização do discursivismo; a preferência por composições em redondilha, maior e menor, face às «ousadias prosódico-versificatórias» de outrora[170].

---

[163] *Ibid*.
[164] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 376.
[165] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 385: «Paralelo ao populismo estético e à evasão rústica, desenvolve-se outro traço fundamental do Neo-Romantismo lusitanista, como sempre gerado na tensa confluência de mitificação do génio autóctone, de louvável autognose da personalidade coletiva e de diversão pitoresca: trata-se da exploração literária de dados etnográficos, da preocupação folclórica com lendas, superstições, costumes, danças, falares, trajos, artefactos e modos de trabalho considerados típicos do país ou de uma região». Na mesma linha, também Óscar Lopes referirá que o aludido ruralismo (nas palavras do crítico, «um embevecimento rural-regional») enquanto traço identificativo de algumas estéticas do século XX; porém detetável, já, em diferentes autores oitocentistas (Lopes citará, a este propósito, o naturalismo final de Eça, Ramalho e Teixeira de Queirós; obras como *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho e *Só*, de António Nobre e o trabalho inicial de alguns autores ligados ao Decadentismo – Alberto de Oliveira, Júlio Brandão ou D. João de Castro). *Vide* Óscar Lopes, «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa», p. 81.
[166] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 386.
[167] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 387; *vide*, também, **Capítulo II - Do Sujeito e do Mundo na transição de séculos (XIX-XX)**, notas 25-6.
[168] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 389: «Esse vetor moralista contrasta tanto com o esteticismo amoral ou satânico do Decadentismo e com a estesia autotélica ou iniciática do Simbolismo, quanto o seu correspondente formal – o pendor didático – se contrapõe, junto com o discursivismo descritivo e narrativo e com a simplicidade e a clareza, à poética da sugestão daqueles dois estilos de época».
[169] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 391.
[170] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 393-4. Parece-nos importante recordar, neste ponto (quer pelas características retórico-formais; quer pelas temáticas trabalhadas), os poemas em redondilha, alusivos ao lendário mourisco, contidos na segunda obra de João Lúcio, *O Meu Algarve*. Para maior desenvolvimento da questão, *vide* **Capítulo IV – «*O Meu Algarve*»**, subcapítulo *Montanhas murmurando altivamente belas* – estratégias retóricas. No mesmo âmbito, José Régio destacará, na, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Capítulo V («As tendências nacionalistas»), o interesse regionalista («queremos dizer o gosto pela evocação do que há de mais especificamente pitoresco ou íntimo em cada região e província») na obra de Correia de Oliveira, Mário Beirão, António

Em «Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século», Seabra Pereira estenderá esta relação para além da facção lusitanista, considerando, mais uma vez, o último decénio do século XIX como ponto de partida. Parece-nos particularmente significativa a justificação da concepção neo-romântica, que o crítico faz (antecedendo, de certo modo, os pressupostos desenvolvidos depois na sua Tese de Doutoramento) a partir da noção de permanência e prolongamento de traços românticos numa parte substancial da literatura redigida na transição de séculos; porém distinguível do período antecedente pela circunstância de se encontrar numa fase pós-realista, pós-parnasiana e pós-naturalista[171]. A questão complexificar-se-á se considerarmos a implementação tardia e duração do Primeiro Romantismo Português: tal determinará uma confluência de remanescências tardio-românticas com as tendências neo-românticas; circunstância que, em última análise, contribuirá para impulsionamento destas últimas[172].

Todas as características atrás evidenciadas serão desenvolvidas com maior fulgor na Tese de Doutoramento do crítico; *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*; cremos, porém, que esta perspetiva breve é suficiente para elucidar tanto a recepção diferenciada dos pressupostos finisseculares no nosso país, como, particularmente, o modo como os mesmos irão evoluir nas poéticas de diferentes autores, no contacto com outras estéticas e em função de pressupostos crítico-estéticos diversos ainda no final do século XIX. A importância concedida, por Seabra Pereira, ao vetor romântico, será determinante, na perspetiva do crítico, para a evolução das estéticas literárias no início do século seguinte; o modelo adoptado não será, porém, como sabemos, consensual no seio da crítica, para quem a notação romântica parece reunir, em alguns casos, uma carga pejorativa[173].

Sardinha, Bernardo de Passos e na *Charneca em Flor*, de Florbela Espanca, ou *O Meu Algarve*, de João Lúcio (*vide op. cit.*, pp. 74-5).

[171] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século», *Humanitas*, Vol. L, Tomo 11, p. 915.

[172] No subcapítulo seguinte, Seabra Pereira irá justificar esta permanência romântica mediante três fatores: por um lado, uma certa *desfocagem* que a noção de ruptura romântica sofreu na adaptação nacional; por outro, os processos de *autoquestionação* e de *autorretificação* que o Romantismo Português sofre a partir da Questão Coimbrã; por último, a vitalidade e prestígio que a terceira vaga romântica alcança, assente numa certa moralidade social e sob a égide da idealidade, em autores como Antero, Junqueiro ou Gomes Leal, e que se irá estender por ao longo das décadas seguintes (*vide op. cit.*, pp. 917-8). Para um entendimento mais aprofundado da questão, *vide* José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, pp. 32-3.

[173] Na sua Tese de Doutoramento, Seabra Pereira citará algumas posturas críticas face à conceção neo-romântica (*vide op. cit.*, pp. 63-4). Parecem-nos particularmente relevantes as reservas manifestadas por parte de António Cândido Franco neste domínio («Uma variante desta posição teórico-crítica emerge sempre que a hermenêutica literária empresta à denominação neo-romântica conotações pejorativas de remanescência degradada e/ou recusa, por isso mesmo, atribuí-la a obras e autores que, pelo contrário, pretende [re]valorizar – como, por exemplo, acontece em estudos de António Cândido Franco sobre o

Saudosismo, Pascoaes ou Mário Beirão», *op. cit.*, p. 64), uma vez a conotação pejorativa aludida apresenta implicações conceptuais determinantes para o entendimento e alcance do Saudosismo. A questão irá ser aprofundada adiante (*vide* subcapítulo Os *–ismos* do século XX / *O Saudosismo*); é importante relembrar, em todo o caso, que a conceção neo-romântica não indetermina, por si, o surto, no período estudado, de fenómenos paraliterários, como o próprio Seabra Pereira nos lembrará no citado «Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século» (*vide*, a este propósito, capítulo III – Pendores de trivialização, academismo, *kitsch*», pp. 945 e seguintes).

Os *-ismos* do século XX

As tendências Neo-Românticas

Face ao que foi exposto, é notório que a transição do século XIX para o XX constitui uma das áreas mais problemáticas no estudo crítico da Poesia Portuguesa.

Em primeiro lugar, pelo facto de a permanência das diretrizes decadentistas e simbolistas não determinar, por si só, uma direção única no modo como tal influência se fez, efetivamente, sentir em cada um dos movimentos literários subsequentes, em cada um dos poetas. Em segunda instância, pela conceptualização diferenciada, por parte da crítica, que é feita de determinadas estéticas literárias (de onde o Saudosismo constituirá exemplo paradigmático). Por outro lado, é importante notar que, em muitos casos, a heterogeneidade subjacente ao trabalho de muitos poetas dificilmente pode ser encerrada num só movimento estético ou numa tendência.

É a partir deste cenário, e também do permanecer de certas tendências românticas que, de acordo Óscar Lopes, não terão amadurecido devidamente em oitocentos[174] que deveremos entender a permanência de um esteticismo romântico no início do século XX. Fruto desta circunstância parece ser, de acordo com o crítico, a «afinação» que é feita das tendências historicistas românticas (cita-se, entre outros, os nomes de Jaime Cortesão e Afonso Lopes Vieira), em particular da figura de *D. Sebastião* – que fora já plenamente invocado, aponta Lopes, em *Frei Luís de Sousa.* O mito sebastianista terá, de resto, uma importância fulcral na transição de séculos[175], em particular nas tendências saudosistas e lusitanistas: ainda que não constitua ideia-força exclusiva destes dois movimentos (bastará recordar, a este propósito, o nome de Pessoa[176]), a sua permanência no primeiro quartel do século XX português muito deve a ambas – em particular, ao Saudosismo[177].

---

[174] *Vide* Óscar Lopes, «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa», p. 79.

[175] Óscar Lopes destacará, neste âmbito, António Nobre e o póstumo *Despedidas*, de 1902, e, intimamente afim, *O Encoberto*, de Sampaio Bruno. (*op. cit.*, p. 80).

[176] Lopes referirá inclusive, a este propósito, que o mito do Sebastianismo/V Império «vem morrer em beleza na *Mensagem*» (*ibid*).

[177] Acrescente-se, porém, a este propósito, que a relação do Sebastianismo com uma noção nacionalizante da cultura, na linha proposta de Seabra Pereira, parece ser encarada, por Óscar Lopes, com uma certa desconfiança: «...esse mito [sebastianismo], transformado ideologicamente em "ideia-força", ocorre frequentemente na poesia saudosista e lusitanista, sendo cómodo reservar (como faz J. C. Seabra Pereira)

Por outro lado, e conforme notámos no ponto anterior, é preciso considerar o modo diverso como as tendências estéticas finisseculares serão apreendidas, absorvidas, adaptadas e /ou contrapostas pelos primeiros movimentos literários do século XX português. O mesmo Óscar Lopes reforçará, a este propósito, a ideia de contra-revolução que o Saudosismo estabelece com as tendências finisseculares precedentes (pese embora a assimilação de alguns dos seus pressupostos)[178]. E no artigo introdutório que redige em *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, José Bento notará, no que concerne à diversidade estética nas poéticas desenvolvidas no início do século, que tal diferença não pode ser dissociada da influência irregular, diferenciada, do Decadentismo e Simbolismo finisseculares nos mesmos. É a partir desta linha que Bento justificará a importância de figuras como Antero, Junqueiro e Nobre na poética saudosista (particularmente, da importância de Junqueiro em Pascoaes – mas também em Pessoa[179]), bem como da permanência de um decadentismo finissecular em autores como António Patrício ou João Lúcio e de uma matiz mais simbolista em Pessoa, Sá-Carneiro, Montalvor, Guisado ou Cortes-Rodrigues[180].

Na recensão que José Carlos Seabra Pereira redige a propósito da edição de *A Phala*, são notórias algumas discordâncias face ao notado tendencialismo expresso na obra – quer na valorização de determinados autores e/ou poéticas em função de outros(as)[181], quer no que toca à consequente rasura de alguns movimentos – nomeadamente de todo o Neo-Romantismo não saudosista[182]. Será nesta perspetiva que

---

esta última designação para o nacionalismo que tem como foco (ou atrator) o Integralismo Lusitano.» (*ibid*).

[178] Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 80-1: «Uma das grandes dificuldades na compreensão histórica (se se preferir, diacrónico-intertextual) da poesia, e que particularmente se faz sentir em relação à instabilidade das correntes e contracorrentes desde cerca de 1890 até à consagração do chamado Modernismo já sob a égide dos *presencistas*, consiste em enquadrar os autores nas tendências reconhecíveis, e até mesmo por eles próprios proclamadas em dada fase. Essa dificuldade atenua-se um pouco em relação ao saudosismo se aplicarmos esta designação a uma espécie de contra-revolução oposta a (mas também mais ou menos assimiladora de) tendências decadentistas-simbolistas e naturalistas-miserabilistas de anterior fim-de-século».

[179] *Vide* José Bento, «A poesia portuguesa entre dois séculos», AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, p. 20.

[180] *Vide* José Bento, *op. cit.*, p. 18.

[181] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, «Um século de poesia em revista», *Colóquio/Letras*, n.º 112, pp. 83-4. Ainda que reconheça o «direito de estruturar o seu discurso crítico sobre algumas referências tutelares (...), bem como (...) consequentemente o seu próprio cânone valorativo» (de onde se distinguem, positivamente, os nomes de Sena, Cinatti, Ruy Belo, Herberto, Cesariny e os demais nomes do Surrealismo e, negativamente, nomes do Neo-Romantismo, Presença – nomeadamente, o de Régio –, Neo-Realismo ou Távola Redonda), o crítico denunciará uma preocupação, subjacente, desde logo, nas considerações preliminares da obra, na «seleção dos autores, na sua nomeação ou silenciamento, na sua subestimação ou sobrevalorização» (*op. cit.*, p. 84)

[182] *Ibid*: «De igual modo me parece censurável o tratamento concedido por ensaios da parte I a certos estilos epocais, a certas correntes, a certos grupos e autores, quer ponderando a sua importância histórica

o crítico denunciará, no artigo de José Bento, uma compreensão desatualizada dos estilos epocais, quer a propósito do entendimento das relações entre Decadentismo e Simbolismo; quer na referida depreciação de todo um leque poético (no caso, de todos os poetas nefelibatas); quer na percepção das relações estético-literárias entre autores (o caso mais significativo parece ser o de Pessanha e a sua exagerada marginalização face aos grupos literários finisseculares) ou entre um autor e uma estética (no caso, Pascoes e a designada precedência face ao Neo-Romantismo Saudosista, movimento que *antecede* e *excede*, na perspetiva de Seabra Pereira, a *Renascença Portuguesa*)[183].

As posturas críticas atrás salientadas parecem-nos reveladoras das diferentes concepções a propósito do início do século XX português, do ponto de vista estético-literário, em particular da noção Neo-Romântica sobre a qual assenta o trabalho de Seabra Pereira. Não constituindo propriedade exclusiva do crítico – já em 1958 Jacinto do Prado Coelho falará, no princípio do século XX, de um Neo-Romantismo distinguível do Romantismo oitocentista pelo cultivo de um *misticismo panteíst*a e pela abolição de das fronteiras entre as dimensões reais e imaginárias; entre o objectivo e o subjetivo[184] –, é indubitável que devemos a Seabra Pereira o trabalho mais aprofundado sobre tal concepção.

Conforme defenderá o crítico na sua Tese de Doutoramento, é a hegemonia de tendências literárias distintas – que, por um lado, não se limitam apenas a prolongar as estéticas finisseculares transactas, nem, por outro, invalidam uma «convivência» com os vectores modernistas – que determinam a vigência do Neo-Romantismo como a estética prevalecente do primeiro quartel do século XX:

> Na viragem do século, (...) as tendências neo-românticas intensificam-se, consolidam a sua diversificação em correntes correlatas e não se limitam a provocar um temporário refluxo do Decadentismo e do Simbolismo, antes se impõem como variáveis de um estilo epocal prevalecente. Nem as metamorfoses daqueles estilos epocais esteticistas acolhidas pelo *Orpheu* e pela *Presença*, nem o

---

e a sua representatividade epocal, quer considerando a sua pregnância na emergência e na desenvoltura dos caminhos da poesia contemporânea: (...) aí, todo o Neo-Romantismo não-saudosista – de Afonso Lopes Vieira a Florbela, de João Lúcio a Fausto Guedes Teixeira, de João de Barros a António Sardinha... – é rasurado (ou tragado no vazio do desconhecimento?)».

[183] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 86.

[184] Jacinto do Prado Coelho, «O Saudosismo e os seus valores individuais», *Estrada Larga. Vol. 1*, p. 44: «O que distingue este neo-romantismo do nosso primeiro modernismo é, por um lado, certo misticismo panteísta ou pan-psiquista que dá à poesia um sentido cósmico: entende-se a poesia como aventura espiritual (...). Por outro lado, não obstante o conservadorismo das formas poéticas, incluindo o léxico, a sintaxe, a versificação e certo pendor oratório (...), os chamados saudosistas mostram uma singular capacidade de esfumar o concreto, insinuando a osmose do real e do imaginado, abolindo fronteiras entre o objetivo e o subjetivo; usam de linguagem mais fluida, mais subtil, que a dos primeiros românticos; algo aproveitaram, claro está, da experiência pós-romântica».

> Modernismo e as revivescências epigonais que o circundam, evitam que a nova hegemonia periodológica caiba, por todo o primeiro quartel do século XX, a uma ordem de literatura neo-romântica[185].

Nesta leitura, serão distinguíveis três tendências – os Neo-Romantismos Vitalista, Saudosista e Lusitanista –, que absorverão diferentemente as influências de poéticas suas precedentes[186], não obstante, a existência de algumas afinidades comuns: não só no que concerne a uma componente ideológica por vezes afim (como é o caso de uma ideia nacionalista que ganha diferentes contornos em cada uma das tendências), como também nas relações de semelhança patentes nos processos de ruptura estética estabelecidos[187]. Neste sentido, é possível propor que, independentemente das diferenças notórias, as três correntes partilham, entre si, uma mesma poética, um mesmo imaginário, uma mesma retórica[188].

A concepção neo-romântica proposta por Seabra Pereira surge-nos como um modo de entender, em termos latos, o conturbado início do século XX, numa dimensão que parece, por vezes, transcender o mero foro literário. É essa a noção que parece subjazer no longo artigo que o crítico redige para o volume vol. XIX (77-78-79) de *Análise Social* («Tempo neo-romântico [contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século xx])», texto que pode ser entendido como um primeiro ensaio do trabalho desenvolvido depois na Tese de Doutoramento, e onde o crítico defende a prevalência de um *tempo neo-romântico* que parece estender-se, mais do que à interpretação de um movimento literário, ao entendimento de todo um período e de todas as suas vicissitudes: as relações obsessivas entre decadência e regeneração da pátria, as tonalidades nacionalistas, a *confiança redentorista na instrução*.[189]

---

[185] José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, p. 45.

[186] Na contextualização que faz na *História da Literatura Portuguesa* («Introdução: o Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX», pp. 207 e seguintes), Seabra Pereira reforçará esta particularidade: «Estamos perante o curioso fenómeno periodológico de um estilo de época sistematicamente definível por determinadas convergências de poética, de mundividência, de estilística, mas atualizado na diferenciação ideotemática de três variantes» (*op. cit.*, p. 207).

[187] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, p. 48. O crítico salientará, neste âmbito, alguns casos significativos, como a visão de um certo *tónus libertário*, ligada tanto a uma feição emancipalista do Neo-Romantismo Vitalista, como ao culto da simplicidade e piedade cristã do Neo-Romantismo Lusitanista, como à ideia de renovação cultural e refundação ôntica do Neo-Romantismo Saudosista.

[188] *Ibid*.

[189] José Carlos Seabra Pereira, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século xx)», *Análise Social,* vol. XIX (77-78-79), p. 848: «Temos para nós, pois, que a visão estruturante da literatura neo-romântica e a determinação dos subperíodos em que cada uma das três correntes se avantaja se revelarão meios muito estimáveis, se não

No artigo citado, Seabra Pereira estabelecerá um quadro de diferenças entre as tendências neo-românticas e as finisseculares que lhes precedem, salientando, em particular, as *perdas* que advém na transição: ao autotelismo finissecular, sobrevirá uma noção moralista, didática (por vezes panfletária); ao fingimento poético (depois exemplarmente desenvolvido pelos poetas de *Orpheu*), uma valorização da sinceridade; à estética da sugestão, um torrencialismo discursivo, de derrame sentimentalista, num reavivar da concepção do poeta inspirado que, em articulação com a exaltação nacionalista subjacente às três correntes neo-românticas, irá remeter (em certa medida, repetindo uma mitificação do Primeiro Romantismo) para a figura de Camões[190]. Os exemplos não findam nesta lista e parecem mostrar, tal como alertámos atrás, a possibilidade de, em alguns casos, nos aproximarmos, nas três tendências neo-românticas, dos domínios do *kitsch*[191].

Os pontos de contacto que contribuem para uma análise conjunta da estética neo-romântica não invalidam, porém, o facto de encontrarmos diferenças significativas em cada uma das suas tendências.

No âmbito do Neo-romantismo vitalista, parece-nos importante realçar algumas das suas tendências mais marcadas e, sobretudo, perceber o modo como as mesmas se se relacionam com os poetas e poéticas comummente associados. Neste campo, interessa-nos estabelecer como enfoque principal, naturalmente, o caso de João Lúcio: na citada *História da Literatura Portuguesa*, Seabra Pereira, repetindo uma ideia já estabelecida em outros estudos, indicará o nome do poeta olhanense no grupo de escritores que aderem, de modo breve ou permanente, ao mesmo[192]. Em função das características evidenciadas, a articulação de pressupostos vitalistas parece encontrar-se, sobretudo, na segunda obra de Lúcio, *O Meu Algarve*; porém, uma leitura mais aprofundada dos mesmos parece mostrar uma ligação nem sempre linear – a começar, desde logo, pela ascendência republicana, libertária, do núcleo duro vitalista, que se

---

indispensáveis, quer para o cabal entendimento da natureza e da cação de forças político-ideológicas que, embora partissem de motivações imediatas diferentes e se opusessem em questões conjunturais, no fundo partilhavam as limitações mais determinantes e os projetos mais percucientes (...), quer para a compreensão do encadeamento natural entre as características da origem, inserção e evolução (ou involução) da República e o advento do Estado Novo».

[190] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 849.

[191] *Ibid*: «Facto sociocultural significativo, entre outros a aprofundar pela pragmática da literatura: as três correntes neo-românticas internam-se, por vezes, nos domínios do *kitsch*». *Vide*, também, a este propósito, nota 173.

[192] José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, p. 209; *vide*, também, a este propósito, **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio, subcapítulo *A faceta impressionista***.

parece contrapor ao espírito aristocratizante de Lúcio (tanto numa componente político-social, como num certo imaginário estético repetido em diferentes poemas do autor)[193]; ambivalência que não será, de resto, incomum no seio do Neo-Romântismo:

> Se é natural que o decadentismo e o simbolismo se prolonguem no final de carreira de autores finisseculares e afastados da fogueira lisboeta e da vida pública (como Pessanha, Roberto de Mesquita, Alberto Osório de Castro), e se é natural que o decadentismo se acentue mesmo em Gomes Leal (como resposta, post-conversão, à circunstância adversa), já é curioso que ele possa manter-se em autores empenhados publicamente em vias opostas: *e. g.,* num João Lúcio franquista e num João da Rocha «evolucionista», isto é, republicano almeidista.[194]

Opondo-se a um egotismo frívolo e *snob* do poeta decadentista e à inquietação metafísica e tédio finisseculares, o Neo-romantismo Vitalista celebra, tendencialmente, a vida, numa fruição que não recusa uma ideia de *luta* existencial; porém encarando-a, optimistamente, como condição natural para uma ação transformadora do mundo[195]. Deste modo se compreende, uma figuração da mulher e do amor em moldes que privilegiam, diferentes da frieza decadentista, uma noção de fecundidade enquadrada nos moldes do «moralismo laico da República pequeno-burguesa»[196] e uma importância concedida às figurações de luz que, mais uma vez, na margem oposta à estética decadentista, salientam a importância (e aqui a articulação com a segunda obra de Lúcio parece-nos evidente) do «calor fertilizante, de força, de movimento, de fecundação, de germinação, de florescimento, frutificação e procriação, de impetuosidade nas linhas, nos sons, nas cores e na luz, de expansão e posse, de saúde fresca e prazer»[197].

---

[193] José Carlos Seabra Pereira, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século xx)», *Análise Social,* vol. XIX (77-78-79), p. 850: «[o Neo-Romantismo Vitalista] Alimenta-se por raízes naturistas e jacobinas; desenvolve-se segundo uma dinâmica reativa (contra o fim de século, contra o influxo deletério do decadentismo, contra a hipótese de recuperação ultramontana). É marcada pela ambivalência doutrinária de mestres como Teófilo Braga, Ricardo Severo e Basílio Teles. Deriva, por vezes, entre duas linhas de ruptura: o voluntarismo de Nietzsche e as tendências socialistas e libertárias.».

[194] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.* [Apêndice 2, «Sentido da secundarização temporária do esteticismo dominante nos finais do século XIX»], p. 870. O crítico salientará igualmente outros exemplos, relativos às remanescentes tendências, que mostram como esta questão parece ser transversal a todo o Neo-Romantismo. Veja-se, a título de exemplo, a indefinição ideológica inerente aos diferentes cultores do Neo-Romantismo Lusitanista: «Na sua forma mais característica, o neo-romantismo lusitanista é cultivado prioritariamente por autores oriundos da aristocracia e da burguesia provincial e ideologicamente recobrindo todas as famílias monárquicas. O que importa, no entanto, sublinhar é que os seus valores também se inferem quase sempre da prática textual de autores situados em zonas de indefinição ideológica ou de (pretensa) indiferença política; e que essa indução se impõe ainda perante textos de autores que se dizem republicanos: conservadores, tolstoianos ou até jacobinos (que assim traem uma trama de parentescos profundos sob o plano dos confrontos conjunturais)».

[195] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 854.

[196] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 855.

[197] *Ibid*. Tal imagística não pode ser desligada, em certos passos, das outras correntes neo-românticas, como nos apontará o crítico: «Por isso, o humo dos seus símiles e das suas metáforas, da sua imagística

A vertente do Neo-romantismo Lusitanista dará continuidade, no século XX, às primeiras manifestações registadas no último decénio do século anterior[198]. Relativamente às outras vertentes neo-românticas (e, em particular, à saudosista), constata-se, no que se refere à concepção do movimento, mais a existência de uma *mancha poligenésica*, e menos a de uma irradiação a partir de um núcleo definido[199]. O nome de João Lúcio não será, em nenhuma das obras consultadas de Seabra Pereira, citado no âmbito desta tendência; não obstante, e considerando o relativo grau de congruência de determinados pressupostos enquanto subjacentes às três vertentes neo-românticas (nomeadamente numa certa transversalidade retórica, estilística e temática), parece-nos importante considerar algumas das suas características.

Talvez a mais visível se relacione com a noção de um nacionalismo que repete, em linhas gerais, a apetência histórica e patriótica registada nas manifestações do final de oitocentos: um amor patriótico que surge numa perspetiva combativa, face à *desnacionalização ideológica*[200], e em que à exaltação histórica e heroica dos feitos históricos lusos corresponde uma noção de *saudade* que, longe da profundidade ôntica e metafísica dos saudosistas[201], se associa a um desejo tradicionalista – desejo que remete tanto para uma dimensão religiosa de nítida vocação cristã[202], como para um ruralismo em que a associada noção de pureza rústica e pitoresca dos campos[203] (que justifica, também, um renovado olhar etnografista[204]) surge como oposição aos avanços tecnológicos e cosmopolitas do início do século XX. A esta predileção pelos moldes tradicionalistas, não é surpreendente o recurso frequente à redondilha, que marca tanto uma associação ao cancioneiro tradicional, como um afastamento das ousadias

---

impressiva pela transparência da convicção, embora pouco rica, compõe-se de ave e asa, de voo de águia e de gaivota exul, de mar e sol, de semente e flor, de fonte e de águas vivas, de Primavera (ou Verão) e de aurora paradigmaticamente opostos ao Outono e ao poente que haviam reinado no fim do século e a cujo sortilégio não podiam eximir-se as outras correntes neo-românticas — saudosista e lusitanista.» (*ibid*).

[198] *Vide* subcapítulo «*Decadentismo e Simbolismo – a transição para o século XX*».

[199] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 852.

[200] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, capítulo V - «Neo-Romantismo Lusitanista», subcapítulo «O amor da pátria contra a desnacionalização ideológica», pp. 1206 e seguintes. Sobre a exaltação patriótica, consultar ainda subcapítulos «Estádio elementar do patriotismo», «postulações da terra e do sangue», «O culto da tradição e dos heróis», «A exaltação histórica da nação (pequena casa lusitana e império)», «Conceção idealista da Pátria, providencialismo visionário e nacionalismo integrista», «Panteão nacional» e «Vocação maximalista de Portugal», pp. 1211-51.

[201] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 1252 e seguintes (Capítulo V - «Neo-Romantismo Lusitanista», subcapítulo «Quinto império e sebastianismo»).

[202] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 1111-85.

[203] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 1265-303.

[204] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 1402 e seguintes (Capítulo V - «Neo-Romantismo Lusitanista», subcapítulo «Etnografismo lírico»).

prosódico-versificatórias finisseculares. Do mesmo modo, ela justifica um afastamento da tensão amorosa decadentista e do *distanciamento sacral* simbolista, em função de uma visão «patriarcal» da relação amorosa (isto é, perfeitamente enquadrável nos moldes familiares tradicionais) e que se distancia das representações congéneres das outras tendências neo-românticas[205].

Interessa ainda reter, no âmbito da tendência lusitanista, a noção de *evasão* que se lhe é reconhecida, e que se sobrepõe, de um modo claro, às vertentes vitalista e saudosista[206]. Tal noção não pode ser desligada da concepção lusitanista de *saudade* a que nos referimos no parágrafo anterior, e remete para uma nostálgica que converge tanto numa recuperação da infância (mais perto do retorno à inocência, à irresponsabilidade e ao conforto desta fase e menos de uma da «valorização ôntica e gnosiológica da infância»[207]), como numa compensação fantasista (e longe da «imaginação criadora»[208]).

A conceptualização destas duas correntes neo-românticas tratadas não parece ser, do ponto de vista metodológico, problemática no seio da crítica. É certo que poucos autores serão tão exaustivos como Seabra Pereira no tratamento que faz das tendências vitalista e lusitanista na sua Tese de Doutoramento; não obstante, as diretrizes adoptadas não serão, de todo, divergentes relativamente a outras posturas.

O mesmo já não poderá ser salientado a propósito da concepção do Neo-Romantismo Saudosista. Na verdade, e como de resto já foi destacado ao longo do presente capítulo, as posturas críticas divergem em alguns pontos, em particular no seu lugar face às estéticas do primeiro quartel do século XX português – à subalternização do Saudosismo enquanto tendência reconhecivelmente neo-romântica, conforme proposto por Seabra Pereira, corresponderão outros olhares que o descrevem como um movimento ora autónomo (e mesmo a acepção de *movimento*, na acepção de *escola literária* programática de uma estética própria, claramente definível, será, no caso do

---

[205] José Carlos Seabra Pereira, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século xx)», *Análise Social,* vol. XIX (77-78-79), pp. 866-7: «A idealização lusitanista repõe o amor tradicional – conseguido ou inviabilizado, conducente ao lar português ou impedido por um «caso singular» – contra a ótica de tensão fatal, inconsumação e morte do decadentismo e contra a ótica de inefabilidade ou distanciamento sacral do simbolismo; a idealização lusitanista reinventa a sublimação tradicional do desejo, à margem do amor sublime ou etéreo dos neo-românticos saudosistas e com repulsa pelo *tónus* sensual e hedonista dos neo-românticos vitalistas».
[206] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 866: «De entre as três correntes do neo-romantismo, a lusitanista é sem dúvida aquela que mais se permite a procura de meios de evasão ao confronto ativo e combativo com as realidades circundantes».
[207] *Ibid*.
[208] *Ibid*.

Saudosismo, problemática), ora com estreitas conexões com os pressupostos modernistas de *Orpheu* (e, na conceptualização desta perspetiva, parece-nos influente a adesão inicial de Pessoa ao Saudosismo).

O Saudosismo

Para um enquadramento do Saudosismo no século XX português

O Saudosismo constitui um dos movimentos estéticos mais representativos do primeiro quartel do século XX. Das três tendências neo-românticas – isto é, se a enquadrarmos na tríade proposta por Seabra Pereira –, é, sem dúvida, a mais valorizada e citada por parte da crítica, circunstância que não deverá ser desligada da importância reconhecida ao expoente maior do movimento – Teixeira de Pascoaes.

Dificilmente podemos distanciar as propostas saudosistas das transformações políticas e culturais operadas no início do século, no nosso país. O aparecimento da «Renascença Portuguesa» é contemporâneo da atmosfera política e socialmente agitada do princípio do século XX português, nomeadamente da implantação da República e todos os conflitos que lhe antecederam e se seguiram.

Por outro lado, e não obstante o conjunto de mecanismos que parece reforçar uma coesão do Saudosismo superior à que verificamos, por exemplo, nas tendências neo-românticas vitalista e lusitanista – de que a existência do movimento «Renascença Portuguesa», associado ao seu órgão oficial, a revista *Águia*, parece constituir peça fundamental –, serão visíveis discrepâncias, por vezes profundas, entre alguns dos seus elementos. A clivagem Pascoes/Sérgio será a mais evidente; não faltam, porém, outros exemplos significativos[209]. A circunstância levará Jacinto do Prado Coelho a reforçar a noção do movimento saudosismo não tanto como uma escola, mas antes uma

[209] Ainda que tal questão não ocorra no seio de *A Águia*, parece-nos importante destacar, neste âmbito, a discussão em torno da «Polémica sobre "o sentido da vida"», publicada em diferentes números de *A Vida*, semanário do Porto, e que tem como interlocutores Pascoes e um outro autor, designado por J. L. Pinharanda Gomes, que compilará este e outros textos no volume *O Homem Universal e Outros Escritos*, atribui, presumivelmente, a autoria das refutações, tecidas ao raciocínio de Pascoaes, a João Lúcio (*vide* Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. XVI), mas tal suposição não parece articular-se, na realidade, com a postura retórico-estilística e filosófica que conhecemos do poeta olhanense.

«espontânea afirmação colectiva de certa maneira de pensar e de sentir»[210], notando, como dado paradigmático, o facto de o seu guia doutrinário, Pascoes, não ter precisado ou teorizado uma poética[211].

Pascoaes será, em todo o caso, a figura tutelar do Saudosismo até 1918, ao ponto de José Régio circunscrever, não obstante os contributos de outros autores, a génese e evolução do movimento a uma *criação pessoal* do poeta[212] – uma criação que, segundo o próprio Pascoaes, não pode ser delimitada apenas no campo literário, mas também religioso, filosófico e político[213], abrangência que fará Pessoa caracterizar o Saudosismo como uma genuína *Weltanschauung* portuguesa[214]. Será, de resto, este devir espiritual, religioso, messianista que parece constituir um dos pontos de discórdia quer no seio do grupo (*vide*, naturalmente, as clivagens entre Pascoaes e Sérgio); quer fora do mesmo[215]; de resto, ao longo do século XX, serão visíveis diferentes posturas críticas manifestamente desfavoráveis à concepção saudosista estabelecida nos conformes de Pascoes: Massaud Moisés, por exemplo, ao longo de todo o capítulo que dedica ao Saudosismo, manifesta uma visível a desconfiança perante a «pregação doutrinária digna dum apóstolo imbuído duma fé cega e sem limites»[216] de Pascoaes, bem como à sua capacidade crítica[217] (e mesmo poética, como mordazmente referirá num certo

---

[210] Jacinto do Prado Coelho, «O saudosismo e os seus valores individuais», Costa Barreto (org.), *Estrada Larga*, Vol. I., p. 44.

[211] Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 45: «Sintomático o facto de Pascoaes, cuja feição de doutrinário o levou à chefia do movimento, não escrever uma Poética nem sequer preceituar uma técnica de verso. Se quis ser mentor, esta ambição limitou-se ao domínio metafísico da Poesia, àquela verdade ingénua que os poetas videntes trazem consigo».

[212] José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 80: «O saudosismo é, pois, sobretudo criação individual de um poeta – aceite por um grupo de artistas mais ou menos afins; mas, vindo estas afinidades a revelar-se; mas, vindo estas afinidades a revelar-se mais aparentes e exteriores que profundas, ficou Pascoais quase isolado ante a sua obra».

[213] Cf. *A Águia*, 2.ª série, n.º 12, Dezembro de 1912: «Tenho afirmado e continuarei a afirmar que o movimento da Renascença Portuguesa se faz e fará dentro da saudade revelada, a qual se ergue à altura de uma *religião*, de uma *filosofia* e de uma *política*».

[214] *Vide* Fernando Pessoa, «III – Sobre a Literatura Portuguesa Moderna»; «1 - Da "Escola de Coimbra" ao Saudosismo», *Páginas sobre Literatura e Estética*, p. 130; José Augusto Seabra, «Poética e Religião no Saudosismo», *Por uma Nova Renascença*, p. 227.

[215] Assinale-se, a título de exemplo, a réplica de Pessoa a Adolfo Coelho a propósito das críticas tecidas por este aos «novíssimos», a Pascoes e, particularmente, ao messianismo imanente no artigo «A Nova Poesia Portuguesa». *Vide* Fernando Pessoa, *Texto de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*, pp. 57-64.

[216] *Ibid*.

[217] Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 58: «Teixeira de Pascoaes raciocina – se é de raciocínio que se trata – em círculos»; 62: «Como é hábito, a resposta de Teixeira de Pascoaes a tais argumentos (de António Sérgio) é de um crente religioso, para não dizer de um poeta metafísico, mais inclinado a jurar pela cartilha da sua fé do que a argumentar racionalmente em favor das suas ideias».

momento[218]). Compreensivelmente, o crítico valorizará, no mesmo texto, a postura racionalista de António Sérgio[219].

A fusão de diferentes áreas «disciplinares» surge-nos, neste sentido, como noção caracterizadora do Saudosismo, e é este processo que, de acordo com Fernando Cabral Martins, justifica a ideia de que «entre a teoria de um Leonardo Coimbra e a Poesia de Pascoaes, ou entre a poesia e a filosofia, as diferenças de estatuto textual deixariam de ser pertinentes»[220]; e é, também, tal raciocínio que define, como o fez Carolina Michaëlis de Vasconcelos[221], Pascoes como um *poeta-pensador*.

Outro aspecto importante prende-se com a importância das estéticas finisseculares – em particular, do Simbolismo – na definição do movimento saudosista. A questão não é, de todo, isenta de algumas problemáticas, em particular no que concerne à articulação de pressupostos simbolistas com a concepção *nacional*, *portuguesa* da literatura que nos surge subjacente ao Saudosismo. A este propósito, Nuno Júdice salientará a permanência de um *veio simbolista* no início do século XX em duas correntes particulares (o neogarrettismo e o saudosismo), enfatizando, a propósito da última e a partir das palavras de Pascoaes, a importância do *vago* e do *mito* como forma de enfatizar uma originalidade nacional (opondo-se, deste modo, à visão europeísta de *Orpheu*)[222] sob os auspícios de *Raça* e de *Saudade*. Por seu turno, Cabral Martins, não descurando a importância de aspectos simbolistas como a *intensidade sugestiva* e o *mistério*, salientará a importância do caráter retórico-verbal (ou do «*medium* da comunicação», nas palavras do autor) no Saudosismo, que parece suplantar, enquanto vetor essencial da sua estética, a ideia de uma consciência nacional[223].

---

[218] Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 56: «Teixeira de Pascoaes parte da ideia segundo a qual "a palavra *saudade* não encontra noutras línguas (...) um vocábulo correspondente" (...) Se considerar a palavra "saudade" sem equivalentes noutras línguas era uma ligeireza, além de apenas reproduzir a velha e corriqueira opinião de D. Duarte, na ênfase sobre tal exclusividade Pascoaes mostra todo o sentido magnificante do seu pensamento, na linha, diga-se de passagem, da poesia que vinha produzindo».

[219] Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 60: «Ao chegar a este ponto, não podia deixar de provocar dissensões e polémicas. Como acontecerá pouco depois entre Teixeira de Pascoaes e António Sérgio, um dos companheiros de jornada mais bem equiparados para dar à "Renascença Portuguesa" uma estrutura sólida, de base científica e racional, capaz de colaborar na tarefa de reconstrução da cultura portuguesa que lhe permitisse emergir do atoleiro, da estagnação, em que se encontrava desde há muito».

[220] Fernando Cabral Martins, *op. cit*. p. 67.

[221] *Vide* Carolina Michaëlis de Vasconcelos no «Post-Scriptum» de *A Saudade Portuguesa* (1914) *apud* Fernando Cabral Martins, «A poética das intensidades: Cesário, Pessanha, Pascoaes», *O Trabalho das Imagens*, p. 66.

[222] Nuno Júdice, *op. cit.*, pp. 37-8.

[223] Fernando Cabral Martins, *op. cit*. p. 68: «Mas o Saudosismo trabalha, afinal, o próprio *médium* da comunicação. Embora julgue talvez, na sua boa consciência nacionalista, estar a promover uma ideia de renascença nacional, ele constitui afinal uma autorreflexão sobre a própria matéria verbal de que é feito, as emoções e as sombras que nessa clara matéria se tecem.».

De resto, a própria postura assumida por Pascoaes face aos precedentes simbolistas não parece ser de convergência. No texto intitulado, justamente, «Saudosismo e Simbolismo», publicado no número 16 da revista *A Águia*, o poeta estabelecerá os pontos de diferença a partir da oposição *nuance*/mistério, associando, ao primeiro, o universo das «Tintas diluídas, esfumados sons, crepuscularizada luz, deixando perceber, num ilusionismo, um sonambúlico e passivo estado de alma afogada em ritmos musicais»[224] – a uma *máscara* a que não é alheia o seu caráter eminentemente musical[225]. Em contraste, Pascoaes associará ao Saudosismo a noção de *mistério*, que se distingue pela dimensão *profunda* («O *mistério* é o próprio fundo da Vida, enquanto a *nuance* traduz o externo: é superficial»[226]), *ativa* («o *mistério* é a própria ação, o drama íntimo da nossa Poesia, porque nela a sombra das Coisas e a luz do nosso espírito estão em perpétua luta criadora»[227]), *viva* e *real* («No *mistério* há vida e realidade; na *nuance* há ilusão e morte»; «O mistério vive nos nossos Poetas; vive e fala...» [228]). Tal concepção determina, igualmente, um reforço da vertente *comunicacional*: a *comunicação apaixonada* entre Natureza e alma nacional como representativa da «feição original do *Saudosismo*»[229], e que estabelece como arquétipo estético do verso (e, mais uma vez, em oposição ao Simbolismo – em particular à afinidade com a *música*) a *escultura*[230].

---

[224] Teixeira de Pascoaes, «Saudosismo e Simbolismo», *Águia*, 2.ª série, 16, Abril de 1913, *in* José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 385.

[225] *Ibid*: «A *nuance* foi uma ilusão de alma com que os poetas simbolistas mascararam as Coisas. Foi uma poesia musical, por isso mesmo. / As notas de música são tintas diluídas. Os sons lembram as sombras das cores. A Harmonia é composta de formas evaporadas... manhã de nevoeiro sobre o nosso espírito, imitando a Aparição Desejada.».

[226] *Ibid*.

[227] *Ibid*.

[228] *Ibid*. O excerto em questão será recordado por Fernando Guimarães em *Poética do Saudosismo*; a seu propósito, o crítico advertirá para a possibilidade de tal contraste estabelecido entre Simbolismo e Saudosismo não se processar de um modo tão marcado; por outro lado, o crítico não deixará de notar efetivas perdas, no que se refere às conquistas do Simbolismo no campo da conceção da símbolo e na função gnósica do poesia, nos casos em que tal diferença se concretizou: «O modo como tão enfaticamente Teixeira de Pascoaes se referiu ao papel que desempenhava o *mistério* vem sobretudo ao encontro dum ideal que os saudosistas velada ou abertamente acalentaram, o do poder gnósico da arte, esquecendo, aliás, que ele não anda longe das próprias preocupações dos simbolistas que, a partir do Baudelaire das *correspondances*, também não se dispensaram de valorizar um conhecimento místico, o valor simbólico ou hieroglífico das coisas. (...) Mas a maioria dos poetas saudosistas fê-lo de tal modo que, não raro, as suas criações em vez de representarem essa dimensão gnósica da poesia acabam por se desviar para um espaço marcadamente temático, o qual nada mais favorece que um descritivismo, um mero desenvolvimento alegórico que não deixa de secundarizar o símbolo poético» (*op. cit.*, p. 32).

[229] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 386: «Esta *comunicação apaixonada* com as Coisas representa o parentesco, em constante labor fecundo, que prende a alma lusíada à alma da Natureza: – representa a feição original do *Saudosismo*».

[230] *Ibid*: «Entre este e o *Simbolismo* há a mesma semelhança que existe entre o Sol e a névoa que o encobre; entre a *nuance* – forma apagada e morta, e o *mistério* – forma oculta e viva. / Por isso, o verso, na nova Poesia, não é musical: é escultural». Parece-nos importante salientar que em *Perspetiva Histórica*

Ainda que a postura de Pascoaes dificilmente resuma o movimento, ela determina uma noção poética que não mais abandonará o Saudosismo. Ao escolher ignorar, deliberadamente, o caráter falacioso inerente à linguagem (e, em particular, da linguagem poética) – e que, no seguimento do que já fora proposto pelas estéticas finisseculares, constitui um dos contributos mais importantes do Modernismo – Pascoaes adopta, em certa medida, o papel de um espectador que se recusa a conhecer os bastidores de uma qualquer encenação dramática – o que, face à dolorosa consciência manifestada por alguns dos poetas modernistas portugueses, não é, de todo, censurável.

A postura do poeta amarantino pode ser entendido, nas devidas palavras de Fernando Guimarães, como uma «declaração de divórcio»[231] – não só face aos pressupostos simbolistas precedentes, mas, em certa medida, face ao Modernismo que acaba por dar continuidade a algumas das problemáticas inerentes à linguagem poética deixadas em aberto pelas estéticas finisseculares. Daí que o mesmo Guimarães saliente, como uma das diferenças mais visíveis e pertinentes entre as poéticas de Pascoaes e Pessoa, precisamente a cisão entre sinceridade e fingimento na criação poética[232].

Saudade e Saudosismo

A breve consideração tecida linhas atrás a propósito das relações entre Simbolismo e Saudosismo parecem mostrar-nos, de algum modo, as dificuldades subjacentes a uma enumeração das características definidoras da estética saudosista. Não obstante, cremos que algumas tendências poderão ser delimitadas sem o prejuízo de uma visão redutora do problema.

---

da Poesia Portuguesa, João Gaspar Simões manifestará algumas reservas ante esta citada predileção escultórica: «Se Pascoais ignora o simbolismo e parece mais inclinado para a oratória que para a música – mais adepto do verso *escultural* que do verso *musical*, atribuindo a "escultural" o vago significado que o poeta estava inclinado a dar àquilo a que chamou "o verso escultural" –, tão-pouco aceita a dialética essencialmente discursiva do seu mestre Junqueiro.» (*op. cit.*, p. 127).
Acrescente-se ainda, a este propósito, que na recensão redigida a propósito de *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães, António Cândido Franco irá distinguir o nome de João Lúcio como cimeiro nesta dimensão *escultural*: «O primeiro e mais alto cultor do verso escultural, louvado depois por Pascoaes, por oposição ao verso musical, próprio do Simbolismo, teria sido, depois de Junqueiro das *Orações* (1902-1904), se descontarmos Pascoaes, o próprio João Lúcio» (António Cândido Franco, «Fernando Guimarães: "Poética do Saudosismo" [recensão a *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães], *Colóquio/Letras*, n.º 106, p. 87).

[231] Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, p. 32.

[232] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 36: «Como estamos longe de Pascoaes, quando este exorta os poetas a deixarem cantar o seu coração; nada mais distante duma poética pessoana – afinal uma poética do "fingimento" – que este vertical enraizamento emocional. Será esta uma das razões, ao lado de outras talvez mais evidentes, que há de levar Fernando Pessoa a ver em Alberto Caeiro um Pascoaes "virado do avesso"».

Quer se considere o Saudosismo como um movimento integrante do Neo-Romantismo, quer se preveja uma proximidade às correntes modernistas, quer se privilegie uma ideia de relativa autonomia, a primeira noção a reter na concepção da estética saudosista é a que lhe confere o seu nome – a *saudade*.

Logo no primeiro número da segunda série da revista *A Águia*, Teixeira de Pascoaes determinará, no texto-manifesto sobre a *Renascença Portuguesa* com que se abre o volume, a noção de *saudade* subjacente à concepção de uma *alma portuguesa* que, não obstante a sua fundação na mitologia patriótica de diversos nomes («A saudade é Viriato, Afonso Henriques e Camões desmaterializados, reduzidos a um sentimento, postos em alma estreme»[233]), se constitui, pela sua condição *eterna*, um elemento perene e distintivo da *raça portuguesa*[234]. A ideia de *renascença* encontra-se intimamente ligada a este pressuposto – como dirá Pascoaes, «renascer é regressar às fontes originárias da vida, mas para criar uma nova vida»[235], o que justifica, igualmente, a noção de que a *saudade* não deve ser entendida enquanto construção conceptual, mas como algo que *existe* e que deve ser *revelado*[236].

Serão estas linhas que definem a saudade como síntese da alma portuguesa e das suas contradições *naturais*, conforme nos referirá o poeta no segundo número de *A Águia*:

> Não me cansarei de afirmar que a *Saudade* é, em sua última e profunda análise, o *amor carnal espiritualizado pela Dor ou o amor espiritual materializado pelo Desejo; é o casamento do Beijo com a Lágrima; é Vénus e a Virgem Maria numa só Mulher. É a síntese do Céu e da Terra; o ponto onde todas as forças cósmicas se cruzam; o centro do Universo: a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza.* A Saudade *é a personalidade eterna da nossa Raça;* a *fisionomia característica, o corpo original com que ela há de aparecer entre os outros Povos. A Saudade é a eterna Renascença, não realizada pelo artifício das Artes, como aconteceu na Itália, mas vivida dia a dia, hora a hora, pelo instinto emotivo dum povo. A* Saudade *é a manhã de nevoeiro; a Primavera perpétua, «a leda e triste madrugada» do soneto*

[233] Teixeira de Pascoaes, «Renascença», *A Saudade e o Saudosismo*, p. 36 (texto inicialmente publicado em *A Águia*, vol. I, 2.ª série, n.º 1, Janeiro de 1912, pp. 1-3).
[234] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 36: «A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-ideia, a emoção refletida*, onde tudo existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa, e não no seu aspeto superficial e anedótico de simples *gosto amargo de infelizes*.».
[235] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 35.
[236] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 37: «É na Saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença; nela ressurgiremos, porque ela é a própria Renascença original e criadora.».

de Camões. É um estado de alma latente que amanhã será Consciência e Civilização Lusitana...[237]

Tais contradições – o campo emocional e racional, a dor e a alegria, o amor e o desejo... –, mais do que exprimirem paradoxos irresolúveis, são tidos, antes, como definidores de uma ideia de unidade subjacente ao conceito de saudade. Tal concepção, como documentará Fernando Guimarães [238], não mais abandonará Pascoaes, sendo desenvolvida e aprofundada, posteriormente, em diferentes textos.

No capítulo que redige em *Os Poetas Lusíadas* a propósito do *pensamento saudoso*, Pascoaes reforçará a questão de a saudade não integrar apenas uma visão passadista, mas igualmente *futura*, por incluir, na sua génese, a *esperança* e a *lembrança* (que Pascoaes associará, por sua vez, respetivamente, a uma *força criadora* e a uma força *perpetuadora*)[239]. Igual dinâmica de forças contrárias será visível no destaque conferido ao *amor* e à *dor*: desde a imagem *sacrificial* do primeiro, próxima de uma imagética cristã[240], a uma concepção de amor sublime, cuja consumação, pela materialização do desejo, impele um sentimento de *desilusão*[241]. Deste modo se percebe que, em Pascoaes, a ideia de amor não recaia na figura da mulher, mas na sua *imagem evocada* (ou, como se dirá adiante: «Mais do que a sua presença [da mulher], os nossos Poetas cantam a sua ausência»)[242]; assim se percebe, igualmente, a síntese que o poeta fará da saudade em «O espírito lusitano ou o saudosismo»: «*Saudade* é o desejo da Cousa ou Criatura amada, tornado dolorido pela ausência. / O desejo e a dor fundidos num sentimento dão a Saudade.»[243].

---

[237] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 39 (texto inicialmente publicado em *A Águia*, vol. I, 2.ª série, n.º 2, Fevereiro de 1912, pp. 33-4)

[238] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 46: «Verifica-se, pois, que há na poesia de Pascoaes uma especial referencia à existência dos *contrários*, sendo através deles que aparece definida a saudade».

[239] Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 160.

[240] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 162: «Pela flor evolada em perfume, a árvore-cruz atinge o infinito Azul; pela raiz penetra na escuridão subterrânea. Nas ramagens dos seus braços abertos está o Amor crucificado. A Cruz florescida em esperança e enraizada na lembrança material, – vede o próprio vulto da saudade, cingindo num abraço o amor-sacrifício que redime».

[241] *Ibid*: «Também a criatura amada surge, diante dos nossos olhos, como um raro milagre, em que o Amor toma figura e vulto para nos cair nos braços. / Mas se o Amor decai ou se materializa, a fim de ser possuído e fecundo, o nosso sentimento, que é esperança viva, sofre uma cruel desilusão. Ao beijarmos a face adorada, o lume da nossa esperança esfria ao contacto inerte do Amor decaído em formas materiais...».

[242] *Ibid*.

[243] Teixeira de Pascoaes, «O espírito lusitano ou o saudosismo», *A Saudade e o Saudosismo*, p. 47. Fernando Guimarães salientará, a este propósito, que é «a própria ausência do ser amado [que] fará com que este, como ausência, seja supremamente amado» (*op. cit.*, p. 49), destacando, a este propósito, uma passagem do *Verbo Escuro*, de Pascoaes: «Nunca vi, diante dos meus olhos, a mulher bem amada. *Isso* me parecia ela, servia apenas para eu sentir por ela mais saudades».

Seabra Pereira destacará, igualmente, no âmbito do Neo-Romantismo Saudosista, o culto desta noção *sublime* do amor («do amor como caso particular da união dos seres na ausência»), acima da ideia do amor consumado ou do subsidiário «canto da frutificação desse amor em lar e família»[244]. Na sua Tese de Doutoramento, o crítico enfatizará a proximidade desta concepção amorosa com Shelley ou Novalis no que concerne à reabilitação do *prazer sensual* e da *união carnal* como forma de potenciar uma elevação a uma fase superior do *conhecimento* e da *ação criativa*[245]. Nesta perspetiva, a invocação de um *Amor Universal* entre os poetas saudosistas não invalida uma dimensão carnal da sexualidade – uma dualidade que reflete não só uma concepção de amor que resulta da combinação entre a poética saudosista e o Criacionismo de Leonardo Coimbra, como também se articula, pelas dualidades expressas (desejo/iniciação, prazer carnal/iluminação espiritual, união erótica/autorrevelação e autossuperação, fruição pessoal/congregação cósmica), na dinâmica que se encontra subjacente à definição da *saudade*, como atrás apontámos[246].

Como se percebe, a esta concepção sublime do amor não pode ser subtraída uma implícita relação com a *dor*. Em *Os Poetas Lusíadas*, Pascoaes recuperará, a este propósito, o *desejo* e, particularmente, o modo como o mesmo converge em *dor* na expressão da sua impotência[247]; na mesma linha, o poeta retomará também a relação apontada atrás relativamente à *saudade*, estabelecendo a característica *tristeza lusíada* como um «vestuário da Saudade» e reforçando a articulação desta com a esperança. Tal relação reforça, mais uma vez, a importância da dualidade de campos opostos enquanto pré-requisito fundamental para a sua definição da *saudade*[248], mas estabelece,

[244] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 860: Na mesma linha, Seabra Pereira destacará diferenças, entre as três tendências neo-românticas, no que toca à importância do amor, como motivo: «Sintomaticamente, o amor não tem entre estes neo-românticos saudosistas a importância inigualável que a poesia multissecular portuguesa e as outras duas correntes do neo-romantismo lhe concediam. Quando ocupam um lugar central na lírica saudosista, os sentimentos e as relações de amor afastam-se dos contornos e das motivações exaltados na lírica lusitanista e vitalista».
[245] José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1040.
[246] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 1040-1.
[247] Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p. 181: «...o homem é a consciência da dor. Sofre porque *deseja* e o seu desejo é inútil, como um sol que alumiasse mundos mortos... E o melhor da sua esperança esvai-se e não deixa a mais leve recordação. Daí o seu sonho de Divindade e a sua impotência em o realizar. Eis o destino do homem: ver e não possuir.».
[248] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 164: «[a saudade] É o encanto da solidão, a mágoa do luar, a melancolia do outono, o alvor da manhã a embeber-se na névoa sebastianista... Mas no íntimo dessa névoa esplende o sol, a esperança, o riso eterno da Saudade, a ação delirante da Aventura».

igualmente, a dor como um estímulo e condição necessária para o crescimento cósmico e espiritual do Homem, conforme salientarão Óscar Lopes [249] e Seabra Pereira[250].

Longe da ideia de evasão, a dimensão metafísica da poesia saudosista reveste-se assim de uma dinâmica de interrogação – de uma «inquietude espiritual enquanto atitude afirmativa, despida já do caráter agónico que revestira na crise finissecular»[251]. A distinção é importante para percebermos a natureza poética do Saudosismo, em particular na sua dimensão espiritual, cósmica, visionária – ideologicamente antipositivista e antirracionalista, em que o primado da emotividade sobre a racionalidade reverte para uma valorização do conhecimento mnésico e simbólico como forma de explicar a ambiguidade congénita do mundo [252].

Como reforçará o mesmo Seabra Pereira, é possível encontrar nesta dimensão prospectiva e cognoscente uma relação com o decadentismo finissecular[253] e neste aspecto, como em tantos outros, as diferenças serão notórias face às tendências neo-românticas vitalista e lusitanista: com efeito, só no Saudosismo se valorizará verdadeiramente o conhecimento simbólico e a imaginação como produtora de sentido[254] (numa linha próxima, aliás, do primeiro Romantismo), o que se encontra intimamente associado à concepção espontânea e inspirada da criação poética (e que, por vezes, pelo reconhecimento de uma relação de quase parentesco entre tal criação poética e a Natureza, resvala para a animização de elementos do mundo circundante[255]). Nesta perspetiva, a concepção poética do Saudosismo contrastará nitidamente com uma

---

[249] Óscar Lopes, «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa», p. 81: «Um dos temas mais insistentes em poetas (e prosadores: Fialho, Raul Brandão...), deste saudosismo pós-junqueiriano *lato sensu* é o da Dor (em geral maiusculada), que esse autores exaltam como acicate de toda a evolução cósmico-humana, e da qual se esperava emergisse [*sic*] um futuro mundo todo ele Espírito.». Na página seguinte, Lopes aponta as relações desta *Dor* com uma certa simpatia, por parte de alguns saudosistas, pela «revolta (...) do proletariado» (com antecedentes naturalistas e de alguma forma antecipadora das linhas do posterior Neo-Realismo), destacando, a este propósito, o nome de Raul Brandão, «o grande poeta, em prosa, da dor humana». *Vide*, também, nota 182.

[250] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 927: «Anseio de Absoluto e experiência da finitude, ânsia de universal contacto por meio da energia amorosa e insatisfação pelo confronto com a ausência, a melancolia transcendente que o neo-romantismo saudosista cultiva é, por isso, indissociável do exercício do contemplativismo dinâmico (no compenetrado retiro mas não no isolamento soberbo ou hipocondríaco, pelo espírito ativo e não pela alienação estática) e da consequente iniciação ao sentido da Presença.». Acrescente-se que à longa lista de exemplos – da qual se destaca o nome de Pascoaes –, é citado o nome de João Lúcio (*vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, notas 192-5).

[251] José Carlos Seabra Pereira, «Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século xx)», *Análise Social*, p. 858.

[252] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 859.

[253] *Ibid*.

[254] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 862.

[255] *Ibid*: «A apologia da criação artística como filha da natureza tem manifestações laterais como a que, através da animização do universo físico, constitui os elementos desse universo (o vento, por exemplo) em agentes daquela criação artística.»

certa intelectualização do discurso que iremos encontrar no Primeiro Modernismo, nomeadamente em Pessoa[256].

Por outro lado, tal concepção parece encontra-se ligada à necessária *imperfeição* de uma obra literária, condição essencial para a sua real fruição, como notará o poeta em *Os Poetas Lusíadas*:

> Uma obra imperfeita, definitiva, é sempre inferior e pouco sobrevive à primeira leitura. Não nos absorve nem nos faz cismar. Não se apega ao nosso espírito. Separamo-nos dela completamente. Porquê? Porque não lhe falta nada, isto é, não vive.
>
> A característica suprema do ser vivo é a sua imperfeição. E esta *imperfeição* ou *indefinido* nos seduz. É nela que existe o *sinal humano*, o drama, o esforço para uma criação além das cousas criadas. O que o Artista não atingiu na sua obra, constitui o seu real valor. Assim o que há de grande no homem, é a sua *perfeição irrealizada* por hostilidade da Matéria. Eis porque todos os animais são perfeitos, definitivos, ao lado do homem, esse esboço fantasticamente completado...[257]

Encontramo-nos, novamente, no domínio da valorização da dimensão *humana* como crucial para a criação poética e, no mesmo sentido, determinante para o entendimento da dimensão *misteriosa*, incognoscível, do mundo. A concretização de tal dimensão em diferentes vocábulos da língua portuguesa é, em si, a concretização do pensamento saudoso, uma vez que tais vocábulos não serão mais do que *projeções iluminadas da Saudade*[258]. Tal raciocínio parece atestar a exclusividade, repetida em diferentes textos de Pascoaes, do conceito de saudade no âmbito português – no fundo, como seu derradeiro elemento identificador[259] –; porém, em *Os Poetas Lusíadas*, o poeta estabelecerá correspondências muito próximas com outros contextos ou nações: não só num âmbito ibérico («A Saudade é para nós, o que é D. Quixote para as Espanhas»[260]), mas também enquanto dinâmica estético-cultural de outros países europeus[261].

---

[256] A este propósito, porém, cremos que é importante ressalvar um texto de Fernando Pessoa inserido no conjunto «I- Do caráter português na literatura», intitulado «Excesso de imaginação». Nele, o poeta e crítico salientará a *imaginação excessiva* como um traço – simultaneamente *notável faculdade* e *defeito* – do povo português. *Vide Páginas sobre Literatura e Estética*, pp. 121 e 122.

[257] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, pp. 159-60.

[258] *Ibid*: «Este além saudoso que dá profundidade e névoa ao mais belo da nossa Poesia, transfigurando a Natureza, – anima também certos vocábulos portugueses, aqueles em que murmura o génio da Língua. Tais palavras são como projeções iluminadas da Saudade ou antes, a sua própria sombra prolongando-se, em alto relevo, no vago longínquo e nubloso em que tudo, por fim, se perde: as mais claras estrelas e os mais claros pensamentos».

[259] *Vide* notas 237-43.

[260] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 165.

[261] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 167: «Seria curioso observar também as suas viagens [da saudade] lá por fora, pela França de Rousseau, Victor Hugo e Renan; pela Inglaterra de Shelley, Keats, Wordsworth, etc.; pela Alemanha de Novalis e dos Filósofos panteístas... / A Saudade de Camões errou no mundo

O aparente paradoxo só poderá ser resolvido se entendermos a saudade não enquanto elemento identificativo de uma nação, mas antes a partir da sua natureza linguística, poética. É esta a postura de Fernando Cabral Martins, que referirá, a este propósito, a partir das palavras de Carolina Michaëlis, a circunstância de esta discussão transcender as questões de exclusividade portuguesa ou as semelhança de significados com lexemas de outras línguas; pelo contrário, a sua intraduzibilidade parece refletir a natureza incomunicável das línguas, «apesar do muito que podem comunicar»[262]. E é esta irredutibilidade que melhor pode definir, afinal, a *matéria poética das palavras*[263].

Na mesma linha, aliás, António Cândido Franco reagirá à utilização abusiva do epíteto nacionalista na caracterização do Saudosismo no verbete que apresenta sobre o «Saudosismo» no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, referindo que tal tendência não se manifesta, em Pascoaes, num fecho da cultura portuguesa face ao espectro universal, mas antes na recusa de uma universalização do fenómeno literário conseguida por intermédio da imitação de modelos estrangeiros[264]. Neste sentido, é no modo como o Saudosismo adopta a questão do nacionalismo literário à sua linha estético-literária que determina, pela *ideação imaginária* (portanto, oposta ao imediatismo das outras correntes neo-românticas), a sua modernidade literária[265]. De resto, a condição messiânica lusíada que encontramos em Pascoaes e que prefigura a importância de um povo «religioso e melancólico, idealista e elegíaco, saudosistamente amoroso e sonhadoramente ativo»[266], parece articular-se, em determinados passos, com algumas posições de Pessoa – particularmente, as manifestadas nos textos de 1912 de *A Águia* –, o que sugere que a relação entre os dois poetas não será esteticamente tão apartada como algumas posturas críticas nos farão crer.

---

como o D. Quixote de Cervantes. Compare-se o lirismo camoniano e o de Frei Agostinho com a tristeza cósmica dos grandes poetas ingleses, com o misticismo profundo de Novalis, com o panteísmo sombrio de Hugo e o celtismo sentimental de Renan...».

[262] Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 67.

[263] *Ibid*.

[264] António Cândido Franco, «Saudosismo», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, pp. 763-4: «[O] uso e o abuso do epíteto "nacionalista" aplicado ao Saudosismo doutrinário da Renascença Portuguesa é falacioso, como se tira da *Arte de Ser Português* e das duas ideias-chave do livro – a Humanidade está acima da Pátria e do Homem, vivendo para a Humanidade, é superior ao que vive para a Pátria. Pascoaes aceitava a ideia de abertura da cultura portuguesa ao universal; recusava porém que essa universalização tivesse obrigatoriamente de se fazer pela imitação de modelos estrangeiros (...) O Saudosismo na sua expressão social, política e religiosa talvez tenha sido apenas isso: a tentativa de pôr cobro à tendência do Português para a imitação, (...) substituindo-a por uma nova singularidade criadora, que não desdenhasse porém da possibilidade de assimilar criativamente aspetos superiores de culturas exógenas.».

[265] *Ibid.*

[266] José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 1068.

Saudosismo e Modernismo

Se quisermos encarar os movimentos literários portugueses entre o final do século XIX e o princípio do XX a partir de uma linha cronológica, a precedência do Saudosismo face ao Modernismo de *Orpheu* parece mostrar-nos, de alguma forma, um manifesto confronto de pressupostos estéticos – ideia, aliás, documentada (e reforçada) pela «dissidência» de Pessoa e de outros órficos, como Sá-Carneiro, d' *A Águia* após uma colaboração inicial. Porém, e sem atenuar as divergências evidentes entre os dois movimentos, podemos igualmente considerar – como aliás fez Jorge de Sena –, que noutras diretrizes, o divórcio entre Saudosismo e Modernismo (ou, particularmente, entre Pessoa) é aparente[267].

Postura semelhante parece ter Óscar Lopes, propondo o nome de Pessoa como «o mais consequente e acabado dos saudosistas» se quisermos entender a acepção poética de saudade como «...uma ânsia que corta a sua relação com o objecto saudoso e se projeta numa tensão irresoluta e meramente espiritual»[268]. O raciocínio de Lopes partirá não só dos citados artigos de 1912, mas também de alguns ensaios relativos à questão heteronímica, com particular enfoque para a figura de Caeiro: de facto, não obstante o constante repto da primazia do senso comum sobre a metafísica e o misticismo[269] (o próprio Pessoa, ortónimo, definirá, a este propósito, Caeiro como um «Pascoaes virado do avesso»[270]), Lopes mostrará que a enfatização do objectivismo e a redução da concepção dos elementos às suas propriedades mais elementares acaba por desconstruir qualquer noção de objectividade, subvertendo o raciocínio inicialmente estabelecido. Neste sentido, o *real* pode, efetivamente, nascer do *simples e imediato* discurso poético, o que, não obstante as diferenças remanescentes, apontadas pelo crítico[271], parece

[267] Jorge de Sena, «Post-simbolismo e modernismo (Ensaio de sincronias e não)», *Estudos de Literatura Portuguesa III*, p. 54: «Quando entenderemos que a ruptura de Pessoa com o Saudosismo é simbólica?».
[268] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 85.
[269] *Vide*, a este propósito, **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 218.
[270] *Vide*, a este propósito, nota 232; também **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 216.
[271] De facto, a noção caeiriana apresentada acaba por determinar, de acordo com o crítico, uma nova via de entendimento do mundo, pesem embora os pontos de contacto apresentados: «...a noção de experiência sacode assim todos os protocolos positivistas ou de tradição laboratorial científica. O Além, ou Distância, saudosista-paúlista, já não tem um Áquem, um lado positivo racionável e definido por regularidades a que possa contrapor-se. A agonia anteriana ou pascoalina ante a evidência de uma longa génese física e darwiniana para os homens, assim descentrados ou perdidos no imenso mundo físico, já não tem razão de ser. Porque não há de a realidade suprema nascer do simples e imediato discurso

aproximar os dois poetas, ou pelo menos anular uma visão radicalmente dicotómica entre as duas partes.

Os textos críticos publicados por Pessoa em 1912 n'*A Águia* serviram, genericamente, de mote para a aproximação do poeta ao Saudosismo. João Gaspar Simões citará, em *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa*, diversas passagens de textos pessoanos para ilustrar a *linguagem poética nova* criada por Pascoaes (em particular, no que toca à *intelectualização de uma emoção* e da *emocionalização de uma ideia*)[272]; Jacinto do Prado Coelho, não obstante notar a superficialidade da adesão ao movimento por parte de poeta, não deixará, igualmente, de salientar o facto de ter sido ele quem melhor o caracterizou estética e metafisicamente[273]; por seu turno, Fernando Guimarães, a partir da decifração das noções poéticas apresentadas por Pessoa nos textos de 1912 – o *vago* (que o crítico associa ao *poder sugestivo da linguagem*), a *subtileza* (uma *intensificação do poder associativo da linguagem*) e a *ideação complexa* (que distinguirá a poesia simbolista)[274] –, procurará entender o modo como ela se processa em Pascoaes[275]. Ainda assim, Guimarães não deixará de registar, como Óscar Lopes[276], as diferenças no que toca à representação do *real* – ou da sua *ausência* – entre as poéticas de Pessoa e Pascoaes[277].

A dualidade aproximação/afastamento entre as poéticas do Saudosismo e do Modernismo, em particular, na óptica das relações estéticas existentes entre Pascoaes e Pessoa, será igualmente abordada por Silvina Rodrigues Lopes. Partindo dos ensaios pessoanos citados, a autora destacará, na definição das linhas poéticas da nova poesia portuguesa, o modo como as novas concepções de conjugação do domínios

---

poético? (Repare-se que esta poética hölderliniana do real absoluto já nada tem a ver com o *facto* básico de Antero: o facto da *consciência*. Precisamente: Pessoa põe em questão a unidade e essência desse *facto* da consciência, que é ainda um *facto* para Pascoaes, e provavelmente, embora menos coerentemente, para Leonardo Coimbra» (Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 85-6).

[272] *Vide* João Gaspar Simões, *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa*, pp. 133-4.

[273] Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 44: «No seu entusiasmo de apóstolos, Coimbra e Pascoaes diziam nebulosamente o credo que os animava. Pessoa, cuja adesão era superficial, aplicou ao grupo da *Águia* o seu virtuosismo dialético, aproveitou o ensejo para cultivar com brilho o paradoxo escandaloso, mas foi, ainda assim, quem melhor definiu as tendências metafísicas e estéticas da nova corrente».

[274] Fernando Guimarães, «Metamorfoses do Discurso Literário através do Simbolismo, do Saudosismo e do Modernismo», *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 6 – *Do Simbolismo ao Modernismo*, p. 528.

[275] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 529-30.

[276] *Vide* nota 268.

[277] Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, p. 33: «Pascoaes, em *Verbo Escuro* dirá: "Poetas, cantai os fantasmas; quero dizer, o que é eterno... Cantai o que não existe." Mas esta ausência foi assumida por Fernando Pessoa duma maneira diferente: não enquanto canto fantasmático do que não existe, mas enquanto voz que, mesmo pelo insistente recurso à negação, se torna reveladora da própria ficção que há na existência humana quando ela se desdobra mediante uma linguagem criadora». Fernando Guimarães irá, de resto, referir, neste âmbito, uma consequência natural resultante da diferença de tal conceção: a criação heteronímica pessoana.

subjetivo/objectivo[278] refletem, não obstante os intentos contrários[279], a permanência de alguns elementos simbolistas (nas reminiscências do *vago* e do *indefinido*, intimamente ligadas às noções de correspondência) e uma tensão de contrários a que não será alheia uma certa tradição romântica[280]. Tal questão não se encontra dissociada do modo como se processa a condição e o saber humanos no domínio da criação poética, no eixo Pascoaes/Pessoa: retomando o raciocínio de Eduardo Lourenço a propósito de Pessoa e da (consciência da) impossibilidade de uma unidade no conhecimento[281], a autora discute o lugar de Pascoes na modernidade, salientando

> Em primeiro lugar: a consciência da ausência desse saber, enquanto consciência aguda da separação, e o sofrimento que esta implica é impulso vital da criação. Neste impulso reside a inevitável imperfeição. Criar não é atingir a Verdade Perfeita e, com ela, o Fim, mas desencadear verdades, imperfeitas, pequenos acordos num mundo inacabado. Em segundo lugar: a poesia é a verdadeira sabedoria. Terceiro: «A perfeita inocência, resultante / Da compreensão de tudo – que é o Amor!» («Regresso ao Paraíso»)[282].

Neste sentido, a impossibilidade de se ultrapassar esta divisão (do conhecimento) parece distinguir-se, em Pascoaes, da noção de Pessoa («Penso até onde me doo»), não obstante partirem ambos do mesmo raciocínio[283].

A concepção estabelecida por Silvina Rodrigues Lopes não pode ser desligada da noção romântica de poesia como um *Real Absoluto* (em particular, do esbatimento de fronteiras entre as dimensões real/imaginária[284]). A autora irá trabalhar esta questão partindo da passagem já citada de Jacinto do Prado Coelho[285]; passagem que parece

---

[278] Silvina Rodrigues Lopes (apresentação, seleção, e linhas de leitura) – *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, p. 15: «Uma das características da "nova poesia" é, segundo Pessoa, a ideação complexa, que define deste modo: "A ideação complexa supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção ou uma emocionalização de uma ideia". Fernando Pessoa, desenvolvendo outros aspetos que o levam a distinguir a "nova poesia" quer do simbolismo quer do romantismo, destaca, porém, a conjugação do subjetivo e do objetivo, "poesia da alma e da natureza": "(...) de modo que produz essa estranha e nítida originalidade da nossa atual poesia – *a espiritualização na Natureza* e, ao mesmo tempo, a *materialização do Espírito*».
[279] *Vide* nota anterior.
[280] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, pp. 15-6.
[281] *Vide* Eduardo Lourenço, *Poesia e Metafísica, Camões, Antero, Pessoa*, p. 164.
[282] *Vide* Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 20.
[283] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 21: «[tal divisão] não significa em Pascoaes a "consciência infeliz" de viver num mundo absurdo, mas a afirmação de Deus, que torna possível a atribuição de sentido. Assim, a divindade torna possível a aceitação da dor como glória do humano na sua permanente busca da Verdade.».
[284] Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 17: «Há na aliança aqui referida, da poesia e da filosofia, mais que uma aliança, um devir poético da filosofia, que nos remete para os românticos alemães, e a sua conceção da poesia como um Real Absoluto. A "osmose do real e do imaginado" é a desaparição de fronteiras entre ambos (...) Essa inteligência faz da poesia de Pascoaes uma imensa potência criadora que da dor e da tristeza gera o entusiasmo, o deslumbramento, a alegria».
[285] *Vide* nota 184.

constituir o (ou um dos) ponto de partida para a discussão existente não só sobre a terminologia neo-romântica (e tudo o que a mesma implica, do ponto de vista estético), mas também a propósito do alcance poético do Saudosismo na modernidade poética.

A importância de Pascoaes e do lugar do Saudosismo na modernidade poética será uma questão intensamente explorada por António Cândido Franco. Na resenha sobre o Saudosismo publicada no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* o autor salientará sobretudo – para além das convergências Pascoes/Pessoa; para além dos antecedentes que influenciaram de modo singular a poética saudosista[286] – a vertente inovadora na poética de Pascoaes e, por inerência, do Saudosismo: não só pela autenticidade de um estilo próprio, como pela circunstância de partirem da Saudosismo, por contraposição ou continuidade, todas as propostas estéticas de relevo do início do século (ou seja, «todas as mais significativas formas poéticas das gerações seguintes, incluindo o que há em *Orpheu* de paúlico, de intersecionista ou até de sensacionista»)[287]. Não surpreende, por isso, que o crítico reclame uma revalorização do Saudosismo e, com isso, uma negação da subalternância a um Neo-Romantismo que o atira «para a penumbra das coisas vetustas e depreciadas»[288].

Na Tese de Doutoramento que dedica a Pascoaes, Cândido Franco reforçará tal postura, alertando para os equívocos e perigos que podem advir da articulação da estética do poeta com os pressupostos românticos (ou neo-românticos)[289]; tal relação

---

[286] António Cândido Franco, «Saudosismo», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 762: «Esta metamorfose [Saudosismo] da poesia de Pascoaes, a partir da qual Leonardo Coimbra elaborará, em 1910 uma terminologia crítica nova, que será aquela que Pessoa desenvolverá dois anos depois nos textos da «Nova Poesia Portuguesa», mostrando-se criadora de um novo e poderoso estilo, centrado no paradoxo e na metáfora. Esta revolução poética não pode ser desligada de questões de pensamento, como perceberam os seus dois primeiros críticos. Quer o paradoxo (...), quer a metáfora, comutando os termos da matéria pelos do espírito, revelavam no seu íntimo movimento um evolucionismo de tipo metafísico, que encontrava antecedentes em certas sequências de *Odes Modernas* (1866) de Antero de Quental ou nas duas grandes *Orações* de Guerra Junqueiro, praticamente contemporâneas da revolução poética saudosista».

[287] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 764.

[288] *Ibid*.

[289] *Vide* António Cândido Franco, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, pp. 27-9. O autor visa, naturalmente, a divisão tripartida do Neo-Romantismo estabelecida por Seabra Pereira. Acrescente-se que o próprio Seabra Pereira reagirá a tal postura na sua Tese de Doutoramento: partindo do eixo romântico que toma como linha de força para a justificação da existência de um período neo-romântico, o crítico alertará para um certo reducionismo na ideia de *tradicionalismo* (em particular na associação ao Romantismo e Neo-Romantismo), estabelecida por Cândido Franco (*Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 65); por outro lado, Seabra Pereira reforçará que, não obstante as particularidades e avanços do movimento face às outras tendências neo-românticas, é indisfarçável a permanência de vetores românticos no domínio da representação do mundo e correspondentes relações com a linguagem poética no Saudosismo («Embora também neste domínio alguma poesia pascoalina e saudosista vá mais longe do que o restante Neo-Romantismo no abalar da fixidez dos significados, raramente se poderá ver as suas recorrências lexicais em regime de "significados flutuantes" [para adotarmos terminologia de Claude Lévi-Strauss])». *Vide*, a este propósito, *op. cit.*, p. 66.

não será totalmente negada pelo autor; porém, entendida numa delimitação do Romantismo e as suas relações com outras estéticas num campo mais largo[290]. Por esse motivo, na recensão dedicada a *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães, Cândido Franco denunciará o pouco relevo concedido ao Saudosismo na construção da modernidade literária, defendendo antes o afastamento e valorização do movimento face às outras tendências neo-românticas (a vitalista e a lusitanista); condição essencial para o entendimento do Saudosismo como o primeiro *ismo* português, «declaradamente moderno», do século XX[291].

O Modernismo

Modernismo como reflexo de um novo século

Na obra *1913. The Cradle of Modernism*, Jean-Michel Rabaté determinará o ano de 1913 como o ponto de partida para a emergência do modernismo europeu e norte-americano. A data – que, curiosamente, coincide com o ano de edição da última obra poética de João Lúcio publicada em vida – marca simbolicamente, segundo o autor, o fim da «inocência» – da *belle époque* ou da *gilded age* e antecede cronologicamente a primeira Grande Guerra e os primórdios de um espírito de globalização que se irá desenvolver anos depois[292].

De facto, tal como vimos a propósito da contextualização do saudosismo, as condicionantes histórico-culturais do início do século XX parecem determinantes para entender a crise modernista e que não pode ser desligada da crise dos sistemas políticos (refletida numa conturbada implantação da República), sociais (a que não será alheia uma certa ruína da sociedade burguesa vigente), religiosos (a fragmentação final da

[290] *Vide* António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 27-8. O crítico procurará definir, deste modo, a relação atrás referida: «Esta conceção do moderno coloca, em relação a Pascoaes, um único problema: o de saber se o romântico é, então, o novo e o moderno (...). Todo o problema reside em saber o que estamos a dizer quando falamos de romantismo».
[291] *Vide* António Cândido Franco, «Fernando Guimarães: "Poética do Saudosismo" [recensão a *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães], *Colóquio/Letras*, n.º 106, Novembro de 1988, p. 84. Cândido Franco destacará, igualmente, a este propósito, o *primado da imaginação*, característica fundamental do Saudosismo evidenciada por Fernando Guimarães, como o traço essencial da modernidade do movimento, reforçando igualmente, no mesmo âmbito, a valorização da poética de Pascoaes por parte dos surrealistas portugueses – em particular, Mário Cesariny (*op. cit.*, p. 85).
[292] Jean-Michel Rabaté, *1913. The Cradle of Modernism*, p. 1.

esfera teológica e consequente autonomia das diferentes racionalidades modernas – ético-políticas, científicas, artísticas...), individuais (a extinção da noção de sujeito nos pressupostos positivistas, que reforçará uma fragmentação do *eu*) e sobretudo, utilizando uma expressão de Osvaldo Silvestre, «o sonho, nunca plenamente assumido, de refazer aquela totalidade perdida por meio da arte»[293].

As modificações profundas que se processa no Modernismo no âmbito da relação do sujeito com o mundo não podem ser desligadas, também, dos avanços tecnológicos registados no final do século XIX e início do XX, e, em especial, da exploração artística daí decorrente. O caso da fotografia – não só a sua diferença, do ponto de vista da representação, com outras artes, como a pintura, mas também a natureza de reprodução maquinal, rápida, móvel, automática e repetível – parece ser, neste campo, paradigmático[294]. Esta «trágica *perda de totalidade*, que empurra o sujeito para o discurso metonímico»[295], parece determinar, por isso, uma construção do *eu* modernista sustentada por uma ideia de *perda*[296].

Walter Benjamin referir-se-á também a tais problemáticas no ensaio «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica», notando que em 1900 o elevado nível atingido no âmbito da reprodução técnica dos objetos artísticos determinou consequências visíveis, em primeira instância, na *transformação*, pela possibilidade de reduplicação maquinal, de todas as obras artísticas do passado (submetendo-as, pelo processo, a transformações significativas) e, em segunda, na *produção*, pela conquista de um lugar dos modos de produção artística (de onde o

---

[293] Osvaldo Silvestre, «Modernismo», José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. vol. 3 – LE-PA., col. 842. Conforme notou Jacinto do Prado Coelho, deparamo-nos com um cenário que «suscita uma exploração mais ampla dos poderes e limites do Homem, no momento em que defronta um mundo em crise, ou a crise duma imagem congruente do Homem e do mundo» (*vide* Jacinto do Prado Coelho [dir.], *Dicionário de Literatura*. 2º vol. 3ª ed., col. 654).

[294] *Vide*, a este propósito Sérgio Mah, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, p. 61: «A representação de situações *em movimentos* ou desenhadas a partir de *diferentes ângulos* e *pontos de vista* testemunha a efemeridade da própria luz e dissolve a hierarquia dos objetos e dos eventos em momentos singulares que passam a ser vistos mediante perspetivas singulares. Esta mobilização do olhar, que engendra um outro sentido da visão, é um atributo que a fotografia e o cinema irão fortemente exponenciar.».

[295] Margarida Medeiros, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*, p. 108.

[296] *Ibid*. A autora sintetizará, de forma significativa, a representação do sujeito na modernidade a partir da leitura de Linda Nochlin de um desenho de Johann Heinrich Füssli, de 1778-9, «Der Künstler verzweifelnd vor der Grösse der Antiken Trümmer». A partir da figuração do artista que contempla um pé e uma mão esculpidos em pedra, Nochlin dirá: «O Moderno constrói-se a partir desta perda. Num certo sentido, Fuseli dá-nos uma visão particularmente moderna da antiguidade enquanto perda – uma perspetiva, um corte, que constitui a essência do modernismo representacional» (Linda Nochlin, *The Body in Pieces/Fragment as a Metaphor of Modernity*, p. 8 *apud* Margarida Medeiros, *op. cit*., p. 108).

cinema se constitui caso exemplar)[297]. Mas a consequência mais significativa será reforçada por Benjamin na segunda parte do ensaio: a multiplicação ou possibilidade de reprodução infindável de um objecto artístico, o que proporciona a substituição de uma existência única pela possibilidade de uma existência em massa, permitindo que uma reprodução possa ser permanentemente atualizada em função de um sujeito ou de um contexto – em síntese, libertando o objecto artístico do domínio da tradição[298].

Em certa medida, tais problemáticas não poderão ser dissociadas das contradições com que nos deparamos no Modernismo. A este propósito, Terry Eagleton distinguirá a relação de *cumplicidade*, indiretamente manifestada pelo artista moderno, que o mesmo estabelece com a ordem social que, simultaneamente, menospreza:

> Another contradiction: Modernism guiltily confesses its complicity with the very social order – that of modernity – it seeks to escape. Modernity has allowed art to become for the first time autonomous (…) But the very same autonomy – the disabling distance of the work of art from the rest of what we do – is bound to strike that critique fairly impotent. And this contradiction is internalized by the literary art-work itself, which becomes anguished, self-brooding, self-divided, anxious to transcend language – since language is what ties it to degraded social world – while knowing that if it did it would just disappear into its own shimmering vacancy[299].

Como dirá o crítico na página seguinte, a existência de uma criação artística só pode ser garantida pela relação, por proximidade ou diferença, face às leis do mundo exterior (o crítico recordará, aliás, neste âmbito, que o *Modernismo* e a *Cultura de Massas* nascem, historicamente, no mesmo momento – o primeiro como reação ao segundo[300]). Mas o *real* circundante não é, para o artista modernista, *story-shaped* – como o era, por exemplo, para o Realismo – e tal distância proporciona uma liberdade longe de qualquer

---

[297] Walter Benjamin, «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» (3.ª versão), *A Modernidade*, p. 209. Significativamente, Benjamin irá citar Paul Valéry no que concerne ao modo como tais transformações começam a afetar a relação entre sujeito e objeto artístico – transformações aliás extensíveis e, de algum modo, afins às profundas mudanças da vida quotidiana: «Tal como a água, o gás e a eletricidade, vindos de longe, chegam com um gesto quase imperceptível da mão a nossas casas para nos servirem, assim recebemos também, através de um pequeno gesto, quase um sinal, imagens ou sequências sonoras que, do mesmo modo, depois nos deixarão» (Paul Valéry, *Pièces sur l'art,* p. 105 *apud* Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 209).

[298] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 211. Benjamin ilustrará o seu ponto de vista complementando, com uma malícia certeira, uma passagem redigida por Abel Gance em «Le temps de l'image est venu» (*L'art cinématographique II*): «E quando, em 1927, Abel Gance exclama entusiasmado "Shakespeare, Rembrant, Beethoven farão filmes... Todas as lendas, mitologias e mitos, todos os fundadores de religiões, todas as religiões... esperam a sua ressurreição na película, e os heróis acotovelam-se junto aos portões para entrarem", estava, sem querer, a apelar para uma liquidação em grande escala» (Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 212).

[299] Terry Eagleton, «Contradictions of Modernism», Manuel Barbeito (ed.), *Modernity, Modernism, Postmodernism.*, p. 36.

[300] *Vide* Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 37.

sentimento de conforto: como reforçará Eagleton, «If anything can exist, then nothing has value»[301].

Face ao que foi exposto, mesmo considerando as inúmeras reservas e cuidados a ter na articulação entre tendências estético-literárias e o seu contexto sociocultural, cremos que, no caso modernista, esta questão não deve ser descurada. Será esta, aliás, a postura de Massaud Moisés, ao definir que só no início do século XX (e não obstante o facto de podermos situar, com alguma segurança, as raízes da vanguarda modernista nas tendências finisseculares) é que estarão reunidas, no caso português, as condições socioculturais necessárias para a explosão modernista[302].

O Modernismo Português – delimitações, relações, equívocos

Em «As várias faces do modernismo», e no seguimento das dificuldades invocadas a propósito da definição de um período neo-romântico, Fernando Guimarães destacará as dificuldades inerentes à delimitação do Modernismo Português, bem como da sua delimitação genealógica. No artigo, Guimarães socorrer-se-á das propostas de Seabra Pereira no âmbito da prevalência de linhas românticas no século XX para notar o modo diverso como estas se manifestam nos diferentes movimentos: desde a influência patente numa certa tradição conservadora de poéticas neo-românticas (que, em alguns casos, pela sua expressa superficialidade, acabariam por se cifrar numa *irremediável traição* à estética romântica precedente[303]), aos casos que souberam transcender as designadas limitações – limitações que se tornariam, aliás, mais visíveis no confronto com a estética modernista procedente e/ou sua contemporânea[304]. Deste confronto resultará uma conclusão que problematiza, ainda mais, as concepções de filiação estética das tendências do início do século XX: apesar da recusa de um certo espírito romântico em muitos dos poetas modernistas, é possível percepcionar, por via dos

[301] *Ibid*.
[302] Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 47: «Por fim, não é menos relevante assinalar que a estética simbolista, por mais avançada que possa ter sido, constituía uma espécie de antirrevolução, ainda que débil para fazer frente ao que o Realismo, com todo o seu ímpeto renovador em todas as áreas do conhecimento, representava. Seria preciso aguardar o declínio da filosofia e da ciência positivistas para que o quadro cultural sofresse a grande metamorfose da qual o Simbolismo era a expressão literária, pictórica e musical. Mas quando isso ocorreu, já estávamos no século XX, em plena modernidade».
[303] Fernando Guimarães, «As várias faces do modernismo», *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, p. 74. Guimarães apoiar-se-á na perspetiva crítica de Seabra Pereira expressa no artigo publicado em *Análise Social*, já amplamente citado.
[304] *Ibid*. Neste campo, o autor destacará os nomes de Guilherme de Faria, Afonso Lopes Vieira, António Sardinha e os saudosistas Teixeira de Pascoaes, Afonso Duarte e Mário Beirão.

pressupostos do Simbolismo que inegavelmente influenciaram o Modernismo (e que, por sua vez, muito devem ao Romantismo) um «contágio» indireto[305].

O exemplo de Guimarães reflete o «magma de precedências», proposto por Seabra Pereira, que se encontra subjacente à definição das linhas genealógicas do Modernismo Português: da matriz romântica e reconversão baudelariana (o Idealismo Alemão e a poética Absoluto, bem como os «entrechoques dos avatares da *Sehnsucht* e da ironia romântica, do tropismo do novo e da consciência construtivista»[306]), passando pelo Decadentismo e Simbolismo finisseculares (que será visível, no Modernismo, a partir de características como o cosmopolitismo, erotismo anómalo ou visão degenerativa do mundo, no caso do Decadentismo, ou pela reformulação modernista de pressupostos simbolistas como a estética da sugestão e o fingimento poético), até ao Neo-Romantismo (que estabelece conexões com a estética modernista – ainda que por vezes em expressa oposição – no panteísmo transcendental saudosista, num certo vitalismo unanimista ou no messianismo esotérico)[307]. Nesta dinâmica, os casos de Almada Negreiros, na relação que a sua obra estabelece entre Nacionalismo e Modernismo estético, e, particularmente, de Mário de Sá-Carneiro, cujas conexões entre tendências finisseculares e modernistas serão estabelecidas num nível *paragramático*[308], constituirão casos paradigmáticos.

A questão não se encontra muito distante das *rupturas*, *equívocos* e *compromissos* existentes em torno de *Orpheu*, conforme proposto na obra atrás citada, onde Seabra Pereira desenvolverá as mesmas relações não só a partir da tríade Pessoa/Sá-Carneiro/Almada, mas considerando os restantes colaboradores da revista (e o[s] seus[s] próprio[s] *magma[s] de precedência*): Luís de Montalvor, Augusto Ferreira Gomes e a invocação decadentista; Armando Cortes-Rodrigues e Alfredo Pedro Guisado e a relação com o Neo-Romantismo (salvaguardando-se, ainda, a propósito deste último, uma tendência neo-romântica «já genitalizadas pela temática nuclear dos simultâneos

---

[305] Fernando Guimarães, *op. cit.*, pp. 74-5: «Embora a projeção de um romantismo essencial não encontre terreno favorável em atitudes extremistas da Vanguarda, não deixa esta projeção de se fazer sentir mais em certos aspetos fundamentais do movimento modernista – dado que nele, se seguirmos o ponto de vista que a moderna crítica defende, se prolonga a influência do Simbolismo, o qual é um direto herdeiro do Romantismo – do que, globalmente, no Neo-Romantismo».

[306] José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, p. 423; a propósito da noção do *Real Absoluto*, *vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, nota 280.

[307] *Ibid.*

[308] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 423-4. Ver também, a este propósito, o artigo «Rei-Lua, destino dúbio – Legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro», publicado por Seabra Pereira na Colóquio/Letras 117/118, número dedicado integralmente a Mário de Sá-Carneiro.

protagonismo e descentramento do eu e pela correspondente estilística da deixis pronominal»); autores *desconcertantes* pelas diferenciadas orientações ideológicas e *realização literária disruptiva* (Ângelo de Lima, Raul Leal ou António Ferro) e António Botto, cuja poesia, de acordo com Seabra Pereira, revela «uma transposição de um desastrado destino para uma metamorfose neo-romântica do Decadentismo», e que só por «equívoco circunstancial e marginalidade ético-social» pode ser associado ao Modernismo[309].

Não será, porém, só a partir de *Orpheu* que tais conexões poderão ser estabelecidas. Mais uma vez, os textos capitais de Pessoa publicados na revista *A Águia* serão determinantes para o entendimento dos movimentos do início do século e das suas relações estético-literárias. Partindo deste raciocínio, Fernando Guimarães reforçará, em *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, a partir das palavras de João Gaspar Simões ou de Gerog Rudolf Lind, a possibilidade de os textos publicados por Pessoa n' *A Águia* contribuírem tanto para a definição da estética saudosista, como, também, para uma predefinição do modernismo pessoano, nomeadamente do Paulismo[310]. A circunstância não anulará, porém, as diferenças projetadas numa e noutra estética: relembrando as características fundamentais da nova poesia citadas por Pessoa – o vago, a subtileza e a complexidade –, Guimarães determinará, sobretudo a partir desta última, o modo como cada parte as assume, reforçando, neste paralelismo, o facto de a complexidade paúlica (depois aprofundada no Intersecionismo) se distanciar do transcendentalismo, assente num misto de idealismo e espiritualismo alegorizante, em que se converte a ideação complexa no Saudosimo[311].

A definição do Primeiro Modernismo Português parece, assim, reger-se por processos de *ruptura* e de *continuidade* às estética suas precedentes. Será a partir destas

---

[309] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 509-10. No mesmo capítulo, Seabra Pereira distinguirá alguns nomes que em parte corroboram esta questão, como Alfredo Guisado (*vide* subcapítulo «Um bom poeta menor de *Orpheu*: Alfredo Pedro Guisado», pp. 513-21): a partir das conexões estabelecidas entre as tendências finisseculares e a estética saudosista que se encontram subjacentes ao seu trabalho, o crítico referirá: «O Saudosismo, de cuja mais fácil receção testemunha o poema «Pensamento», vê colhidas algumas das suas hipóstases – Ânsia, Distância, Silêncio, Longe; de quando em vez, assoma também o seu mais profundo sentido de energia amorosa actante numa dialética mnésico-prospectiva. / Destacam-se, porém, os vetores da herança decadentista e simbolista, recortando gradativamente um universo de imaginação e de estesia vocacionado para a assimilação multipolar e para uma constituição heterogénea» (*op. cit.*, p. 514).

[310] *Vide* Fernando Guimarães, «A geração de *Orpheu* e o Simbolismo», *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p. 50.

[311] *Vide* Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 51. O crítico salientará que o transcendentalismo saudosista inclina-se para uma desrealização do mundo e da natureza (como dirá Pascoaes em *Verbo Escuro*: «ouço e vejo fora dos sentidos»), conseguida por intermédio da alegorização e da analogia, sem, porém «atingir a imersão num inconsciente cujo significado Antero apreendera por via filosófica e que será reassumido por Fernando Pessoa por outra via, a do ocultismo» (*ibid*).

duas linhas de força que Fernando Guimarães, em *O Modernismo Português e a sua Poética*, retomará a estética romântica e suas ligações à modernidade em função da dicotomia *influência* e *conflito*: partindo da busca do *essencial poético*, da *poesia total e permanente* e da sua ligação a um ideal imaginário que constituirá, na opinião do crítico, uma primeira valorização do estatuto de símbolo, o crítico estabelecerá, como as duas guias da modernidade, a visão da poesia como o *real absoluto*, na óptica de Novalis, e a noção de simbólico derivado das *correspondências* baudelairianas[312]. Deste ponto em diante, a modernidade construir-se-á a partir de uma bifurcação: um caminho que, pela via da continuidade, chega ao Modernismo; um outro que, pela contestação às estéticas do passado, se torna visível nas poéticas de Vanguarda, que são, de acordo com Guimarães, a face mais visível e provocadora desse mesmo Modernismo[313].

A acepção de *ruptura* subjacente ao Modernismo, estabelecida nestes moldes, não será, porém, de todo pacífica para Guimarães: não só no que concerne à difícil confluência entre Vanguarda e Modernismo do ponto de vista poético[314], como também à constatação, expressa em *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, de que o surto de vanguarda tradicionalmente ligado ao aparecimento do Modernismo Português não implica uma necessária ruptura no âmbito estético-literário – na verdade, este ponto de ruptura pode ser, de acordo com o crítico, «entrevisto em termos de sutura»[315]. De resto – e neste ponto, Guimarães partirá das posturas de Marcel Raymond ou Julia Kristeva – parece ser logo no Simbolismo que se criam as condições para a proclamação vanguardista novecentista, principalmente se tivermos em conta que a própria noção de *revolução* que lhe é subjacente já fora amplamente cultivada por autores como Mallarmé ou Lautreámont. Deste modo se percebe a postura crítica de Pedro da Silveira, citada por Guimarães, que considera a data de 1889 – e não 1915 – como o *Ano I do Modernismo Português*[316].

---

[312] Fernando Guimarães, «Uma poética da modernidade», *O Modernismo Português e a sua Poética*, p. 11.
[313] *Vide* Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 8.
[314] Fernando Guimarães, *op. cit.*, p. 9: «O Modernismo e as Vanguardas confluem entre si, mas – se estivermos atentos – verificamos que as suas poéticas não se confundem. Como apontou Peter Bürger na sua *Teoria da Vanguarda*, será posto pela Vanguarda em questão um estatuto que, no fundo, o princípio de construção ou composição sustentava e que representaria a autonomia da obra de arte. A obra de vanguarda aproximar-se-ia antes da *praxis* da vida, de uma imediata e anarquizante manifestação expressiva derivada de um verdadeiro impulso de *des-construção* que acabaria por pôr em questão o princípio de autonomia e objetividade que a tradição estética reservava à arte».
[315] Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, p. 8.
[316] *Ibid*.

Recorrendo a uma linha de raciocínio semelhante, Seabra Pereira sugerirá que o processo de *ruptura* modernista regista-se mais face à hegemonia sóciocultural e literária do Neo-Romantismo Português no primeiro quartel do século XX, e não tanto das estéticas finisseculares precedentes, cujo processo de continuidade (numa afinidade que não excluirá processos de transformação e mesmo subversão de pressupostos decadentistas e simbolistas[317]) é garantido por *Orpheu*[318].

*

Procurámos, no presente capítulo, salientar as diferentes transformações de foro artístico que acompanham (e, em alguns casos, precedem) os anos de atividade literária do poeta João Lúcio – não só no que concerne às dificuldades de conceptualização de cada um dos movimentos estéticos referidos, mas também no que diz respeito às problemáticas e nem sempre consensuais relações entre os mesmos. Cabe-nos agora perceber o modo como a poética de Lúcio se estabelece face a cada uma destas tendências.

[317] José Carlos Seabra Pereira, *História da Literatura Portuguesa*, p. 539.
[318] *Ibid.*

IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio

I

Em função das dificuldades salientadas no capítulo anterior, mas também considerando as especificidades poéticas do autor, podemos admitir que o enquadramento estético do poeta algarvio João Lúcio (1880-1918) constitui uma tarefa problemática e labiríntica. Às incertezas manifestadas, por parte da crítica que se debruçou sobre o seu trabalho poético, no âmbito do seu enquadramento histórico-literário, podemos fazer corresponder um índice de motivos que, em parte, justificarão a heterogeneidade observada.

Em primeiro lugar, deveremos considerar o período histórico-literário em que se enquadra João Lúcio, um autor, *ipsis verbis*, de *transição*. Tal como muitos outros, o nome de Lúcio faz parte do rol dos poetas malditos – maldição não tanto congénita, mas derivada da análise feita por grande parte da crítica literária – que fazem a transição do século XIX para o XX; poetas que, não obstante a manifesta herança decadentista e simbolista, dificilmente poderão ser circunscrevidos às estéticas finisseculares. Nuno Júdice, que enquadrou, precisamente, o nome de Lúcio na referida «fase maldita da nossa história literária» [1], adverte para a circunstância de esta se encontrar indubitavelmente pouco estudada – não obstante o facto de aí encontrarmos aí (pelo menos, em alguns casos) a base germinal de muitas das pistas que irão fundar o Modernismo de *Orpheu* e, conforme notou António Cândido Franco, de outros escritos pós-modernistas[2].

Em segundo lugar, a própria natureza dos escritos poéticos de João Lúcio não obedece a uma dinâmica estética unilinear. A questão é visível a partir da análise das diferentes obras do autor, cronologicamente distantes (entre a publicação da segunda obra, *O Meu Algarve* e de *Na Asa do Sonho* distam, por exemplo, cerca de oito anos), mas também entre os poemas que compõem cada um dos livros, e que refletem diferentes motivações e orientações, e, por vezes, um alcance e valor desiguais, como

[1] Nuno Júdice, «João Lúcio e o coração das coisas», *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, p. 103.
[2] *Vide*, a este propósito, nota 229.

justamente observaram David Mourão-Ferreira ou Maria João Borges[3]. Face a tal natureza pouco linear, não surpreende, pois, que a poética de João Lúcio seja alvo das mais díspares avaliações.

O terceiro motivo estabelece uma relação de proximidade estreita com o que atrás referimos: o desconhecimento real e profundo da poética de Lúcio por parte de alguma crítica. Esta tendência é particularmente visível em muitas das entradas de dicionário e enciclopédias – generalistas e, por vezes, de natureza literária –, onde às definições inconclusivas, por vezes contraditórias entre si, se juntam erros e imprecisões que resultam de um decalque pouco rigoroso das fontes consultadas. É esta questão que justifica a repetição exaustiva de uma imprecisão de Nuno Catarino Cardoso, na primeira edição de *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros* de 1918, que associa o nome de Lúcio ao suposto pseudónimo de Marcos Algarve[4]: na segunda edição da obra, o erro será prontamente reconhecido pelo próprio Nuno Catarino Cardoso, mas esta circunstância não impede que o mesmo seja repetido, em algumas publicações, até ao ano de 2008[5].

Por outro lado, o facto de o nome de João Lúcio se encontrar associado a outras atividades laborais determina, em muitos casos, uma maior atenção concedida à sua figura cívica, em detrimento da sua *persona* literária. Sem negar a importância da primeira na invocação do autor e de muitos dos seus dotes para e extraliterários – com particular enfoque para a oratória –, não podemos deixar de salientar que os escritos que a ela se referem – que encontram o seu pico entre 1918 e 1925, período que decorre da data da morte do poeta e a da inauguração do seu monumento em Olhão – terão contribuído, simultaneamente, para um enaltecimento da figura pública que foi João Lúcio e, por arrastamento, de um relativo esquecimento da sua faceta enquanto poeta[6]. O elogio *post-mortem* tornou-se, neste sentido, uma faca de dois gumes para Lúcio: pois se é verdade que tais textos foram importantes para que o seu nome não caísse em

---

[3] *Vide* David Mourão-Ferreia, «Lúcio Pousão Pereira, João», Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literária Galega, Estilística Literária*, p. 578; Maria João Borges, «Lúcio Pousão Pereira (João)», José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, col. 266.

[4] *Vide* Nuno Catarino Cardoso, *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros*, pp. 81 e 197. Marcos Algarve é o pseudónimo de Francisco Marques da Luz, jornalista e escritor algarvio que privou com João Lúcio, tendo-lhe dedicado alguns artigos após a sua morte (*vide*, a este propósito, nota 94).

[5] *Vide*, por exemplo, Leonel de Oliveira (coord.), *Quem é Quem. Portugueses Célebres*, p. 316.

[6] Ver, a este propósito, o discurso de Agostinho de Campos proferido na inauguração do monumento dedicado ao poeta publicado no *Correio do Sul* a 9 de Julho de 1925 ou a palestra de Maria Odete Leonardo da Fonseca proferida a 31 de Julho de 1980 e publicado em *A Voz de Olhão* entre 15 de Setembro e 31 de Outubro de 1980.

esquecimento, também não é menos verdade que muitos deles contribuíram, progressivamente, para uma tendência que só será contraposta depois de 1925, a partir de alguns escritos de Francisco Fernandes Lopes, José Régio ou João Gaspar Simões, e que determina uma atenção cada vez menor da arte poética de João Lúcio, em detrimento de uma leitura facciosa e tendencialmente regionalista do autor. Será também esta circunstância que justifica, a partir de 1926, a quase total inexistência de novos escritos sobre João Lúcio, mesmo na imprensa regional, que tanta atenção lhe dedicara antes. Com efeito, teremos de esperar até 1939 para encontrar um novo (ainda que incipiente) estudo sobre o poeta, por parte de Ricardo Lima na publicação eclesiástica eborense *Alvoradas*. Até aí, as notícias disponíveis sobre João Lúcio resumem-se, quase exclusivamente, a anotações a propósito do aniversário da sua morte, por vezes acompanhadas de excertos de escritos antigos sobre o autor – sobretudo da conferência proferida por Francisco Fernandes Lopes de 1921 ou do texto de homenagem de Augusto de Castro[7]. A tendência manteve-se, de um modo geral, até aos dias de hoje, não obstante os esforços dos autores atrás citados – Lopes, Régio e Simões –, a que poderemos acrescentar os textos de Fernando Cabrita, em 1980, e, mais recentemente, de António Cândido Franco e Edgar Pires Cavaco.

II

As dificuldades de enquadramento estético-literário do poeta João Lúcio começam a ser visíveis, desde logo, nas entradas que diferentes dicionários de literatura e enciclopédias generalistas lhe consagram. De «cavaleiro medieval» a «verdadeiro embaixador dos poetas do século XIX»[8]; de autor decadente a precursor do Modernismo do *Orpheu*[9]; de poeta com falta de gosto vocabular[10] a escritor de «autênticas obras-primas»[11] – já praticamente todos os epítetos foram utilizados, nas

[7] A propósito da conferência de Francisco Fernandes Lopes *vide Correio Olhanense* de 25 de Outubro de 1928; *Jornal da Europa* de 10 de Abril de 1923; a propósito do artigo de Augusto de Castro, *vide Diário de Notícias* de 5 de Julho de 1925; *Correio Olhanense* de 30 de Outubro de 1930; *Correio do Sul* de 4 de Julho de 1946; *Almanaque do Algarve* de 1950; *A Voz de Olhão* de 15 de Novembro de 1980.
[8] José Guerreiro Murta, «João Lúcio, poeta e orador», *Evocações: Vida Estudantil, Labor Didático, Lides Sociais, Perfis do Natural*, p. 307.
[9] Vide Leonel Oliveira, *op. cit.*, p. 316; Idílio Rocha, *Roteiro da Literatura Portuguesa* (adaptação do *Pequeno Roteiro da História da Literatura Portuguesa*, do Instituto Português do Livro), p. 68.
[10] *Vide* António Manuel Couto Viana, «João Lúcio (1880-1918)», *Breve Dicionário de Autores Portugueses*, p. 38, col. 2.
[11] *Vide* Mário Lyster Franco, «O Centenário de João Lúcio» *in Correio do Sul*, 10 de Junho de 1980, p. 4.

publicações aludidas, para caracterizar o poeta, numa diversidade que atinge, por vezes, no que diz respeito ao enquadramento histórico-literário, os limites do paradoxo e do absurdo.

Na generalidade das publicações, João Lúcio é visto, essencialmente, como uma poeta marcado pelas estéticas decadentistas e simbolistas. É deste modo que o vê Maria João Borges na entrada que lhe dedica na *Biblos*, integrando-o na segunda vaga simbolista e evidenciando a influência que nele teve o esteticismo decadentista e o nefelibatismo[12]. Etelvina Santos, na mesma linha – e não obstante as especificações que faz relativamente a alguma da sua poesia –, caracteriza Lúcio essencialmente como decadentista-simbolista[13]. De um modo mais genérico, Fernanda Frazão e Maria Filomena Boavida referem que João Lúcio se situa «tematicamente entre o Decadentismo e o Simbolismo»[14], ideia repetida por Álvaro Manuel Machado[15], Célia Vieira e Isabel Rio Novo[16] e, parcialmente, António Manuel Couto Viana, que o insere na escola simbolista[17].

Mais interessante é verificar como alguns autores determinam a convivência, em João Lúcio, de outras orientações estéticas.

David Mourão-Ferreira, no dicionário organizado por Jacinto do Prado Coelho, relaciona, na referência que faz às quatro obras do autor, o esteticismo decadentista com «um pletórico, e muitas vezes retórico, impressionismo; um nefelibatismo atravessado de fulgurantes intuições [e] um videntismo a que não é estranha a influência de Gomes Leal»[18]. A tendência impressionista é também salientada por Maria Leonor Buescu, numa vertente «por vezes nervos[a]»[19]; por Eugénio Lisboa[20] e por Etelvina Santos, que salienta o seu estilo impressionista a par do seu «idealismo transcendentalista» e da sua «capacidade visionária»[21]. Óscar Lopes, por seu turno, nas cerca de cinco páginas que dedica ao poeta na obra *Entre Fialho e Nemésio*, mantém a afinidade temática com o

---

[12] Maria João Borges, *op. cit.*, col. 266.
[13] Etelvina Santos, «Lúcio, João Pousão Pereira», Álvaro Manuel Machado, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, p. 284, col. 1.
[14] Fernanda Frazão; Maria Filomena Boavida, «Lúcio, João (1880-1918)», *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, p. 267.
[15] Álvaro Manuel Machado, «Lúcio Pousão Pereira (João)», *Quem é Quem na Literatura Portuguesa*, p. 67.
[16] Célia Vieira e Isabel Rio Novo, «Lúcio, João (1880-1918)», *Literatura Portuguesa no Mundo. Dicionário Ilustrado. Vol. VII*, p. 51, col. 2.
[17] António Manuel Couto Viana, *op. cit.*, p. 38, col. 2.
[18] David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 578, col. 3.
[19] Maria Leonor Buescu, «Lúcio Pousão Pereira (João)», *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*), col. 632; esta relação será repetida, de resto, por Leonel de Oliveira (*op. cit.*, p. 316).
[20] Eugénio Lisboa, «Lúcio, João», *Dicionário Cronológico*, p. 235.
[21] Etelvina Santos, *op. cit.*, p. 284, col. 1.

Decadentismo e o Simbolismo, mas salienta, entre outras ideias, uma influência de moldes ainda românticos como responsável pela negligência formal que o poeta por vezes apresenta[22].

Convém salientar que, em alguma crítica, a utilização de tais chavões estético-literários nem sempre evidencia uma proximidade com a escola ou movimento a que se refere. A noção «impressionista», por exemplo, parece ser decalcada de analogias específicas, como da relação familiar com o pintor Henrique Pousão[23] ou mesmo do primeiro verso do poema «O Meu Algarve»[24]. Será, porventura, esta questão que justifica, também, a utilização imprecisa dos moldes *romântico* e *realista* na caracterização da sua poesia[25].

Perante tal cenário difuso, compreende-se o motivo pelo qual logo em 1918, no ano da morte de João Lúcio, Nuno Catarino Cardoso, na sua compilação *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros*, insira o nome do autor no grupo «Poetas de Várias Escolas – 1880-1889»[26] e que Fernando Cabrita demarque, num artigo publicado em *A Voz de Olhão*, o espectro de influências da poética de João Lúcio «do Romantismo ao Simbolismo, do Ultra-Romantismo ao Parnasianismo)»[27].

III

Perante esta manifesta amálgama de opiniões, torna-se imperativo perceber como foi recebida pela crítica a poética de João Lúcio durante 1901, ano em que se publica *Descendo*, e 1918, ano da sua morte.

Em primeiro lugar, saliente-se que, a avaliar pelos documentos de imprensa disponíveis, o primeiro livro do poeta é o que parece receber maior atenção. A estreia de

---

[22] Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, p. 112.

[23] A classificação de Henrique Pousão enquanto pintor impressionista não constitui, de resto, um dado consensual no âmbito da crítica especializada, *Vide* a este propósito, por exemplo, António Rodrigues, *Henrique Pousão*, pp. 9 e seguintes.

[24] «Ó meu Algarve impressionista e mole». *Vide* João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 112.

[25] *Vide*, a este propósito, José Murta, *op. cit.*, pp. 305: «Nos *Fantasmas* [*Espalhando Fantasmas*], o vate deixou de ser o poeta ingénuo, sem deixar de ser romântico e realista, e sem deixar também de ser puro nos seus anseios amorosos» e 306: «devemos salientar mais uma vez que João Lúcio não se subordinando a nenhuma escola, era romântico ou realista como lhe era ditado pelo tema ou pelo ambiente, o local e o seu estado de alma no momento em que a Musa se sentia emocionada». Na mesma página, o autor volta a destacar o *Realismo* com que se descreve o retrato da marisqueira e de Isabel, nos respectivos poemas de *Espalhando Fantasmas*, e o *Romantismo* subjacente a «Mademoiselle subtil».

[26] Nuno Cardos, *op. cit.*, p. 81.

[27] Fernando Cabrita, «Uma visão objectiva da poesia de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, 30 de Junho de 1979, p. 1.

João Lúcio com *Descendo* foi, com efeito, recebida com algum entusiasmo – pesem, embora, as críticas que lhe serão feitas, sobretudo no campo da irregularidade formal. A originalidade da obra parece ser uma das características que mais atenção merece: Carlos de Lemos proporá, conforme expresso no *Heraldo* de 4 de Abril de 1901, que *Descendo* inicia «um novo género de poesia lírica»[28]; Frederico de Menezes, no *Algarve e Alentejo* de 21 de Abril de 1901, refere, por diversas ocasiões, a singularidade da obra no panorama literário de então, chegando ao ponto de caracterizar João Lúcio como «o Messias prometido, o salvador em rimas d'esta geração dos novos»[29]; noção de resto corroborada n' *O Comércio de Guimarães* de 13 de Maio de 1902, a propósito da inexplicável e indefinível *aspiração fantástica* patente em *Descendo*[30].

Por outro lado, é interessante constatar o modo como se estabelecem, em 1901, as relações entre a primeira obra de Lúcio e as tendências finisseculares. *Descendo* é, sem sombra de dúvida, o livro mais próximo do Decadentismo e Simbolismo oitocentistas – mesmo se quisermos considerar que essa relação se regista sobretudo num campo temático[31] –; porém, em muitas das recensões redigidas no início do século XX, a noção de originalidade subjacente à obra será definida por oposição a tais correntes.

A questão será particularmente clara no artigo de Rodrigues Davim publicado no *Algarve e Alentejo* de 14 de Abril de 1901, onde o autor começa por salientar o «definhar» na literatura portuguesa – em particular da poesia, pelo «caráter alarmante de decadência», mostrando alívio, algumas linhas depois, pela circunstância de o Decadentismo não se ter conseguido impor como escola em Portugal. Nesta perspetiva, a originalidade do trabalho de João Lúcio deriva não só do facto de o mesmo não se filiar em nenhuma das escolas estéticas consagradas, mas, sobretudo, por se *arredar* da estética decadentista e por transformar a noção mística, subjacente ao Simbolismo da

---

[28] Anónimo, «Descendo», *O Heraldo*, 4 de Abril de 1901, p. 2. Na mesma linha, José Castanho referirá, em 1901, que a íntima relação de *Descendo* com a Filosofia determina a criação de uma nova escola na poesia portuguesa (*vide* AAVV, «O Dia de João Lúcio», *Correio do Sul*, 5 de Julho de 1925, p. 2); também João Capuz destacará, n'*O Futuro* de 21 de Abril de 1901, a originalidade do livro em questão (*vide* p. 1).

[29] Frederico de Menezes, *Algarve e Alemtejo* de 21 de Abril de 1901.

[30] Anónimo, *O Comércio de Guimarães* de 13 de Maio de 1902, p. 2: «O seu livro [*Descendo*] poderá não ser um livro português, que traduza o sentimento da nossa raça, a febre que temos do oiro e do sonho; poderá não ser um livro que traduza a Fantasia da nossa Alma. E, digo poderá, porque eu mesmo vejo nestes versos alguma coisa mais que positivismo, mais que insentimentalidade. Ali há alguma aspiração fantástica, há alguma sede de alguma coisa que nós não vemos nem adivinhamos, sequer. Mas o seu livro é um livro de um poeta (*O cemitério das noivas*), o livro dum cérebro poderoso (*Na pupila*, *O Silêncio*), o livro dum poeta e intelectual ao mesmo tempo (*O Vento*, *Descendo*) é o livro dum temperamento que não sei definir (*A Louca*, *Os Lívidos*)».

[31] *Vide* subcapítulos *A faceta decadentista* e *A faceta simbolista*, adiante.

geração de 90, numa *sede de Verdade Científica*[32]. Na mesma linha, a noção de originalidade de *Descendo* será também estabelecida em função do trabalho poético de outros autores da segunda metade do século XIX, como é possível perceber na observação de António Santos, expressa n' *O Heraldo* de 15 de Agosto de 1901, a propósito da contraposição da poética de Lúcio face à «toada enferma e indolente dos versos de António Nobre, [a]o fino galanteio dos madrigais de Fernando Caldeira, [a]o embalo das líricas de João de Deus ou [à] insubordinação dos cânticos de Junqueiro»[33].

Numa outra perspetiva, *O Meu Algarve*, segunda obra de João Lúcio editado em 1905, conhece críticas não muito distantes das que virá acolher mais tarde – ainda que mais brandas no que toca ao pendor excessivamente regionalista das observações tecidas a partir de 1918[34]. Ainda assim, Ludovico de Menezes não se coibirá de referir que «para se compreender "O Meu Algarve" é necessário ser-se do Algarve ou ter vivido no Algarve»[35], estabelecendo assim uma ligação unilinear e excessivamente referencial entre a província e o livro, e Lyster Franco, no mesmo ano, salientará o afastamento desta obra dos «velhos moldes rotineiros da poesia» bucólica[36].

Em 1914, o médico e crítico olhanense Francisco Fernandes Lopes publica, na *Hora Literária*, uma recensão ao terceiro livro de João Lúcio, *Na Asa do Sonho*. Esta terá constituído, a avaliar por uma carta redigida pelo próprio e publicada por Edgar Pires Cavaco[37], um dos motivos que conduziu ao afastamento do crítico relativamente ao poeta. O texto é significativo por apontar, desde logo, algumas diretrizes que irão ser reaproveitadas em críticas ulteriores, nomeadamente no que concerne à dupla orientação estética para que muitos dos títulos do livro parecem apontar: um sentimentalismo vulgar de propensão romântica, subjacente, de resto, ao próprio título da obra, *Na Asa do Sonho* (nas palavra de Lopes, «um titulo artificioso da velha guarda da imaginação

---

[32] Rodrigues Davim, *Algarve e Alemtejo*, 14 de Abril de 1901, p. 1: «Há talvez nas suas composições alguma coisa de simbólico, mas o seu Simbolismo é tão diferente do que domina a maior parte dos Novos, que é forçoso dar ao poeta nosso amigo um lugar de distinção. Na verdade, enquanto os poetas da última década se deixam fascinar por um Simbolismo místico, João Lúcio revela-se dominado pela sede de Verdade Científica, em cujos profundos problemas filia os seus símbolos, sintetizando no – Desconhecido – todo o alvo das suas labutações».

[33] António Santos, «João Lúcio», *O Heraldo*, 15 de Agosto de 1901, p. 2.

[34] Saliente-se, contudo, a este propósito, que Alfredo Pimenta, no artigo «Cartas para a Ausente» do *República* de 10 de Março de 1914, refere *O Meu Algarve* como um «livro regionalista» (p. 1), opondo-o, em certa medida, a *Descendo*, obra que marca a individualidade poética de João Lúcio.

[35] Ludovico de Menezes, «*O Meu Algarve* (por João Lúcio)», *O Heraldo*, 13 de Abril de 1905, p. 2.

[36] Lyster Franco, «"O Meu Algarve" de João Lúcio», *O Distrito de Faro*, 11 de Maio de 1905: «Não há no *Meu Algarve* [*sic*] os velhos moldes rotineiros da poesia. O bucolismo indígena, com pastorinhas e ovelhas, olaias floridas e prados rociados, não agrada ao poeta, que num arrojo de feliz inspiração o troca pelas auras fecundantes do mar, que para ele, como para todos os portugueses, repete ainda e canta no seu sono roso marulhar as estrofes perdidas do poema da nossa imortal grandeza».

[37] *Vide* Edgar Pires Cavaco, *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, pp. 159-173.

ultra-romântica»); uma sensibilidade acentuadamente *moderna* e em consonância com as profundas transformações estético-literárias do início do século XIX[38].

Esta breve digressão, sobretudo no que concerne à possibilidade de coexistência (ou contradição) de diferentes tendências estéticas identificadas, pela crítica, como subjacentes à poesia de Lúcio, constitui o nosso ponto de partida para o presente capítulo. Em função do mesmo, consideramos pertinente compreender, com maior profundidade e rigor, cada uma das diferentes facetas evocadas, bem como o modo como tal contribui para compreender o alcance e validade da poética de João Lúcio no panorama histórico-literário português.

A faceta decadentista

No número dedicado ao Algarve do *Jornal da Europa*, de Janeiro de 1924, Aragão de Barros, ao recordar a terceira obra de Lúcio, *Na Asa do Sonho*, falará de um «Simbolismo, bizarro e decadente, [que] vincou uma preferência de espírito», reforçando o seu ponto de vista com a invocação da premissa de Verlaine «*De la musique avant toute chose*»[39]. O exemplo traduz uma tendência que começa a ser identificável a partir de 1918, ano da morte do autor, e que aponta para uma associação do nome de Lúcio à estética decadentista, não obstante tal relação se revelar antagónica, conforme destacámos atrás, durante o período em que se João Lúcio vive – pelo menos, no que concerne à postura expressa por alguma crítica[40].

No âmbito de tal ligação, o escritor Nuno Júdice distinguirá, no poeta olhanense, uma fidelidade ao espírito decadentista, ao ponto de entender Lúcio como um dos possíveis seus grandes representantes – mesmo considerando a circunstância de o mesmo não ser um autor significativo, do ponto de vista da influência literária na

[38] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o último livro do poeta João Lúcio "Na Aza do Sonho"» *in Hora Literária*, 1916, p. (...).
[39] Aragão de Barros, «Vida artística e mental do Algarve» *in Jornal da Europa*, Jan. 1924, p. (...): «a voz anoitecida de Verlaine embruxou-lhe os sentidos: "De la musique avant toute chose…"».
[40] *Vide* notas 31-2.

época[41]. Não obstante, tal visão deverá ser encarada com os devidos cuidados, uma vez que o decadentismo subjacente à poética de Lúcio – nomeadamente de *Descendo* – dificilmente poderá ser entendido na mesma linha que define os escritos da chamada Geração de 90.

Em primeiro lugar, pelas diferentes circunstâncias histórico-culturais inerentes a um e a outro exemplo. De facto, não é possível localizar, na obra de Lúcio, o sentimento de um certo estado decadentista – uma descrença histórica, política, ou religiosa – com que se vive em Portugal antes da absorção do movimento artístico propriamente dito, e que irá encontrar ecos na primeira geração decadentista e, ainda antes, em alguns textos do Realismo, como nos reportará justamente José Carlos Seabra Pereira[42].

Por esse motivo, não encontraremos na obra do poeta – e, em particular, no *Descendo* – muitos dos traços baudelairianos que constituem «les paradis artificiels»: os perfumes raros, as joias, a liturgia ostentatória, as sensações requintadas – ainda que existam – sobretudo na primeira obra, mas também nas restantes – evidências lexicais que denotam um conhecimento da estética decadentista[43]. Do mesmo modo, a noção dupla subjacente ao Decadentismo enquanto «forma de arte e módulo existencial»[44] que afectará autores como Wilde ou D'Annunzio; o estado de sensibilidade do sujeito, perante si mesmo e perante a crise civilizacional circundante que caracteriza o Decadentismo, não encontra um eco significativo no poeta – pese embora a figura dândi cultivada por Lúcio ao longo da sua vida[45]. O que parece haver, antes, é uma relação de segundo grau, no sentido de a sua poesia – particularmente a da primeira obra – ser pautada pela influência estética de autores de um primeiro Decadentismo – e aqui, a

---

[41] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 103. Será, de resto, esta relação que justifica, segundo Júdice, a procura da verdade e do lado invisível do mundo que iremos encontrar em *Descendo* e que deriva, justamente, da noção de *luz* enquanto aceção de *iluminação interior* e de descoberta do mundo: «A estética decadentista é ideal para manifestar esta procura da verdade interior do ser e do mundo, através de um recurso constante aos processos estilísticos da sinestesia que sugere, mais do que aponta, uma correspondência entre os diversos planos da Beleza». Sobre a conceção de *luz* aludida, *vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«Toda a luz é uma rev'lação» – a luz enquanto iluminação*.

[42] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 105 e seguintes.

[43] *Vide*, por exemplo, poemas «O cemitério das noivas» ou «Os lívidos» (João Lúcio, *op. cit.*, pp. 62 e 82, respectivamente).

[44] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 20.

[45] Esta questão é visível tanto nas fotografias que dispomos do autor (*vide* Anexos, figuras 1-8), como também através de testemunhos da época que nos dão conta de tal representação. *Vide*, por exemplo, Pascoaes («E tinha ainda o nosso poeta um certo dandismo no par de luvas que ele empunhava um pouco ostensivamente», Teixeira de Pascoaes, «João Lúcio», p. 7) e Francisco Fernandes Lopes («Era de facto um elegante, sempre enluvado, de colarinho engomado muito alto, sempre perfumado, das flores que ostentava e dos perfumes caros e raros que exalava do fato e do lenço. Um esteta, elegante e voluptuoso, grande admirador do D'Annunzio, seu ídolo…», Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 173).

importância da figura biográfica e literária de D'Annunzio parece ser determinante –; influência, porém, assumida numa vertente singular e a apontar, já, para outras diretrizes estéticas – temáticas e estilístico-retóricas. Por esse motivo, Seabra Pereira destacará o nome de João Lúcio a propósito da nova geração literária que se começara a formar em Coimbra no final de oitocentos (e que incluirá nomes como Teixeira de Pascoaes, Augusto Gil ou Afonso Lopes Vieira) e, sobretudo, a relação desta mesma geração no âmbito das «convergências e divergências com o Decadentismo dominante»[46]. Por esse motivo, a assinalada ligação de Lúcio com o Decadentismo parece estar em confluência com o período estético literário em que a sua atividade literária se inicia: num virar do século em que assistimos a uma permanência de alguns valores estético-literários de 1889 e, simultaneamente, à «primeira fase descendente do predomínio histórico desses mesmos valores»[47].

A faceta simbolista

Na obra *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira salienta diversos aspectos que caracterizam o Simbolismo como um movimento de mundividência própria, nomeadamente no reconhecimento da insuficiência de uma concepção material e objectiva do mundo[48]. Tal noção, e todos as consequência que daí advirão, têm servido, com maior ou menor predominância, como ponto de partida para a justificação de João Lúcio enquanto poeta simbolista.

Da miscelânea de orientações e influências que destacámos atrás, a faceta simbolista parece ser a vertente estética de Lúcio mais repetida pela crítica, de onde se inclui – pelo menos no que se refere a *Descendo* – o próprio Seabra Pereira[49]. A tendência, será, de resto, salientada em diferentes tipos de publicações: desde textos

---

[46] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 237; de resto, como já destacámos, o crítico salientará o «tardio acamaradar» de Lúcio com a geração citada, o que acentuará um relacionamento diferenciado com as poéticas decadentista e simbolista (*ibid*; *vide*, também, **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 151).
[47] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 239.
[48] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, notas 65-9.
[49] *Vide*, por exemplo, José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 21: «No quadrante hegemónico da literatura finissecular, o Decadentismo guarda o predomínio quantitativo, enquanto o Simbolismo se vai distinguindo superadoramente em textos descontínuos de Pessanha e Roberto de Mesquita, de Alberto Osório de Castro e João Lúcio, de Eugénio de Castro e Carlos de Mesquita, etc.».

genéricos publicados em imprensa regional, como são os casos de José Tangarrinha no artigo «A Poesia no Algarve»[50], José Neves em «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio»[51] ou de Ricardo Lima no artigo publicado no jornal *Alvoradas*[52]; passando por publicações da imprensa nacional (veja-se, a este propósito, o artigo de Francisco Fernandes Lopes publicado no *Diário de Lisboa*[53]) e por diferentes colectâneas de Histórias da Literatura Portuguesa e antologias de poesia, onde podemos acrescentar, ao já citado nome de Seabra Pereira, as opiniões de José Régio e de João Gaspar Simões.

Com efeito, na *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, Régio citará o nome do poeta algarvio no capítulo IV, «1 – A Reação do Simbolismo», a par de António Nobre, António Feijó e, com algumas reservas, José Duro, salientando, em particular, a influência exercida pelo Simbolismo no domínio formal, circunstância que em nada atenua a originalidade do seu temperamento poético[54].

Já João Gaspar Simões, na obra *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa*, referirá, no capítulo I, «O Movimento Simbolista (1890-1912)», o nome de João Lúcio num (sub)capítulo autónomo, destacando a sua elocução torrencial e a possibilidade de esta tornar a sua poesia mais verbal que essencial – o que o coloca, nas palavras do crítico, «perigosamente na fronteira que separa o Simbolismo do nefelibatismo.»[55]. Tal dualidade será, aliás, desenvolvida por Gaspar Simões tanto no que concerne às *indeterminações correspondencionais* simbolistas, como às imagens, visões, vocabulário e temas nefelibatas visíveis na sua poesia, advogando, porém, em última instância, que «[sempre] que o seu estro se afirma simbolista é sem premeditação»[56].

---

[50] José Tangarrinha, «A poesia no Algarve» *in Revista Turismo*, p. 67: «Mais diretamente ligado às belezas da terra onde nasceu está o simbolista João Lúcio (1880-1918), todo ele cheio do colorido e da luz intensa do Algarve».

[51] José Neves, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio» *in GEA (Revista do Grupo de Estudos Algarvios)*, p. 26: «…João Lúcio regressa ao Algarve onde a sua inspiração artística sofre uma transformação. A tristeza continua a ser para o simbolista transcendente que ele era a essência do Mundo, mas o espetáculo empolgante do litoral algarvio excitou de tal modo a sua imaginação colorista que, agora, ascende ao mundo aparente dos sentidos».

[52] Ricardo Lima, *op. cit.*, p. 8, a propósito da obra *Até que enfim!...*, escrita em parceria com Augusto de Castro: «uma obrinha ligeira e alegórica, em cujo Simbolismo se engastam os motivos da saudade, de Coimbra».

[53] Francisco Fernandes Lopes, «Recordando João Lúcio…», *Diário de Lisboa*, 1957, p. 10. Neste artigo, Lopes salientará, entre outros aspetos relevantes, o «tal ou qual Simbolismo de *Na Asa do Sonho*».

[54] José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 58. As mesmas características serão também invocadas em relação a António Feijó.

[55] João Gaspar Simões, *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa*, p. 81.

[56] João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 83. Simões referirá, a este propósito, exemplos retirados dos poemas de *O Meu Algarve* (*vide*, por exemplo, os «repuxos de estrelas», as «conchas cor de gelo», «enxame nevado e alado das velas», retirados de «A saudade do mar» – João Lúcio, *op. cit.*, p. 118), referência curiosa se consideramos como o próprio Gaspar Simões (des)valoriza, no mesmo artigo, tal obra (*vide* notas 58-9).

Interessa igualmente reter, no âmbito da perspetiva de João Gaspar Simões, o modo como o crítico concebe a segunda geração simbolista, a que pertence Lúcio – nomeadamente na inexistência de uma *sobriedade* que marca, caracteristicamente a primeira. Com efeito, o crítico recorrerá a uma imagem musical para exprimir a dualidade entre as duas gerações, propondo que, na segunda, «a fanfarra tomou o lugar do quarteto, a sinfonia preteriu a sonata, o ruído dos metais abafou a surdez das madeiras»[57]; na perspetiva de Gaspar Simões, porém, a personalidade poética de João Lúcio parece distinguir-se de tal *fanfarrismo*:

> Enquanto estes são particularmente objectivos, descritivos, picturais, pelo menos no sentido realista, o autor de *Descendo* alia ao psiquismo do visionário a retina do impressionista. Na sua obra, a visão interior associa-se a uma muito aguda visualização do mundo exterior. Eis porque as suas pinturas são ao mesmo tempo subjetivas e realistas. João Lúcio procura a alma das coisas: a sua paleta atua como a varinha mágica do vedor. E assim a sua poesia está mais perto do panteísmo saudosista à Teixeira de Pascoais que do *fanfarrismo* à João de Barros.[58]

Será, de resto, este *fanfarrismo* congénito da segunda geração simbolista, nas palavras de Simões, o responsável pela dissolução do movimento, como referirá o autor algumas páginas depois, numa referência que denuncia todas os vícios dessa mesma geração «assaz desarticulada e incaracterística»: «o verso solto, o vocabulário intencional, as imagens estudadas, as assonâncias e até o ímpeto verbalista»[59].

De algum modo justificando esta primazia da faceta simbolista na visão crítica da poesia de João Lúcio, o nome do poeta será recuperado em várias compilações de poesia simbolista. Na esmagadora maioria dos casos, os textos antologiados pertencem a *Descendo*; exceptua-se, neste âmbito, a obra *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*, onde João Gaspar Simões, no capítulo «O Movimento Simbolista», citará quatro poemas de Lúcio, um por cada obra do autor: «Sensações desconhecidas»; «Deixa-me

---

Acrescente-se que o crítico irá repetir esta mesma dualidade na obra *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, apresentando João Lúcio como alguém que «nos dá um quadro entre "nefelibata" e simbolista de uma sensibilidade que se desgarra a cada passo em verbalismo quase psicacista, mas a quem não é alheia a música própria do verso *encantatório*» (*vide* João Gaspar Simões, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, p. 268)

[57] João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 82.

[58] *Ibid*. Na página seguinte, Simões não será tão benevolente para João Lúcio e, em particular, no âmbito da sua segunda obra, referindo que, em *O Meu Algarve*, «o seu *fanfarrismo* descontrola-se a ponto de aflorar o psitacismo» (*op. cit.*, p. 83).

[59] João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 92. No que diz respeito à última característica, Simões citará um exemplo – precisamente o de João Lúcio: «…o «*fanfarrismo*» a que convidava, por exemplo, o verso de João Lúcio» (*ibid*).

beber-te a formosura»; «Alta noite» e «Mademoiselle Subtil»[60]. Nas restantes, as referências corresponderão sempre à primeira obra de Lúcio: Fernando Guimarães irá recordar «Sensações desconhecidas» na antologia *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, a par de outros poemas de Eugénio de Castro, António Nobre, Camilo Pessanha, Roberto Mesquita, José Duro ou Ângelo de Lima[61], e em *Poética do Simbolismo em Portugal*, em conjunto com textos de Ângelo de Lima, António Patrício, Júlio Dantas e José Duro[62]. Já em *Poética do Saudosismo*, o crítico justificará, pelos mesmos motivos que ditaram as opções anteriores, a circunstância de não considerar o nome de Lúcio para a antologia: precisamente pelo enquadramento do poeta numa segunda vaga simbolista[63].

Fernando Cabral Martins irá citar o mesmo «Sensações desconhecidas» na sua antologia *Poesia Simbolista Portuguesa*[64], considerando *Descendo* como a mais simbolista das suas obras. Martins fará ainda uma breve, mas significativa referência a *Na Asa do Sonho*, considerando-o, a par do teatro de António Patrício, momento de fusão entre Simbolismo e Saudosismo[65].

Os pontos de convergência que apontámos não determinam, porém, um consenso no âmbito desta *faceta* na poesia de João Lúcio; na verdade, é possível identificar, a este nível, divergências; mesmo sérias dúvidas, por parte de alguma crítica, a propósito da sua filiação simbolista.

Um dos primeiros sinais será dado logo por Francisco Fernandes Lopes, em 1921, como iremos referir adiante[66]. Cerca de 30 anos depois, António d'Almeida, no *Diário Ilustrado* de 24 Dezembro de 1957, notará a influência exercida pelo Simbolismo no trabalho de Lúcio, mas apenas no campo formal (o que negará, de acordo com o autor, a

---

[60] João Gaspar Simões, *História da Poesia Portuguesa do Século Vinte*, pp. 268-76. Os poemas citados dizem respeito, respectivamente, a *Descendo*; *Na Asa do Sonho*; *O Meu Algarve* e *Espalhando Fantasmas*.
[61] *Vide* Fernando Guimarães, *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, p. 89.
[62] *Ibid.* Guimarães citará ainda o poema «A sombra».
[63] Fernando Guimarães, *Poética do Saudosismo*, p. 112. Recorde-se que Fernando Guimarães já deixara de lado o nome de Lúcio na parte que dedicara ao saudosismo em *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, onde pontificam Pascoaes, Afonso Lopes Vieira ou Florbela Espanca. O autor justificará a opção, sem referir diretamente o nome de Lúcio: «A seriação dos autores nesta antologia não obedece exclusivamente a um critério cronológico, pois teve-se em conta o aparecimento das suas obras e a circunstância de eles estarem aqui agrupados em três grandes espaços que correspondem a correntes literárias mais ou menos individualizadas». *Vide* Fernando Guimarães, *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo*, p. 109.
[64] *Vide* Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p. 173.
[65] Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, p. 28. Apesar da notação, o crítico explicitará a preterição de textos de *Na Asa do Sonho* pela circunstância de ter «já a ver com outras poéticas» – nomeadamente com a estética saudosista (*vide* Fernando Cabral Martins, *op. cit.*, p. 29).
[66] *Vide* subcapítulo «A faceta naturalista».

sua condição de *simbolista* no devido sentido do termo)[67]. A maior recusa, porém, parece ter sido veiculada pelo escritor olhanense Fernando Cabrita, autor do estudo *João Lúcio e a Poesia Simbolista*. No ensaio, o autor procurará rebater a tese de Lúcio enquanto poeta simbolista, advogando que tal tendência, apenas visível em *Descendo*, se reveste de uma adopção superficial da *filosofia simbolista* ou da sua *mundovisão*[68] – justificada, segundo Cabrita, pela efervescência do movimento aquando dos seus tempos de estudante em Coimbra – e que terminará com a edição da segunda obra, *O Meu Algarve*[69]. O mesmo princípio havia já sido estabelecido num outro artigo publicado n' *A Voz de Olhão* de 31 de Maio de 1979, «O Simbolismo e a poesia de João Lúcio»[70] – o estudo *João Lúcio e a Poesia Simbolista* será, aliás, igualmente publicado no jornal entre 10 de Abril e 13 de Novembro de 1980, antes da sua edição definitiva, em 1981.

É forçoso admitir, não obstante a pertinência de algumas observações, que Fernando Cabrita resolve parcialmente o problema da filiação simbolista em João Lúcio. Tal deriva, cremos, na concepção simplificada que é feita do Simbolismo Português, conforme se patenteia no longo exemplo que citamos:

> Antes de mais, o que é o Simbolismo? O que queriam os simbolistas portugueses? «Queremos a indisciplina, a imagem desgrenhada, temos o ódio à regra, desprezamos o contorno, queremos a mancha», proclamava Alberto de Oliveira, um dos precursores de movimento em Portugal. E Eugénio de Castro, o maior dos simbolistas, falava da necessidade das rimas «raras, rutilantes», como processo fundamental da construção dessa «silva esotérica para raros apenas» que seria a poesia simbolista. Ir buscar aos dicionários as palavras que ali faziam «absconsas, inertes», reagir contra os lugares comuns, libertar a rima, fomentar as novas combinações estróficas, as aliterações, caminhar em direção à música, usar os símbolos para sugerir, nunca para significar diretamente, cantar os ambientes cinzentos, enevoados e obscuros os recantos sombrios do imo, recusar o parnasianismo, eis o que pretendiam e praticaram os simbolistas. [71]

---

[67] António d'Almeida, *Diário Ilustrado*, 24 Dezembro de 1957, p. 36.
[68] Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, pp. 11 e 13, respectivamente. Curiosamente, Cabrita irá recusar, nestas passagens, qualquer relação simbolista no campo formal, contrapondo assim a tese de António d'Almeida destacada no parágrafo anterior.
[69] Fernando Cabrita, *op. cit.*, p. 13.
[70] Fernando, Cabrita, «O Simbolismo e a poesia de João Lúcio», p. 1.
[71] *Ibid*. Esta ideia será, de resto, reforçada no penúltimo parágrafo do artigo: «É pois errado definir a poesia de João Lúcio como simbolista. Se o fosse, estaria ainda assim perto da poesia de António Nobre do que da de Eugénio de Castro, o que quer dizer, mais perto de um Simbolismo atenuado por um intimismo confessional, por uma linguagem mais clara e direta, com influências realistas e parnasianas. João Lúcio, porém, é um poeta singular, onde confluem um espírito romântico e uma sensibilidade impressionista, com conotações naturalistas e parnasianas» (p. 2).

Ao entender o Simbolismo português através de uma só das suas vertentes, o crítico olhanense acaba por se tornar vítima da conjuntura que reprovara antes, a propósito do reducionismo patente na análise do trabalho poético de João Lúcio por parte de alguma crítica. Cremos, pelo contrário, que a herança simbolista será determinante na poética de João Lúcio, transcendendo em larga medida as barreiras de *Descendo*. Será no mesmo sentido que Júdice entende a influência de Mallarmé em *Na Asa do* Sonho, chegando a identificar momentos na terceira obra de Lúcio (nomeadamente, em «A sonata da beleza») em que «a fidelidade à estética simbolista tem o seu momento mais alto»[72].

De resto, tal como Fernando Cabrita, também Júdice reforçará a circunstância de coexistirem outras tradições literárias na poética de João Lúcio; tais relações não parecem anular, porém, a herança simbolista, mas antes enriquecê-la; mesmo transcendê-la:

> Ao estabelecer esta relação de homologia entre a palavra e os sons e a cor e os tons, o poeta torna também possível associar analogicamente a língua e a harmonia da Cor. Deste modo o olhar apercebe essa beleza visual que é sugerida pela língua, tal como encontra uma sequência frásica na Cor. E uma percepção que vai ao encontro das sinestesias do movimento simbolista, mas vai além delas dado que João Lúcio sugere na harmonia do mundo e das coisas uma forma construída de modo semelhante à linguagem, de onde se pode deduzir a presença de um enunciado decorrente de uma voz que, através dessa gramática universal e sensorial, exprime a ordem subjacente à Criação.[73]

Neste sentido, o Simbolismo em João Lúcio parece constituir-se – tal como outras tantas orientações estéticas assumidas pelo poeta – mais como um meio e menos como um fim.

---

[72] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 105: «Este jogo de acordes entre poesia e música terá nos poemas de *Na asa do sonho* alguns momentos únicos, em que a fidelidade à estética simbolista tem o seu momento mais alto. O poema «A sonata da beleza» explora de modo original esse paralelismo, dando ao mesmo tempo uma indicação da capacidade de João Lúcio em aprender a lição de Mallarmé, cujos tópicos e temas surgem disseminados num entrançado de referentes que, para além de nos dar uma descrição da natureza estilizada nos "lírios do ar", na "noite azul de miosótis e prata", e de uma paisagem que podemos associar ao neo-medievalismo dos pré-rafaelitas com "repuxos, tentando, em vão, equilibrar, / A coluna sonora, onde fluem estrelas", com "velhas catedrais, musgosas, amarelas", e com uma "ampla escadaria, /Marmorizada e fria", vai sobretudo fixar uma decoração hierática e simbólica de objetos que evocam o mundo mallarmeano dos salões de fim de século: "um jarrão esguio", as "penumbras escuras", a "hora cinerária", a "torre de cristal da sua jarra esguia!..."».

[73] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 106. Júdice reforçará esta ideia algumas linhas depois, referindo, a propósito de *O Meu Algarve*: «O sensualismo da vida natural contamina a linguagem poética, que o exprime através dessa musicalidade que, mais do que simples aplicação da estética simbolista, decorre de uma adequação natural da linguagem ao tema.» (pp. 106-7).

Na obra *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira analisará, num longo e exaustivo capítulo, o *espírito* e os *temas* subjacentes à poesia decadentista e simbolista portuguesa – a partir dos quais o nome de Lúcio será, por diversas vezes, citado. Não obstante o caráter generalista do estudo, ele constitui, até à data, a análise mais completa da influência de tópicos decadentistas e simbolistas na poesia do autor olhanense, o que justificará uma atenção particular à mesma.

O primeiro destaque efetivo do nome de João Lúcio será feito no âmbito da publicação de textos de *Descendo* em *Ave-Azul* ou *Revista Coimbrã* – não só das pistas finisseculares patentes em algumas passagens, como da própria superação das mesmas, em casos particulares. Assim, a partir de «Os Nevoeiros», Seabra Pereira salientará a herança decadentista subjacente (ainda que prejudicada por um «irreprimível torrencialismo»); a propósito de «Na pupila», destacar-se-á a noção de fluir do tempo e da *fuga heraclitiana da Vida* de raiz decadentista-simbolista, próxima de um Pessanha e sobre o poema «O silêncio», a superação do «sentido decadentista do silêncio» – noção de que «A balada do fumo», poema publicado no n.º 5 de *Ave-Azul*, constitui «pertinente sequência da linha encetada». Serão ainda salientados os poemas «Os nevoeiros» e «A sombra» a propósito da temática do «anseio do sono mortal» que se lhes encontra subjacente[74].

Será, porém, no capítulo III da segunda parte da obra, «Espírito e temas da poesia decadentista e simbolista», que José Carlos Seabra Pereira abordará esta questão com maior profundidade. Estabelecendo um conjunto de temáticas comum ao longo da criação poética da segunda metade do século XIX português, o crítico incluirá o nome de Lúcio – com exemplos exclusivos de *Descendo* – em temáticas como a do *pessimismo fatalista* (a «recusa decadentista da alegria de viver que encontramos subjacente à vocação visionária de «Canto à tristeza»[75]); a *angústia do tempo e inquietação metafísico-religiosa*, onde o nome do poeta será destacado a par do de Pessanha no que se refere à *angústia do tempo e inquietação metafísico-religiosa* em

[74] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 250-251. Saliente-se ainda que Seabra Pereira referirá ainda, numa nota de rodapé, o significativo valor destes poemas em comparação com o «convencional» «A dor das pedras», publicado previamente, no n.º 12 de *Ave-Azul* de 15 de Dezembro de 1899 (*op. cit.*, p. 250).
[75] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 268.

«Na pupila»[76] – de resto, uma das temáticas mais presentes em *Descendo*[77] – ou no que diz respeito à *nevropatia e superstição* que encontramos na projeção do desaire universal trazida por «O vento»[78].

Três referências de poemas de *Descendo* serão feitas a propósito de um tema que, à primeira vista, poucas ligações estabeleceria com a poética de Lúcio, a *estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre*, a partir de «A sombra», «O cemitério das noivas»[79] e no cortejo fúnebre de «Os lívidos» – explosão mórbida a que, como bem sublinha Seabra Pereira – «nem João Lúcio consegue evitar»[80]. O poema «A sombra» será recuperado, a par de «Os nevoeiros» e «A sombra e a luz», a propósito da *nevrose do rubro/obscuridade e sons múrmuros*, no âmbito da procura tipicamente decadentista de consolo e apaziguamento por intermédio dos espectros do invisível e do obscuro[81]; «O cemitério das noivas», a propósito da figura de Ofélia na temática do *amor: tensão irresolúvel, fatalidade, morte*[82]; «Os lívidos», no âmbito do tema do *Poente e Outono* e na transcendência, a partir da luminosidade outonal, da mera identificação com o tédio[83].

No que diz respeito ao tema da *criação e natureza da poesia*, o nome de João Lúcio surgirá, a par com o de Gomes Leal, como expoente máximo da universalidade dos poderes gnósticos da poesia. Neste campo, serão citados 12 versos do poema «Descendo» que dão conta, precisamente, da revelação da *verdade* e da importância da figura do poeta na revelação da mesma[84]. Tal temática não se encontra dissociada da *Gnose poética do eu* (onde a poética do escritor olhanense será articulada com a de Pessanha no que se refere à percepção dolorosa da «fluidescência e perecibilidade das

---

[76] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 287. O crítico destacará o «esvaecer das sensações e do contraste perturbante entre esse esvair e a permanência da memória ou consciência, no nosso subjetivo registo da fuga da existência», referindo ainda, em nota de rodapé, o artigo escrito em 1918 por Leonardo Coimbra dedicado a João Lúcio no que concerne ao contraste, criado no âmbito da sua poética, entre a «sensação transiente e a duração da memória» (*ibid*).
[77] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 288.
[78] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 309.
[79] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 317.
[80] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 320.
[81] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 325.
[82] José Carlos Seabra Pereira,, *op. cit.*, pp. 336-7.
[83] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 353; o crítico, será, a este propósito, elucidativo: «Mas esta iluminação [outonal] ficaria fortemente limitada se não tivéssemos presentes «Os Lívidos» de João Lúcio». Acrescente-se ainda que na nota de rodapé, o autor destacará também, neste âmbito, os vv. 1 e 2 da segunda estrofe de «À mesma hora»: «A esta hora, Senhor, a esta dolente hora, / Em que as coisas têm dimensões tão estranhas».
[84] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 359-60. Acrescente-se ainda que, na p. 360, será citada uma outra tendência congénere desta temática: o isolamento do poeta/artista na *Torre de Marfim*, situação que não encontra referências relevantes em *Descendo*, mas que será amplamente explorada – até do ponto de vista literal – no poema «Na torre de marfim», de *Na Asa do Sonho*.

sensações»[85]) e das *Correspondências universais* em poemas como «Descendo» ou «Canto à tristeza», onde o nome de João Lúcio será significativamente destacado no sentido de ser

> …o poeta finissecular português de mais clara vocação para cantar o Simbolismo universal, sem embargo de, como já podemos sugerir, permanecer coarctada a efetivação desse canto e de ser a nebulosidade e a tristeza decadentista que culminam o rapto visionário do poeta[86]

A vocação visionária de Lúcio será ainda destacada nos poemas «Cá dentro», «O silêncio» (sobretudo pela circunstância de «ultrapassa[r] o sentido decadentista pela descoberta do além imperceptível»[87]), «A balada do fumo» (pela revelação de uma consciência da «posse de uma privilegiada faculdade espiritual que legitima aquela busca profunda e que, congregando superadoramente as faculdades sensíveis, comunica com a vida diversa que a aparência dos entes oculta»[88], como nos dirá o autor em nota de rodapé) e em «A dor das pedras» (onde a busca da vida oculta se inter-relaciona com a interrogação do sentido da sua presença no mundo[89]). Será ainda neste âmbito que Seabra Pereira retornará ao poema «Descendo», reforçando a circunstância de ser o poeta que mais se lança «pela mediação do silêncio, do vento e da música wagneriana»[90].

Esta última temática encontra-se próxima da do *Avatar do poeta maldito*, relacionada com a noção de predestinação para a angústia ou desgraça inerente à condição poética. O nome de Lúcio não será, aqui, efetivamente referido, o que é, de certo modo, compreensível, não obstante a importância concedida, em *Descendo*, à figura do poeta enquanto elemento privilegiado da representação e auscultação do mundo. Em todo o caso, não gostaríamos de deixar de notar, neste âmbito, a autorrepresentação da figura do poeta em João Lúcio e a sua afinidade com a figuração do *artista* (na sua acepção finissecular), conforme como nos comprovam diferentes fontes iconográficas/fotográficas da época[91] e outros documentos textuais – tanto em

---

[85] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 363.
[86] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 374. O autor lamentará ainda que esta vocação seja veiculada «sem a magia órfica de Pessanha» (*ibid*)
[87] *Ibid*.
[88] *Ibid*.
[89] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 374-5.
[90] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 375.
[91] *Vide Figuras 1-12*, em anexo.

opiniões expressas em textos críticos[92], como a partir dos testemunhos de autores que conviveram de perto com o poeta, como é o caso de Teixeira de Pascoaes ou Francisco Fernandes Lopes[93]. Em última análise, esta mesma representação não se parece encontrar dissociada de uma visão de certo modo mitificada do poeta, conforme expresso por alguns autores[94].

De todas as referências feitas, por Seabra Pereira, a João Lúcio no que concerne à sua formação decadentista e simbolista, uma parece impor-se: a circunstância de ser, acima das obras congéneres de Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Roberto de Mesquita, Gomes Leal ou Guerra Junqueiro, a que mais reflete a desagregação do movimento literário simbolista: de facto, é a partir de *Descendo* que se dá o «canto de cisne» do Decadentismo e Simbolismo portugueses – não só das suas características essenciais, mas também da incapacidade de superação das mesmas. O registo não será, por isso, de todo abonatório das capacidades poéticas de Lúcio; em todo o caso, a importância que se confere ao poeta olhanense neste âmbito justifica a longa citação que abaixo destacamos:

> Mas é bem mais importante o *Descendo* que João Lúcio faz aparecer, como autêntico canto do cisne da corrente literária (mas não definitivamente do estilo de época) que dominara o último decénio do século passado: canto das suas características e da virtual superação que não tivera forças para plenamente realizar.
>
> O poeta que se mostra desejoso de acatar a disciplina métrica, mas cai na imperfeição; o poeta que busca a descrição lexical e estilística, mas cai, pelo seu torrencialismo, na ênfase impertinente; o poeta que se despoja de caminhos decadistas para a imagem, sem alcançar uma nova, e simbolista, imagística – esse poeta de *Descendo* tenta evitar também os caracteres mais chocantes da sensibilidade decadentista. Não o faz, todavia, por lhes opor uma cruzada de rejuvenescimento vitalista ou de compromisso de qualquer signo; antes, preso ainda a alguns motivos em que o Decadentismo se centra (gosto do contorno sombrio e sede de pacificação inconsciente, receptividade a elementos exiciais e imagem ofélica da morte, vibração multimodamente transfiguradora com o poente, etc.), fixa-se no indescoberto do que o rodeia, com ânsia irreprimível de, simbolistamente, perfurar a superfície do

[92] *Vide*, a este propósito, José Carlos Seabra, «Decadentismo e Simbolismo: esteticismo agónico e contemplativismo analógico», *História Crítica da Literatura Portuguesa*, p. 66: «O Simbolismo finissecular foi ainda aquela arte de síntese por, nos seus melhores momentos e com os seus melhores protagonistas, substituir o dualismo maravilhoso/positividade por uma animação analógica do universo representado. E, se o dandismo baudelairiano fora já uma séria atitude de gosto e mentalidade, a alta conceção da poesia obrigava o Simbolismo ao esteticismo aristocratizante e à condição esotérica (arvorados com cândido orgulho ou genuinamente cultivados sob o disfarce cabotino, desde Eugénio de Castro e Oliveira-Soares a Roberto de Mesquita ou João da Rocha, desde os nefelibatas portuenses a João Lúcio...)».

[93] *Vide*, a este propósito, nota 45.

[94] Saliente-se, neste âmbito, a invocação da infelicidade congénita que se abateu, a partir de certa altura, sobre a vida do autor – justificada, sobretudo, pela morte do único filho varão – e que será desenvolvida em textos de Marcos Algarve ou de Maria de Olhão (*Vide* Marcos Algarve, «Crónica sentimental. João Lúcio», *Correio do Sul,* pp. 1-2; Maria de Olhão, «Presença de Olhão no Centenário de João Lúcio», *Jornal do Algarve*, pp. 1 e 3).

contorno universal e auscultar a vida autêntica imersa na matéria, no movimento e, sobretudo, na luz dotada de um sentido adunador de todos os seres. [95]

A faceta impressionista

Como procurámos demonstrar, o nome de João Lúcio aparece maioritariamente associado, no âmbito da crítica literária nacional, ao Simbolismo. Tal tendência não parece ser comum, porém, na crítica redigida por autores algarvios, onde o reconhecimento de uma faceta impressionista parece ser predominante. Com efeito, o nome de João Lúcio é, para muitos, o do «poeta impressionista do Algarve», como lhe chamou Vergílio Passos[96], numa analogia entre as pinturas de Falcão Trigoso e a poesia de Lúcio – pesem embora as circunstâncias que atrás apontámos que parecem, em parte, viciar esta classificação[97].

Tal impressionismo, porém, adquirirá outros contornos nas perspetivas de Francisco Fernandes Lopes, na notação do «fácil Impressionismo colorista de *O Meu Algarve*»[98], ou Fernando Cabrita, para quem a poesia de Lúcio é «profundamente impressionista, o que a aproxima mais da pintura que da música»[99]. O raciocínio de Cabrita, de resto, evidencia, indiretamente, o quão escorregadio é determinar o alcance desta relação impressionista com outras artes: cerca de sete anos após a morte do autor, em 1925, José Dias Sancho, também ele escritor e genro do poeta, fala da relação impressionista dos escritos do poeta não tanto com a pintura, mas com a música, a partir de texto de *Na Asa do Sonho*[100]. A notação de Dias Sancho parece libertar, por outro

---

[95] José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 257.
[96] Vergílio Passos, «Falcão Trigoso. O pintor apaixonado do Algarve» *in Correio do Sul*, pp. 1 e 5.
[97] *Vide* notas 23 e 24.
[98] Francisco Fernandes Lopes, «Recordando João Lúcio», *Diário de Lisboa*, 1957, p. 10.
[99] Fernando Cabrita, «O Simbolismo e a poesia de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, 31 de Maio de 1979, p. 1.
[100] José Dias Sancho, *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos*, p. 35: «Além do pronunciado sentido pictórico, há uma modalidade de extraordinário relevo a distinguir em João Lúcio: a sua fina perceção musical. Se algumas vezes a sua forma impetuosa lembra Wagner (creio descobri-lo, por exemplo, na abertura do *Na Asa do Sonho*, salvo opinião melhor), Debussy, Ravel, os modernos músicos impressionistas, é que avultam com tudo na nossa evocação. Leiam-se as "Páginas para os músicos", "Na noite branda caem miosótis", "O Canto do raio da lua no teu seio", para não citar todo o livro *Na Asa do Sonho* que em cada composição pode mostrar um exemplo». Não deixa de ser interessante destacar, a este propósito, as quatro composições escritas, para piano, por Ivo Cruz (*Aguarelas*) tendo como base poemas de João Lúcio – pelo menos duas delas, «Na noite branda caem miosótis» e «Canto do raio de lua no teu seio» (ou «Caem miosótis» e «Canto de luar», nomes com que são apresentadas nas pautas respectivas). As duas peças foram apresentadas e executadas pelo autor no sarau de 1921 promovido pela Comissão do Monumento a João

lado, a ligação fácil desta linha impressionista com a segunda obra de Lúcio por parte de alguma crítica (que, como notámos, deriva essencialmente de uma leitura facciosa do primeiro verso do poema «O meu Algarve»[101]); algo que se complexificará com a relação estabelecida, alguns anos mais tarde, por João Gaspar Simões, desta faceta com *Descendo*, nomeadamente no que concerne à negação da descrição objectiva do *real* em prol de um psiquismo visionário que se alia à «retina do impressionista»[102].

A relação estabelecida por Gaspar Simões será retomada por Seabra Pereira em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa* a propósito da temática *Impressionismo e transfiguração*, a partir da qual o crítico destacará os poemas «A dor das pedras» e «A sombra» no que diz respeito à transfiguração ou reinvenção da paisagem por parte da imaginação[103]. A mesma notação impressionista será repetida pelo crítico, na relação com o trabalho poético de Lúcio, na tese *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, a propósito do *Impressionismo empolgante* reconhecível na corrente do Neo-Romantismo Vitalista: desta vez, o destaque concedido será a *O Meu Algarve* e à imagem de sensualidade e volúpia subjacente a poemas como «O meu Algarve», «As terras», «Os campos», «As praias» e, particularmente, de «As serras», que «instrumentaliza mais o descritivo impressionista numa aproximação ao cutâneo Neo-Romantismo vitalista, despindo-se porém da intencionalidade doutrinária subversiva e envolvendo-se ao invés em religiosidade cristã tradicional»[104].

Todas as referências invocadas parecem manifestar uma ideia comum: a de o notado *Impressionismo* na poética de João Lúcio manifestar mais uma tendência; a adopção de um «modo de ver»; e menos a aceitação de uma linha estética ou a pertença a uma escola ou movimento. Por outras palavras, o sentido impressionista em Lúcio deve ser entendido como um modo de conceber o mundo a partir de um ponto de vista pessoal, de uma *impressão* e, na mesma linha, como a recusa implícita de se entender a representação do mundo enquanto algo objectivo e universal – um *Impressionismo* que deve, portanto, mais à sua noção *adjetiva*, e menos *doutrinária*.

Lúcio, onde decorreu, entre outras iniciativas, a conferência «Sobre o poeta João Lúcio», por Francisco Fernandes Lopes. Publicamos a primeira página de uma das peças em anexo (*vide figura 12*).

[101] *Vide* nota 24.

[102] *Vide* nota 58.

[103] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 349. O crítico destacará, em nota de rodapé, uma outra característica afim a esta temática: a da «animização dos seres brutos e inanimados, fundada ou não em pampsiquismo, e geralmente ligada à afirmação da metempsicose» (*op. cit.*, pp. 349-50).

[104] José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 721. Esta será a única referência que se faz a Lúcio no âmbito do Neo-Romantismo Vitalista.

Esta concepção não se encontra desligada da diferença, do ponto de vista valorativo, detectada na poesia de Lúcio, conforme destacará Óscar Lopes, na referência que faz da «tensão transcendentalismo-Impressionismo» existente na sua poética e, sobretudo, a variação entre resultados ora felizes, ora infelizes daí decorrente:

> João Lúcio afirma-se repetidamente uma *alma vidente* que devassa e nega as aparências em demanda da luz das trevas (*a treva é, às vezes, um clarão*) e a voz do silêncio (*ó silêncio, silêncio, ó noite dos ouvidos!*). Acontece, todavia que, pela sua sensorialidade meridional, o poeta, sobrinho por lado materno do pintor Henrique Pousão, a quem dedica o livro de estreia e se refere várias vezes, tende também, e opostamente, para a notação impressionista da realidade sensorial; e o conhecimento do estilo decadente alarga este Impressionismo com o exercício da sinestesia, a fusão dos dados dos sentidos. Da tensão criada entre as duas tendências opostas, a metafísica animista do transcendente aos sentidos e um Impressionismo conjugando toda a vida sensória, resultam várias soluções, umas falhadas e outras felizes. [105]

A passagem de Lopes de algum modo sintetiza o modo «aberto» – isto é, não sujeito à relação com uma só corrente estética – como deveremos olhar para a poética de João Lúcio. Talvez por esse motivo, o poeta é, no respectivo capítulo, aquele que mais pormenorizadamente Óscar Lopes trata, por entre os nomes de António de Oliveira Soares, Carlos e Roberto de Mesquita.

A faceta naturalista

Mesmo considerando o alcance diminuto e todas as reservas que podem (e devem) ser manifestadas em relação a esta definição, importa recordar que a obra poética de João Lúcio foi também caracterizada como *naturalista* por alguns dos seus críticos mais dedicados – em particular Francisco Fernandes Lopes, que terá influenciado determinantemente a opinião dos que se lhe seguiram.

Com efeito, na já citada conferência proferida em 1921, Francisco Fernandes Lopes chamará a atenção para a admiração, manifestada pelo próprio Lúcio, relativamente a Emile Zola, para depois notar, a partir desta circunstância, as afinidades estéticas entre Lúcio e o Naturalismo[106]. Para o autor, esta admiração reflete, em certa

[105] Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. I, p. 113. Lopes irá ainda, a este propósito, referir o facto de a faceta transcendentalista de Lúcio predominar, em geral, sobre a impressionista.
[106] Ver Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», pp. 217-8. Será importante destacar, a este propósito, os textos que Lúcio dedica ao escritor francês: o poema «A Emile Zola», publicado n' O

medida, uma «influência emulativa e colateral do Naturalismo de Zola», o que reverterá, em *Descendo*, numa «espécie de Naturalismo em poesia», Naturalismo esse que se manifestará, de acordo com o crítico, na restante obra[107]. Para o justificar, Francisco Fernandes Lopes apoiar-se-á na máxima de Zola *«a Arte é a natureza vista através dum temperamento»*, para destacar tanto do conhecimento da natureza expresso na poesia de Lúcio, como o modo como este a concebe enquanto *leitmotiff* de muitas das suas composições, ao ponto de designar a sua poesia como «a poesia da Natureza», ou, como irá especificar adiante:

> …o vastíssimo mundo de poesia que ele, poeta, encontrava na Natureza, mas que ele, filósofo, encontrava oculto, profundo, inacessível ao conhecimento vulgar ou à Ciência Positiva. Realidade profunda, pois, a verdadeira realidade mesmo, penetrável decerto aos poetas e naturalmente só a estes. O que há neste mundo, o que é este mundo poético — que o mesmo é dizer, agora, a verdadeira realidade — eis o que o poeta procura, para o dizer ou cantar. [108]

Em contrapartida, Lopes irá apontar a recusa, na poética de João Lúcio, de várias linhas estéticas opostas que salientarão, por oposição, a referida vertente naturalista: o desprezo pela «idealidade romântica vulgar»; pelas «excentricidades decadentistas» e pelos «obscuros ditames da estética simbolista»[109].

A tese de Lopes, não sendo predominante no seio da crítica literária dedicada a João Lúcio, teve, porém, alguns seguidores.

O primeiro deles foi José Dias Sancho. O genro do poeta, no estudo já citado, apoiando-se nas palavras do crítico olhanense, voltará a referir como reflexo da condição naturalista em Lúcio o artigo sobre Zola, escrito pelo poeta, bem como a existência, na sua biblioteca particular, da obra *Estética Naturalista*, de Júlio Lourenço Pinto, devidamente sublinhada e anotada [110]. Serão estas condicionantes, associadas ao

---

Reyno do Algarve de 22 de Outubro de 1899 e o artigo de homenagem redigido a propósito da sua morte – «A Morte de Emile Zola: O Maior de Todos» –, publicado n' *O Heraldo de* 9 de Outubro de 1902.

[107] Ver Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, pp. 217-8.

[108] Ver Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 218. É importante referir que a citação de Zola parece, em rigor, transcender a identificação naturalística. A mesma será retirada da obra crítica de Zola *Mes Haines*, de 1866: «Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament», passagem que o autor francês irá rectificar, mais tarde, na expressão (de onde Lopes desenvolverá o seu raciocínio): «Une œuvre d'art est un coin de la *nature* vu à travers un tempérament» (sublinhado nosso; *vide*, a este propósito, Isabel Cristina de Brito Pinto Mateus, Kodakização *e Despolarização do Real. Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, p. 66.

[109] *Ibid*. A recusa desta «idealidade romântica vulgar» não irá anular, porém, uma faceta ultra-romântica em Lúcio, que Francisco Fernandes Lopes acrescentará na sequência do seu raciocínio. *Vide*, a este propósito, o subcapítulo *A faceta romântica*, adiante.

[110] *Vide* José Dias Sancho, *op. cit.*, p. 36. Esta ideia será, de resto, repetida no estudo de Francisco Fernandes Lopes, «Acerca de João Lúcio» (p. 9).

«acentuado cunho descritivo»[111] da sua poesia, que colocam o autor, segundo o próprio Dias Sancho, perto da falange naturalista[112]; opinião repetida, depois, no artigo «O Jardim de Cesário», publicado no *Correio do Sul* de 15 Outubro 1925:

> A preocupação naturalista avassala-o, fala-lhe à inteligência, desprende-se do próprio ambiente, mas a sua excessiva sensibilidade aristocrática e romanesca punha sempre um véu de estrelas ou derramava essências de junquilhos sobre as coisas mais comezinhas[113]

Já em 2008, Edgar Pires Cavaco voltará a invocar, numa síntese descritiva, esta faceta naturalista, apoiando-se, igualmente, na citada conferência de Francisco Fernandes Lopes e na relação com Zola e com o Ultra-Romantismo, referindo-se ao Naturalismo de Lúcio como «apontado a uma dimensão íntima das coisas – ultra-romântica, profunda, misteriosa e *verdadeira*»[114].

Mas o autor que mais detalhadamente levou a sério esta tendência naturalista, apresentada nos moldes de Francisco Fernandes Lopes, parece ter sido o também olhanense Fernando Cabrita. Como vimos no estudo *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, Cabrita procura, pelo menos em parte, rebater a concepção de João Lúcio como poeta simbolista, defendendo, ao invés, uma vertente naturalista na sua poesia[115]. Grande parte do raciocínio parece derivar da ideia original de Francisco Fernandes Lopes; Cabrita, porém, direciona-o de modo diferente. Para o autor, o Naturalismo de Lúcio manifestar-se-á, sobretudo, na relação com a natureza; daí que se revele, em toda a sua plenitude, num «Naturalismo ridente» em *O Meu Algarve*[116]; Naturalismo, de resto, nas palavras do autor, «flagrante» pela quantidade de exemplos que nos fornece relativos à descrição do espaço natural[117]. É essa mesma característica que justifica, também, a concepção «profundamente naturalista» de *Na Asa do Sonho* e o «apego à Natureza que motiva todo o livro»[118].

---

[111] José Dias Sancho, *op. cit.*, p. 36.
[112] José Dias Sancho, *op. cit.*, pp. 36-7. Na fundamentação do seu ponto de vista, o autor irá citar passagens da aludida conferência de Francisco Fernandes Lopes, bem como o poema de João Lúcio «À Natureza».
[113] José Dias Sancho, «O Jardim de Cesário» *in Correio do Sul*, 15 Outubro 1925, p. 1.
[114] Edgar *Pires Cavaco, João Lúcio. Evocação de um Poeta*, p. 21.
[115] *Vide* Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, p. 9: «E é curioso notar como a dicotomia realidade-ideal vai provocar nos poetas simbolistas, para além do spleen, um paradoxal sentimento anti-naturalista. E como também em João Lúcio tal sentimento não existe, sendo até negado por uma tomada de posição poética profundamente naturalista, tão suspeita num poeta que, como o escritor olhanense, tem reiteradamente sido classificado de simbolista».
[116] Fernando Cabrita, *op. cit.*, p. 13.
[117] Fernando Cabrita, *op. cit.*, p. 16.
[118] Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, p. 18.

Face ao exposto, Cabrita parece estender os limites do Naturalismo para uma visão demasiado ligado ao mundo dito «natural» – se quisermos, entendendo o lexema «natureza» num âmbito reduzido, sem as circunstâncias de foro humano/genealógico e noções positivistas que lhe estão associadas (algo que já havia sido implicitamente feito no estudo de José Dias Sancho, quando o mesmo utiliza o poema «À Natureza» para comprovar a filiação naturalista de Lúcio). Em certa medida, Cabrita parece aplicar à sua noção naturalista algumas linhas que mais facilmente aplicaríamos ao Parnasianismo – faceta que, de resto, o próprio Cabrita já destacara, de modo breve, num outro artigo a propósito do trabalho poético de João Lúcio[119].

De resto, a representação da paisagem na poética de João Lúcio não remete, necessariamente, para linhas estéticas que traduzem esta estreita afinidade com a natureza. Como defenderá Nuno Júdice a este propósito, é o conhecimento profundo das coisas – do seu lado invisível, se quisermos – que determina a sua adesão ao mundo natural[120]. E mesmo entendo a acepção *naturalista* nos moldes professados por Júlio Lourenço Pinto, dificilmente podemos enquadrar o espírito poético de João Lúcio – nomeadamente na importância conferida ao sujeito na representação do mundo – em alguns dos pressupostos estéticos referidos *Estética Naturalista*, como o seguinte exemplo, retirado da obra, parece mostrar:

> A falsa concepção do ideal artístico, audazmente imposta pela indisciplina romântica, é ainda uma consequência da célebre fórmula – o homem é a medida do universo –, síntese expressiva de um insensato e desmedido orgulho, que sucede aos terrores e à depressão ignara da infância humana perante as forças formidáveis da natureza, a qual arrojou o homem, emancipado da sua humildade e depressão primitivas, para o campo vago das incertezas e dos erros da metafísica pela exclusiva aplicação da contemplação interna, dedignando-se, na sua atitude sobranceira de rei da criação, curvar a fronte para auscultar os fenómenos naturais. [121]

*

[119] *Vide* nota 71. A faceta parnasiana em João Lúcio é quase inexistente no âmbito da crítica literária tecida sobre o autor. Encontramos, de facto, poucas referências para além da de Cabrita (*vide*, a este propósito, Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 217; José Castanho, «*Descendo* por João Lúcio» *in O Heraldo*, 6 de Junho de 1901, p. 3; Álvaro Manuel Machado, *Poesia Romântica Portuguesa*, p. 24 [*vide* nota 148]). Ainda assim, não deixa de ser interessante que se invoque, no âmbito da poética de Lúcio, ainda mais se considerarmos que a relação com as linhas decadentistas e simbolistas não será, como refere Seabra Pereira, tão antagónica como à partida se esperaria (*vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 71).

[120] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 106.

[121] Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista*, p. 26.

Pese embora o facto de não se constituir como uma faceta estética no devido sentido do termo, não gostaríamos de deixar de salientar a existência de uma faceta *regional* (mesmo *regionalista*) reconhecida por parte de alguma crítica. A mesma é estabelecida, maioritariamente, em função da representação do espaço *natural* circundante (ainda que reduzida a um referente distinto – a província algarvia), o que, pelas notações já aludidas, justifica a nossa atenção no presente subcapítulo.

A faceta regional reconhecida na poesia de João Lúcio deriva, inequivocamente, de uma interpretação pouco isenta de *O Meu Algarve*, obra de algum modo tida como um *desvio* na poética do autor[122], numa leitura ambivalente da mesma que não é, em nenhum dos casos, inteiramente justa: para uma facção dos críticos, esta vertente prejudica a leitura global da sua obra poética; para outros – na generalidade, conterrâneos do poeta – a sua importância esbate os restantes escritos de Lúcio. No primeiro caso, encontramos críticos como João Gaspar Simões[123] ou David Mourão-Ferreira – que, muito embora saliente a sua vertente regionalista, não se coíbe, também, de salientar o modo como o poeta a consegue «iludir»[124]; na segunda, personalidades como Agostinho de Campos, que considera Lúcio o «verdadeiro cantor do Algarve», equiparando a sua relação com a província à consciência de nação que nos é intrínseca em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões[125], ou Edmundo Augusto Louza, que na *Gazeta de*

---

[122] *Vide* José Carlos Seabra Ferreira, *op. cit.*, p. 457: «Em compensação, a partir do esteticismo que lhes é comum, o Decadentismo – na maioria dos casos em fase de decantação epigonal, com sublinhado de certas posturas sentimentais e de maneirismos expressivos – e/ou o Simbolismo – perseguindo, por vezes com êxito, uma definição estética e uma amplitude de atualização desconhecidas – encontram várias vias de sobrevivência. / Antes de mais, prolongam-se nos últimos poemas de Roberto de Mesquita e de Camilo de Pessanha e na continuação da obra de Gomes Leal, de Alberto Osório de Castro e de João Lúcio (mau grado o desvio de *O meu Algarve*) […]». Seabra Pereira voltará a invocar esta faceta regionalista na tese posterior [*O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*], referindo-se a *O Meu Algarve* como «a nova colectânea do fervor egótico e emotivo com a inspiração regionalista» (pp. 642-3).

[123] *Vide* nota 58.

[124] *Vide* David Mourão-Ferreira (introdução, seleção e notas), *Antologia da Terra Portuguesa: O Algarve*, pp. 10 e 66. Nesta obra, Mourão-Ferreira compila diferentes textos de Lúcio, todos pertencentes a *O Meu Algarve*: um excerto de «O meu Algarve», de «As terras» (que aparece referenciado como «Terras de beira-mar») e de «Alta Noite»; textos aliás repetidos, com exceção de «Alta Noite», na antologia *A Terra e o Homem*, do mesmo autor. A propósito destes poemas e do trabalho poético de João Lúcio, bem como de outros poetas, o autor dirá: «Não obstante a límpida lição de M. Teixeira Gomes (...), nas malhas do regionalismo vieram a cair poetas como Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos; e João Lúcio, se nem sempre as evitou, conseguiu, todavia, iludi-las muitas vezes, graças à sua vocação de prodigioso colorista, à força torrencial do seu verbo, aos múltiplos recursos da sua imaginação ardente e alucinada» (*op. cit.*, p. 10). A mesma ideia será repetida no *Dicionário de Literatura* de Jacinto do Prado Coelho; porém, na presente antologia, David Mourão-Ferreira acrescentará que João Lúcio «constitui um dos casos mais sérios da contribuição do Algarve para o património da poesia portuguesa» (*Antologia da Terra Portuguesa: O Algarve*, p. 66).

[125] *Vide* Agostinho de Campos, «O Algarve pelos Algarvios», p. 1: «…assim como nós todos, Portugueses, encontramos nos *Lusíadas* o mais alto e fulgente reflexo da nossa consciência de nação, assim o Algarve descobre nos versos deste Poeta [João Lúcio] a expressão da sua individualidade

Olhão de 25 de Outubro de 1951, equipará a descrição do Algarve em Lúcio não só a Camões, como a Homero ou a clássicos como o *Mil e Uma Noites*[126].

«Bíblia do nosso regionalismo»[127]; «Bíblia do amor a esta linda terra do sul, livro que todos os algarvios deviam ler, ter e expandir.»[128] – estes são alguns dos epítetos com que a crítica regional receberá a segunda obra de Lúcio; louvor, de resto, a que não escapa o próprio autor: «regionalista devotado»[129], nas palavras de José Castanho; «o primeiro regionalista»[130], nas palavras de José Victorino. Daqui se compreende que após a morte de João Lúcio – particularmente a partir de 1925, ano da inauguração do monumento dedicado ao poeta – O tríptico João Lúcio/Algarve/*O Meu Algarve* se torne indissociável, sendo evocado na generalidade dos atos evocativos do poeta. O monumento erigido ao autor surgirá, nesta perspetiva, como o saldar o de uma dívida da região[131]; por seu turno, a medalha comemorativa do 1.º Centenário do Poeta João Lúcio, criada em 1980, tem, justamente, gravados os primeiros dois versos do poema «O meu Algarve»: «Oh meu ardente Algarve impressionista e mole, / Meu lindo preguiçoso adormecido ao sol»; finalmente, é a obra *O Meu Algarve* a que maior peso tem na publicação de textos em imprensa e em colectâneas de versos – pelo menos a partir de 1918, ano da morte do poeta[132].

---

regional.». Campos referirá, ainda, entusiasticamente: «Se o regionalismo poético de João Lúcio frutificar, como é provável e desejável, em regionalismo cívico, o Algarve terá procurado e encontrado nos seus versos programa, estímulo e entusiasmo para tratar cada vez mais de si (...)» (mesma p.). Excertos deste discurso haviam sido repetidos na Revista *Alma Nova* de Abril-Junho de 1925; porém, nesta publicação, acrescenta-se um outro raciocínio de Campos que nos parece relevante: «João de Deus e João Lúcio são para o Algarve dois símbolos: um – o Amor; o outro – a Paisagem. Ambos completam-se. João Lúcio, mais preso à região, mais objetivo, – Artista – deve, porém, ser considerado o verdadeiro cantor do Algarve. Nas suas rimas de oiro, à Junqueiro, perpassa toda a paisagem e toda a alma algarvias» (p. 54).

[126] Edmundo Augusto Louza, «O poeta João Lúcio e o Algarve», *Gazeta de Olhão* de 25 de Outubro de 1951, p. 4: «Ninguém melhor do que ele soube exaltar a bravura e heroísmo dos pescadores algarvios. Dedicou-lhes um poema rico de verdade e realismo a que deu o título "A Saudade do Mar", em versos dignos dum Homero ou dum Camões. (...). A "Lenda de Marim" lembra uma página das histórias fantásticas das "*Mil e Uma Noites*"».

[127] Maria Odete Leonardo da Fonseca, «João Lúcio, poeta regional», 2.ª parte (30 de Setembro de 1980), p. 4.

[128] Anónimo, «João Lúcio», *Correio do Sul*, 28 de Setembro de 1924, p. 1.

[129] José Castanho, «Dr. João Lúcio», p. 1.

[130] José Victorino, «Dr. João Lúcio», p. 1.

[131] Anónimo, «O que foi o ato de inauguração da estátua de João Lúcio. Breves notas de reportagem», p. 2: «O Algarve, a linda e bem amada província que o malogrado e talentoso poeta, orador e advogado João Lúcio, cantou nos seus versos admiráveis, vai pagar-lhe a dívida em aberto, erigindo o seu monumento.»; Anónimo, «João Lúcio: À memoria do saudoso Poeta olhanense. O seu monumento em Olhão», p. 1: «– Mas que fez João Lúcio para que Olhão, e com ela todo o Algarve, lhe levantasse essa estátua? – indagará o leitor indiferente. / Porque ninguém melhor do que ele soube cantar as belezas naturais da terra que o viu nascer».

[132] Para mais informações a este propósito, *vide* Vasco Prudêncio, «João Lúcio – poeta de transição» *in* João Carlos Carvalho (Coord.), *A República. Figuras, Escritas e Perspetivas*, pp. 214-7. Acrescente-se ainda, a propósito da publicação de textos, que este privilegiar de uma faceta tendencialmente «algarvia»

A insistência em entender João Lúcio como o *cantor do Algarve* torna-se um imperativo justificável, ao ponto de, em muitas ocasiões, à publicação de textos de João Lúcio ser anexado um título, inexistente nos textos originais, criando-se um novo referente toponímico que determina uma mudança na leitura dos mesmos – e dissipando eventuais dúvidas quanto ao seu suposto caráter regionalista. É o que acontece na publicação do poema «*Província onde nasci, amada do luar*», que é antecipado pelo título «Algarve» no n.º 1186 do *Correio do Sul* e nos números 9 e 244 de *O Sporting Olhanense*[133] e com excertos do poema «As terras», que são falaciosamente antecedidos pelo título «Olhão» nos números 933 e 1222 do *Correio do Sul* e, mais tarde, na *Folha de Domingo* de 28 de Junho de 1959 e no número especial da *Revista Turismo*, dedicada ao Algarve, de Janeiro-Fevereiro de 1942[134].

Tal propensão regionalista não se estende, porém, a todos os críticos conterrâneos de Lúcio. Em 1980, Fernando Cabrita adverte para uma tendência que já antes autores como António d'Almeida[135] e José Tengarrinha[136] haviam identificado: a sua visão poética pessoal como factor de superação da dita faceta regional. Com efeito, Cabrita, no número de 15 de Junho de 1979 do suplemento *A Voz de Olhão*, adverte para a

---

em João Lúcio justificará, após a sua morte, a crescente inclusão de textos seus em revistas ou artigos da área do turismo, em detrimento da publicação em revistas de âmbito literário.

[133] *Vide Correio do* Sul, Faro, Ano XX, 10 de Dezembro de 1939; *O Sporting Olhanense*, 19 de Outubro de 1963, p. 3 e 31 de Maio de 1977, p. 7.

[134] *Vide Correio do Sul*, 3 de Fevereiro de 1935, p. 2; 25 de Agosto de 1940, p. 2; *Folha de Domingo. Órgão da Diocese do Algarve*, 28 de Junho de 1959, p. 5; *Revista Turismo. Número Especial do Algarve*, Janeiro-Fevereiro de 1942, p. 87. Esta tendência parece ter origem em um raciocínio que Francisco Fernandes Lopes propõe na comunicação «Sobre o poeta João Lúcio», da qual citamos esta longa passagem: «Este é a província do Algarve «vista *naturalisticamente* através do temperamento do Poeta. Mas o que é interessante de notar, e não é difícil de comprovar, é que esta visão do Algarve através do seu temperamento – o *seu* Algarve – é puro *Olhão*, figurado e transfigurado. O *Algarve* de João Lúcio é uma pura e estonteante alucinação do panorama visual, lendário ou sugestivo, de *Olhão* e nada mais. (...) E mais: o que há de *algarvio* – no sentido de este qualquer coisa de inefavelmente muçulmano, de imponderável, mas de intensamente morno e mole e sensualmente misterioso e devaneador – este ambiente especial de *oriente* que paira no livro, foi igualmente do mais puro *Olhão* que o Poeta o colheu, desta obsidiante evocação que, demais a um espírito ainda de raça, irresistivelmente sugere a branca terra de Olhão […] É o Olhão das soteias e dos mirantes, dos arcos, e dos becos e das travessinhas, o livre aglomerado das casas cubistas, subindo – dir-se-ia – numa espécie de aspiração incessante para Alá (...) O que há de *muçulmano Algarve* no livro, é este orientalismo moiro do seu Olhão, porque Olhão é a menos *portuguesa* de todas as terras algarvias – quero dizer: a mais *algarvia* de todas as terras do Algarve.» (*op. cit.*, pp. 17-8). A opinião foi repetida, sem a habilidade retórica de Francisco Fernandes Lopes, em diversas publicações posteriores. Em todo o caso, a postura do crítico olhanense, não obstante a sua pertinência, não se presta ao esquartejamento abusivo a que este excerto de «As serras» é submetido.

[135] António d'Almeida, «João Lúcio. Um poeta esquecido», *Diário Ilustrado*, 24 Dezembro 1957, p. 37: «As histórias que andam na boca do povo [de *O Meu Algarve*], canta-as ao ritmo tradicional, se bem que eivadas do seu cunho pessoal».

[136] José Tangarrinha, «A poesia no Algarve», *Revista Turismo*, 1963, p. 67: «A sua ardente imaginação e prodigiosa facilidade verbal, incidindo sobre a exuberante paisagem, os típicos costumes e a bela mitologia popular, fizeram dele o António Nobre algarvio. E se por vezes conseguiu escapar-se a esse regionalismo de visão estreita foi apenas por via dos excecionais recursos de que era dotado».

importância de saber ler tal vertente «regional» não tanto num sentido depreciativo, mas enquanto reflexo da expressa ligação a uma região[137]. Já António Cândido Franco, na introdução que redige a propósito da edição das *Poesias Completas* de João Lúcio, fará, no mesmo âmbito, uma ressalva importante a propósito da visão pouco «documental» da obra, referindo: «mais do que fotógrafo do real, o poeta amplia e transfigura esse mesmo real, através da sua sensibilidade imaginativa, e assim sendo, João Lúcio não pode descrever o Algarve, mas outrossim indicar qual é o *seu* ideal Algarve»[138]; raciocínio que, de resto, Edgar Pires Cavaco relacionará com as saudades, manifestadas por Leonardo Coimbra no artigo que redige em 1918, «do *seu* [de João Lúcio] Algarve, que nunca visit[ara]; mas de que guard[ara] a imagem ideal, vista no fundo dos seus versos.»[139]. Retomamos, neste ponto, o primeiro capítulo da nossa tese para recordar que, em Lúcio, a paisagem algarvia não é mais do que o que a noção de *paisagem* exprime: a de um ponto de vista pessoal, único[140].

A faceta romântica

A herança romântica na poética de João Lúcio é, provavelmente, um dos aspetos que, no que toca à caracterização da sua poesia, maiores dificuldades apresenta.

Em primeiro lugar, pelo alcance do termo, que transcende, em larga medida, o seu caráter representativo de uma escola ou de um movimento estético. Tal como vimos, atrás, no que diz respeito ao alcance do lexema *impressionista*[141], a noção romântica associada à poesia de João Lúcio refere-se, por vezes, a um uso que não distingue as necessárias distinções críticas[142].

---

[137] Fernando Cabrita, «João Lúcio e a poesia "Regional"», *A Voz de Olhão*, 15 de Junho de 1979, pp. 1 e 2. O autor apoia o seu raciocínio numa passagem de Afonso Lopes Vieira publicada no avulso *Homenagem a João Lúcio*, «À memória de João Lúcio« (p. 1), onde o escritor considera João Lúcio um dos «mais belos poetas regionais portugueses». Fernando Cabrita repetirá esta ideia no estudo *João Lúcio e a Poesia Simbolista* (p. 21).

[138] António Cândido Franco, «Apresentação da poesia de João Lúcio», *João Lúcio. Poesias Completas*, p. 19.

[139] *Vide* Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 29; Leonardo Coimbra, «João Lúcio», p. 151.

[140] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, notas 285-6.

[141] *Vide* notas 23-4.

[142] É o que parece acontecer no texto citado de Ricardo Lima, onde o autor referirá, neste âmbito: «João Lúcio foi talvez o único poeta de pulso que se não estreou com a piegas e derrancada *ars amatória* dum romantismo dessorado e sédiço que parece pedir-nos, por compaixão e favor, que levemos a sério as suas expansões eróticas; aí reside parte da sua originalidade e valor, bem como na solicitação de explicar os

Por outro lado, a assunção de tal faceta será propícia a diferentes leituras, não raras vezes contraditórias. Refira-se, a título de exemplo, a notação depreciativa que o próprio João Lúcio dirige ao Ultra-Romantismo no texto de homenagem que o poeta dedica a Zola[143] e o modo como a mesma é, de algum modo, contraposta por Francisco Fernandes Lopes na conferência de 1921 já amplamente citada: partindo da afinidade de Lúcio com Novalis[144], o crítico enquadrará a sua poesia como «ultra-romântica no mais alto sentido da palavra» – ainda que numa *sensibilidade moderna, impressionista*[145]. De resto, páginas antes, Francisco Fernandes Lopes referira a enorme influência de Musset no poeta[146], ideia recuperada, mais tarde, por autores como Fernando Cabrita[147].

A influência romântica na poética de Lúcio será igualmente notada por Álvaro Manuel Machado no volume *Poesia Romântica Portuguesa*, onde citará o nome do poeta, a par do de António Feijó, como o de um autor que hesita «entre um Romantismo tardio, um Parnasianismo de escola, um Decadentismo de moda e um Simbolismo ainda mal assimilado»[148] – Romantismo, conforme sintetizará o crítico, assumido numa perspetiva temática, e não tanto como modelo de escrita[149], mas do qual o poeta nunca se chegará a libertar em definitivo[150]. José Régio invocará também o nome de João Lúcio, a par de outros nomes (João de Deus, Florbela Espanca, José Duro, Teixeira de

---

mistérios da vida.». Acrescente-se que, apesar deste salvaguardar, Lima não deixará de salientar que as obras *Na Asa do Sonho* e *Até que Enfim!...* «roça[m] a sombra de insinuações duvidosas» (*op. cit.*, p. 8).

[143] *Vide* João Lúcio, «A Morte de Emile Zola: O Maior de Todos», *O Heraldo*, 9 de Outubro de 1902, p. 1. Ver também, a este propósito, o texto de homenagem redigido em louvor de Garrett, publicado n' *O Heraldo* de 7 de Maio de 1903, pp. 1-3.

[144] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 219: «João Lúcio, desconhecendo completamente Novalis – soube-o da sua própria boca e tive ocasião de o verificar – depassou igualmente em sentido ultra-romântico, – e decerto pela intuição apenas da sua faculdade poética, — a conceção propriamente romântica, fazendo da realidade poética profunda a verdadeira e única realidade».

[145] *Ibid*: «A poesia de João Lúcio é assim, manifestamente, não apenas romântica mas mesmo ultra-romântica no mais alto sentido da palavra. A sensibilidade ultra-româtica do Poeta é, porém, moderna, impressionista; e exerce-se sobre matéria lírica ou matéria objectiva, através de preocupações de ordem filosófica.». Esta referência, contudo, não anula a relação *naturalista* que Lopes estabelece com a poesia de Lúcio, como o crítico referirá a seguir: «Resumindo, podemos, pois, dizer que João Lúcio é um poeta naturalista tanto no lirismo como na poesia objectiva: vê a Natureza através do seu temperamento, com a preocupação de a ver; mas em vez de a tomar propriamente por objeto e a cantar, procura conhecer o que há nela de poético, de verdadeiro, e descreve e canta o que a sua visão filosófica lhe dá do que ela é. E pois João Lúcio indubitavelmente um cantor da Natureza, não da natureza superficial, mas da natureza íntima, da natureza *ultra-romântica* profunda, ou, melhor, do que a sua indagação poético-científica lhe disse que ela era.» (*ibid*). *Vide,* também, nota 108.

[146] *Vide op. cit*., p. 217 : «Alguém saudou João Lúcio, aquando do *Descendo*, como um Musset português (...) A influência de Musset sobre João Lúcio foi real e não pequena.».

[147] *Vide* Fernando Cabrita, «O Simbolismo e a poesia de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, 31 de Maio de 1979 (portanto, um pouco antes do seu estudo «João Lúcio e a Poesia Simbolista», que sai no mesmo jornal entre 10 de Abril e 13 de Novembro de 1980), p. 2.

[148] Álvaro Manuel Machado, *Poesia Romântica Portuguesa*, p. 24.

[149] *Ibid*.

[150] Álvaro Manuel Machado, *op. cit.*, p. 351.

Pascoaes, Camilo Pessanha, Eugénio de Castro e mesmo Sá-Carneiro e Pessoa), na segunda edição da antologia [*As Mais Belas*] *Líricas Portuguesas*, no grupo «Os Modernos Românticos» (surgindo em complementaridade com o anterior «Os Primeiros Românticos»)[151].

O ponto de vista expresso por Régio determina uma continuidade do esteticismo romântico (e uma afinidade com as tendências finisseculares) nos primeiros anos do século XX – ou mesmo ao longo de todo o mesmo, se quisermos fazer jus às palavras de Echevarria em um número da *Phala*[152] – numa linha próxima da que referimos atrás[153]. Este será, como se sabe, o ponto de partida para o desenvolvimento da tese de José Carlos Seabra Pereira *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*.

Na mesma, Seabra Pereira parte da contextualização feita por José Régio e Álvaro Manuel Machado, denunciando um certo facilitismo conceptual e periodológico subjacente às delimitações expressas pelos autores (sobretudo no que diz concerne às propostas de Machado[154]). No âmbito da poesia de João Lúcio, a maior parte dos motivos identificados serão tratados no capítulo dedicado ao Neo-Romantismo Saudosista[155]; interessa-nos, neste ponto, reter as características enunciadas pelo crítico no segundo capítulo da tese, «Poética, imaginário e retórica do Neo-Romantismo».

Em *Dissídio ôntico e existencial*, a identificada «poetização da vida»[156] do sujeito neo-romântico será entrecruzada com exemplos de *Na Asa do Sonho* e com a peregrinação do *eu* «possesso de ideal»[157] – ou, como dirá antes o autor, o bardo «com

---

[151] *Vide* José Régio, *As Mais Belas Líricas Portuguesas*.

[152] *Vide A PHALA – Um Século de Poesia em Revista (1888-1988)*, pp. 169 e seguintes.. A propósito de um inquérito feito a poetas com as perguntas «1. Qual a sua perspetiva da poesia portuguesa deste século?» e «Como situa a sua obra nesse contexto», Echevarria responderá à primeira desta forma: «O fenómeno mais notável da poesia portuguesa deste século é, com certeza, a persistência da herança simbolista. Na verdade, podemos detectar em todos os movimentos mais ou menos inovadores a sua influência. Nem mesmo o Modernismo constituiu exceção ao facto. A experiência futurista, a interseccionista – prefiguração parcial do surrealismo a vir – a paúlista, não passam de eventos marginais em relação àquela herança» (p. 178). Na resposta ao mesmo inquérito, Alberto Pimenta referirá, também a propósito da primeira questão, que «metade da poesia deste século é continuação do século XIX» (p. 172)

[153] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, notas 184 e seguintes.

[154] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, pp. 11 e 28-9, respectivamente.

[155] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 881 e seguintes.

[156] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 367: «O processo neo-romântico de poetização da vida, desenvolvido nas correlações do Eu Transcendental com a Natureza orgânica, move-se pela memória de uma plenitude originária – uma unidade primordial que, entre Novalis e Álvaro de Campos, a Noite idealmente simboliza – e pela ânsia de uma perfeição futura – de que a imagem auroral e primaveril é prenúncio».

[157] José Carlos Pereira, *op. cit.*, p. 369.

"asas", mas vivendo de rastos»[158] – que iremos encontrar nos sujeitos de «Na asa do sonho», de «O sonho dos lagos» e de «No caminho infinito»[159]. Seabra Pereira distinguirá ainda, no âmbito do mesmo motivo, «A volúpia do sonho», de *O Meu Algarve* e a dimensão onírica subjacente (sobretudo, no que concerne à relação de tal dimensão com o sujeito)[160] e «O agitador de sonhos», de *Espalhando Fantasmas*, no que toca à representação da figura do artista aí expressa (nomeadamente, na «teoria divinatória da criação estética» e «antropologia dolorista» subjacente)[161].

No que diz respeito à temática *O vago anteriano e a ânsia melancólica*, Seabra Pereira apontará, exclusivamente em textos de *Na Asa do Sonho*, algumas pistas relacionadas com um certo devir quixotesco do sujeito neo-romântico; uma evocação melancólica do ideal (ou «reivindicação do impossível»[162]) que, não obstante a sua permanência já nos primeiros vagidos românticos, irá, em João Lúcio, articular-se com uma herança simbolista, que se encontra subjacente em «O canto do raio da lua, no teu seio»[163] ou em «O luar e a coluna»[164].

O poema «A volúpia do sonho» voltará a ser citado no âmbito do terceiro motivo identificado, *Primado do sonho, do sentimento, de sensibilidade*, onde a visão da atividade onírica enquanto veiculadora (diríamos antes *geradora*) de (um) sentido existencial para o sujeito – noção tipicamente romântica que parece ganhar, no neo-romântismo, um segundo fôlego[165] – é colocado ao serviço da representação de um espaço sensual e idílico – naquela que parece ser, nas palavras de Pereira, uma das primeiras manifestações de pendor neo-romântico por parte de Lúcio[166]. Do mesmo modo, o poema «Na asa do sonho» será, mais uma vez, recuperado – desta vez, numa longa passagem – pela «insofismável coabitação dos pendores gnóstico e evasivo»[167]; por seu turno, a propósito do poema introito de *Espalhando Fantasmas*, Seabra Pereira

[158] José Carlos Pereira, *op. cit.*, p. 367.
[159] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 369; também João Lúcio, *Poesias Completas*, pp. 189, 264 e 276, respectivamente.
[160] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 369; também João Lúcio, *op. cit*, p. 121. Seabra Pereira destacará, ainda, a este propósito, o poema «As praias».
[161] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 369-70; também João Lúcio, *op. cit*, pp. 310 e seguintes.
[162] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 390.
[163] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 394; também João Lúcio, *op. cit*, pp. 212-5.
[164] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 394; também João Lúcio, *op. cit*, pp. 243-6. Seabra Pereira destacará ainda, a este propósito, os poemas «O canto do raio da lua, no teu seio» e «A marcha do pinhal».
[165] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 406.
[166] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 411.
[167] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 411-2.

voltará a salientar o primado do Sonho e o seu *expressionismo espectral* muito próximo, de resto, de alguma poesia de Pascoaes[168].

Será, porém, na quarta temática citada – *Imaginação criadora, inspiração e vidência* – que a poética de João Lúcio será destacada de um modo particularmente significativo. Partindo da noção não só gnóstica mas, sobretudo, criadora da imaginação na representação do *eu* e do *todo* circundante[169], o crítico salientará a importância da *fantasia* e de *sonho* na definição do mundo (ou, como se refere, a «correlação entre o ímpeto da subjetividade para o sobrerreal [...] e um indiscernível eflúvio de Transcendência nas objectividades»[170]) na poética de *Na Asa do Sonho* e de *Espalhando Fantasmas*. A questão será devidamente valorizada no enquadramento periodológico que o crítico faz de Lúcio – pesem embora as limitações aludiras:

> A poesia novecentista de João Lúcio é, por seu turno, a que melhor ilustra certa epocal integração duma poética das faculdades de gnose arracional e de criação não-mimética que, tendo configurado nos finais do século XIX um proto-Simbolismo quase liberto de contaminações da crise de sensibilidade decadentista, depois não prossegue a depurada realização da estética do Simbolismo, mas deriva para uma emocional e visionária indefinição neo-romântica[171].

Em *A imagem do poeta saturniano e iluminado*, a herança oitocentista voltará a ser invocada, ainda que distante dos moldes baudelairianos da *objectivação da máscara*, como nos referirá Seabra Pereira[172]. Na verdade, neste âmbito, conforme referirá o crítico, é possível, em certa medida, antever uma reminiscência fiel aos princípios românticos do isolamento do sujeito e da noção de *bardo inspirado* em busca do eterno ideal de Beleza subjacente[173]. Nesta perspetiva, a figura poética traçada por João Lúcio

---

[168] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 412. Seabra Pereira caracterizará, porém, esta afinidade como mais «psicologista» e menos «ontocosmogónic[a]» relativamente à poesia de Pascoaes (*ibid*).

[169] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 434. «a lírica neo-romântica procede[r] a uma figuração poética do mundo em que se projeta um conjunto de arquétipos da vivência humana».

[170] *Ibid*. A propósito da obra póstuma de João Lúcio, Seabra Pereira destacará o poema «Treva plástica» e o homónimo, «Espalhando Fantasmas», reforçando o raciocínio anteriormente explanado a partir das noções ensaiadas num e noutro poema: «Impossibilitada de atingir o que compensatoriamente se oferece na Fantasia moldadora da «Treva plástica» (...), a poesia de João Lúcio vai erguendo aparições, figuras em bruma, nos «versos doridos, / Filtrados através da cisma dos Sentidos» – numa exaltação sensível e imaginativa de caráter semi-prospectivo e semi-evasivo.» (*ibid*).

[171] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 437.

[172] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 442: «Tendo-se por herdeiros do processo histórico-cultural que Paul Bénichou designou e caracterizou como «sagração do escritor», os poetas neo-românticos podem apresentar-se como superiores intérpretes da Vida, da História e da Natureza ou, consequentemente, como guias das consciências e da grei. Reagem contra o desdobramento dramático, a pós-baudelairiana objectivação da máscara, e repudiam a conceção nietzschiana da arte como positiva «vontade de enganar».

[173] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 443: «Mas toda esta excecionalidade de bardo e vate (...) surge indissociável dos riscos ou dos custos da suspeição e da marginalização (por vezes figurada *d'amblée* na postura típica da solidão abissal, que faz arco do Pré-Romantismo para o Neo-Romantismo), bem como

encontrará concretizações nos dois últimos livros, nomeadamente em «As águias» e nos retratos de «O agitador de sonhos» e «O homem da sede inextinguível»[174].

No que concerne à temática *Sob o signo da insuficiência verbal e da ansiedade da escrita*, a que maior número de especificações merece no âmbito de todo o segundo capítulo, o nome de Lúcio aparecerá citado em dois momentos distintos: no início do (sub)capítulo e no âmbito da subtemática *Poesis in natura*. No primeiro caso, Seabra Pereira distinguirá as limitações expressivo-linguísticas patentes em muita da poética neo-romântica e, sobretudo, a permanente inquietação que resulta desta incapacidade de uma plena realização textual, o que será visível, em toda a sua plenitude, em «Na torre de marfim»[175], mas também em vários outros exemplo de Lúcio, onde a vocação gnósica do sujeito poético se traduz numa autodepreciação estética (o crítico recordará as «rimas mesquinhas» de «A mulher que tinha um segredo») e na possibilidade de substituição por outras artes[176]. No segundo, o nome de Lúcio será citado, a partir de diferentes composições de *Na Asa do Sonho*, no que concerne à estreita relação estabelecida entre poesia e a «precedência estética da Natureza»[177].

Finalmente, o nome de João Lúcio aparecerá, pela última vez – isto é, exceptuando a referência expectável que Seabra Pereira fará, no plano retórico, a propósito do seu torrencialismo discursivo[178] – na temática *Euforia auroral e pletora primaveril*, de onde Seabra Pereira destacará o poema «O meu Algarve», e, mais uma

---

dos estigmas da cisão íntima, das pulsões contrapolares, da vocação prismática (...), enfim da índole agónica que vimos ganhar a sacra possessão visionária (...) ou da vocação maldita que assumem os bardos inspirados (...), embora muitas vezes o perfil agónico (...) se suavize em piedosa cordura e o seu «Tormento» se torne não-prometeico».

[174] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 452.

[175] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 477. Seabra Pereira destacará ainda o poema «A serenata branca da lua», onde, tal como no citado «Na torre de marfim», se estabelecem nítidas relações com a figura da condição poética maldita.

[176] *Ibid*. A propósito da autodepreciação estética, Seabra Pereira destacará passagens dos poemas «As águias», «Na torre de marfim» e «Naquela noite rara», de *Na Asa do Sonho*, e «A mulher que tinha um segredo», de «*Espalhando Fantasmas*. No que diz respeito à sobrogação por outras artes, passagens de «O meu Algarve», «A volúpia do sonho», «As praias», «As serras» e «Alta noite», de *O Meu Algarve*; «Que lindas mãos para coar em versos», «Na escadaria de mármore», «A valsa dolorosa» e «Páginas para músicos», de *Na Asa do Sonho*; «O agitador de sonhos», «O raro pintor vidente», «O íbis de ouro» e «Treva plástica», de *Espalhando Fantasmas*.

[177] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 485. O autor desenvolverá o raciocínio a partir de uma breve passagem de «Na asa do sonho» («…fala a Natureza inteira, / Da montanha que cisma, ao coração que parte!»; *vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 189), citando depois os poemas «O desafio maravilhoso», «Naquela noite rara», «No caminho infinito» e «Páginas para músicos».

[178] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 642-3. Seabra Pereira invocará esta questão em todas as obras do poeta, destacando passagens de *O Meu Algarve* (a partir do qual, citará, mais uma vez, o poema «A volúpia do sonho»), de *Na Asa do Sonho* («Na noite em que as chuvas cantam», «O lenço em que ela chorou») e *Espalhando Fantasmas* (onde salientará o facto de, em algumas passagens, este «pesadume da narratividade fantasista nas tiradas descumunais de alexandrinos» ser substituído por séries de quadras de maior leveza).

vez, uma passagem de «A volúpia do sonho», que distingue como «o momento mais significativo da reformulação do Simbolismo refontalizante no seio da sensibilidade neo-romântica»[179].

A partir deste ponto, o nome de Lúcio só voltará a ser invocado (se excluirmos a notada referência feita no âmbito do «Neo-Romantismo Vitalista»[180]), no capítulo dedicado ao «Neo-Romantismo saudosista», ao qual dedicamos, a seguir, a nossa atenção.

A faceta saudosista

Dificilmente podemos entender a concepção da poética de João Lúcio enquanto saudosista sem remetermos para a proximidade do autor com a figura de Teixeira de Pascoaes. Tal ligação estética (que dará azo, aliás, a comentários tão mordazes como a sugestão, por parte de Jorge de Sena, de João Lúcio ser «o Pascoaes de Olhão»[181]) não deve, de resto, ser dissociada das circunstâncias pessoais que uniram os dois escritores, desde os tempos de Coimbra, e que justifica as diferentes invocações do nome de Lúcio na escrita de Pascoaes, de onde se distingue a conferência dedicada ao poeta olhanense, nunca proferida[182]. A ligação estética entre os dois poetas será evocada por autores como José Neves (no plano da representação do[s] mundo[s] poético[s] recriados, fora das esferas racionais e pragmáticas[183]); Óscar Lopes e João Gaspar Simões (no campo do panteísmo manifestado em alguns poemas de Lúcio; em particular de *Descendo*[184]) e,

---

[179] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 566-7. *Vide* também João Lúcio, *op. cit.*, p. 123.
[180] *Vide* nota 104.
[181] Jorge de Sena, «Alguma poesia e outras considerações desagradáveis» *in Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, p. 44.
[182] Falamos, naturalmente, de *João Lúcio*, pp. 3-15. No mesmo âmbito, convirá recordar as recensões que Lúcio dedica a obras de Pascoaes (João Lúcio, «*Sempre* de Teixeira de Pascoaes», O *Reyno do Algarve,* 3 de Setembro de 1899, p. 3; «Terra Proibida», *A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Janeiro de 1902, pp. 1-2; «*Sempre* e *Jesus e Pan* de Teixeira de Pascoaes», *O Sul (Semanário Regenerador Liberal),* 16 de Janeiro de 1904 [texto sem assinatura, mas que Edgar Pires Cavaco supõe ser de João Lúcio]).
[183] José Neves, *op. cit.*, p. 27: «E esse mundo que o Poeta descobriu não cabe nas formas estruturais da Razão científica construídas através de uma experiência milenária norteada por uma motivação pragmática: é um Mundo, que foi também o de Teixeira de Pascoais [*sic*] e nele, para além das experiências sensíveis, brilha um outro Sol».
[184] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 114: «Focando, por último, a faceta mais extremamente transcendentalista de João Lúcio, que predomina em geral sobre a impressionista, notemos antes de mais nada uma bifurcação. Por um lado, na linha do panteísmo vindo da geração de 70, ouve-se constantemente a pergunta metafísica pelo além anímico de cada coisa, aquilo que as formas inferiores e mais antigas da matéria preludiam ou forcejam por atingir de consciência humana, tema contemporaneamente muito glosado por A. Correia de Oliveira e Pascoaes».

como já notámos, António Cândido Franco[185]. Francisco Fernandes Lopes chegará, inclusive, a questionar em que sentido se terá processado a influência[186].

Na identificada relação entre os dois escritores, as perspetivas de dois autores parecem distinguir-se: José Carlos Seabra Pereira e António Cândido Franco.

Em *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, Seabra Pereira partirá, igualmente, das afinidades pessoais e, sobretudo, estéticas na relação entre Pascoaes e Lúcio, evocando, por analogia, a relação próxima do poeta algarvio com a corrente saudosista[187], que será plenamente desenvolvida ao longo do quarto capítulo. Convirá, neste ponto, recordar a breve, mas significativa, referência que Seabra Pereira faz, ainda na mesma página, à circunstância de Teixeira de Pascoaes ser «a primeira figura da corrente saudosista [e] também o maior poeta do Neo-Romantismo»[188], correlação em consonância, aliás, com a perspetiva defendida, na tese, pelo crítico[189]. Por outro lado, esta estreita relação parece não anular a forte herança de cariz simbolista que continua a subsistir em muitos dos autores saudosistas, em particular no caso de João Lúcio, como Seabra Pereira não deixará de apontar, logo no primeiro capítulo[190], e como se subentende no texto que Leonardo Coimbra dedicará a Lúcio:

> Em 1918, um louvor de João Lúcio permite-lhe não só estabelecer alusivamente conexões positivas entre o Simbolismo finissecular e o Neo-Romantismo saudosista, através da já encetada revalorização da pregnância do lirismo da "memória", mas proporciona-lhe ainda reperspetivar a fenomenologia da experiência saudosa. Com efeito, constando que em João Lúcio é grande motivo de dor criadora a fuga heraclitica da vida e que o poeta algarvio só lhe descobre remédio na "realidade da memória ou consciência", observa Leonardo: "já ele regressou à consciência para olhar de novo o Mistério, e é já máscara humana uma eterna reveladora". Por outro lado, a saudade aparece a polarizar a conexão entre dois vectores fundamentais – a mundividência esotérica e a vivência do excesso ôntico»[191]

---

[185] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 230.
[186] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», p. 217: «Acerca da génese obscura deste livro pode-se, é certo, falar da afinidade de João Lúcio com um outro grande poeta português do norte, esse — Teixeira de Pascoaes. Mas quem terá influenciado? quem terá sido o influenciado? Questão árdua, difícil, e de resto inútil para o caso presente, porquanto o *Descendo* tem bem a marca de ter sido – e foi de facto – o livro original aonde veio a resumir-se todo o primeiro esforço de consciência da estranha faculdade poética de João Lúcio».
[187] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 52.
[188] *Ibid*.
[189] Referimo-nos a «Neo-Romantismo Saudosista», pp. 881 e seguintes.
[190] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 89, onde o autor, a propósito da edição de um número de *Revista Nova*, procurará entender a corporização das novas orientações estéticas nos diferentes autores que nela participam, salientando as «presenças esteticamente ambíguas, mas indiciantes do desígnio autoral de mudança» de João Lúcio e de António Patrício.
[191] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 236; *vide* também Leonardo Coimbra, *op. cit.*, p. 155.

Será a partir das relações acima estabelecidas que Seabra Pereira explorará a articulação da poética de Lúcio com a estética saudosista. O nome do poeta será, neste âmbito, invocado em três motivos distintos: *Melancolia transcendente e contemplativismo dinâmico*, *Experiência espectral, projeção fantasmática* e *Heroísmo ôntico no dinamismo cósmico*.

No primeiro, relacionado com o *anseio do Absoluto* e a insatisfação resultante do confronto de tal ânsia com a finitude do mundo dito comum[192], serão citados vários poemas de *Na Asa do Sonho*, em particular o poema homónimo introito, a partir do qual Seabra Pereira identifica os motivos essenciais da obra, nomeadamente no que concerne à «correlação entre o ímpeto da subjetividade para o sobrerreal (confiado ao dinamismo evasivo do Sonho, da Fantasia, da Quimera…) e um indiscernível eflúvio de Transcendência nas objectividades»[193]. Tal correlação estabelece-se, em *Na Asa do Sonho*, a partir de dois núcleos imaginíficos: a já referida desarticulação entre o desejo do Absoluto e a condição terrena do sujeito (o designado «dissídio do Homem neo-romântico entre o voo e o rastejar»[194]) e o consequente refúgio na *torre de marfim*[195].

No que diz respeito à *Experiência espectral, projeção fantasmática*, há uma referência expectável ao livro póstumo de Lúcio, *Espalhando Fantasmas*, em particular do poema que dá título à obra e às formas espectrais aí presentes, que Seabra Pereira interpretará tanto com a captação das formas invisíveis do mundo (portanto, em conformidade com uma linha expressa nas anteriores obras de Lúcio, em particular de *Descendo*), como com uma «implosão do metafísico»[196].

Finalmente, a propósito do *Heroísmo ôntico no dinamismo cósmico*, motivo associado a uma noção de superação por parte do sujeito e a um imaginário quixotesco onde povoam diferentes personificações (a *águia*, sobretudo, mas também elementos naturais como a *montanha*, a *árvore*...), o crítico destacará toda a terceira obra de Lúcio, *Na Asa do Sonho*, no que diz respeito à noção de idealismo subjacente à esmagadora maioria dos seus poemas (e a que não será alheia a influência das estéticas

---

[192] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 927
[193] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 932.
[194] *Ibid*.
[195] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 932-3. Seabra Pereira citará, na sua versão integral ou parcial, os poemas «Ao embarcar do Coração», «À lua triste e mirrada», «Nas espirais do Sonho», «Faz bem, às ruínas», «Naquela noite rara», «O lenço em que ela chorou», «O luar e a coluna», «O sonho dos lagos» e «No caminho infinito».
[196] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 948. Serão ainda citados os poemas «Ilda Flora», «A mulher que tinha um segredo», «Pobre Isabel», *Mademoiselle* Subtil» e «Aquele que a tempestade devastara».

finisseculares, ainda que projetada numa dinâmica próxima das linhas saudosistas[197]), e que se concretiza numa

> ...visão fantástica dos seres e uma visão palimpsética da paisagem que, por seu turno, saciam uma paixão do conhecimento mnésico e intuitivo, uma dialéctica projetiva e arquetípica, uma ânsia de Infinito e uma perplexidade de potências coactas, uma vocação do Absoluto e uma exaltação na imperfeição, uma tensão de superação ôntica sem um correspondente heroísmo histórico ou social, enfim uma animação antropomórfica do entorno físico numa versão idealista da epopeia evolucionista[198].

Neste sentido se parece justificar tanto a ligação da poética de Lúcio com a estética saudosista e, por inerência, com as linhas neo-românticas do início do século. Tal postura divergirá da expressa por António Cândido Franco, para quem o Saudosismo se insere numa dinâmica relativamente marginal em relação às linhas dos movimentos literários do início do século XX. A diferença encontra-se, de resto, plenamente identificada tanto na obra citada de Seabra Pereira, como em outras de Cândido Franco e regista-se não só nesta projetada autonomia do Saudosismo, como na própria valoração, em termos críticos e conotativos, da noção neo-romântica[199].

Não obstante as diferenças apontadas, encontraremos, como ponto comum nos dois críticos, um reconhecimento da relação do poeta com as linhas saudosistas, bem como uma subvalorização da poética de Lúcio por parte da crítica (ainda que tal notação seja mais visível em Cândido Franco). Será, aliás, a partir desta questão que António Cândido Franco, na recensão crítica, publicada na *Colóquio/Letras*, feita à obra *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães, salienta o nome de João Lúcio precisamente no âmbito dos autores que, estando relacionados com a génese do Saudosismo, não se encontram devidamente referenciados[200]. O crítico será, aliás, peremptório a este respeito, referindo-se a Lúcio como um autor mais importante que Afonso Lopes Vieira ou Corrêa de Oliveira – autores citados por Guimarães – no âmbito da referida génese

---

[197] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 958: «…sobretudo com *Na asa do Sonho*, a poesia novecentista de João Lúcio ilustra como indagações líricas conformadas no fim-de-século pela crise decadentista e pela iniciação simbolista, mas já tocadas por um Idealismo confuso ou mesmo por um transformismo de timbre junqueiriano (como ocorria, por exemplo, com "A dança do pó" do seu *Descendo*), evoluem no sentido de assimilação saudosista do mesmo Idealismo».

[198] *Ibid*. Na página seguinte (959), Seabra Pereira citará «A marcha do Pinhal» e «A torre azul» a propósito deste «cosmos animado» e da sua simbologia «de voo aquilino [que se] dissemina (...) num revoar constante de virtualidades jamais atualizadas na plenitude ansiada»; são também destacados, a este propósito, os poemas «O sonho do vento e das florestas» e «O luar e a coluna».

[199] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 64 e seguintes; António Cândido Franco, *O Saudosismo de Teixeira de Pascoaes*, pp. 97 e 105 e «Fernando Guimarães: "Poética do Saudosismo"», *Colóquio/Letras*, Nov.-Dez. 1988, pp. 84 e 86.

[200] *Vide* António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 86-7. Cândido Franco citará as duas primeiras obras de Lúcio como paralelas a *Sempre* e *Vida Etérea*, de Pascoaes.

saudosista[201]. De resto, tal esquecimento[202] será ainda mais inusitado se recordarmos não só a circunstância de Lúcio ter sido colaborador de *A Águia*[203], mas reforçado pelo facto de Pascoaes ter endereçado um convite ao poeta para integrar a Renascença Portuguesa (que terá sido aceite)[204]; esquecimento aliás extensível à própria Renascença, se exceptuarmos os casos de Pascoaes, que comparará Lúcio a Camões, Frei Agostinho e Antero em *Os Poetas Lusíadas*, e de Leonardo Coimbra, como nos advertirá o mesmo Cândido Franco[205].

Na mesma linha, o crítico definirá, na apresentação que redige ao volume *Poesias Completas* do poeta olhanense, João Lúcio como um dos expoentes da poesia saudosista a par de Pascoaes – o que, de acordo com o raciocínio explanado nessa mesma apresentação, pelo autor, significará «uma das mais significativas da nossa melhor e mais penetrante modernidade poética»[206].

De resto, o modo como António Cândido Franco encara a primeira obra publicada por João Lúcio – sobretudo no que concerne à sua relação com a respectiva época literária – é, desde logo, particularmente significativa. Com efeito, em diferentes circunstâncias[207], o crítico evidenciará o «ponto de viragem» que *Descendo* determinou relativamente à poesia portuguesa de então, distanciando-se, pela sua sobrecarga imaginativa, aos modelos vigentes da altura (dos quais Cândido Franco destacará Cesário, Nobre, Junqueiro e Eugénio [de Castro]), constituindo-se, por isso, como uma poesia que não só irá abrir verdadeiramente as portas da poesia do século XX português[208], como constituir uma das «fontes genuínas» da poesia portuguesa pós-modernista no que diz respeito à «liberdade imaginativa, o clima de delírio, a marca onírica e a demência torrencial das visões»[209]. Nesta linha, a consciência poética

---

[201] *Ibid*. *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 230.
[202] A este propósito, *vide* Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, pp. 16-7, onde o autor corrige Alfredo Ribeiro dos Santos (*A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*) a propósito do facto de João Lúcio não ter sido colaborador de *A Águia*.
[203] *Vide* João Lúcio, «A mulher que tinha um segredo», *A Águia*, Setembro de 1914, pp. 74-78.
[204] *Vide* «Cartas inéditas a Teixeira de Pascoaes», publicadas em João Lúcio, *Poesias Completas*, pp. 575-80.
[205] *Vide* António Cândido Franco, «Apresentação da poesia de João Lúcio», pp. 14-5.
[206] *Vide* António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 15.
[207] *Vide* António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 9 e «Lúcio, João (1880-1918)», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 422; Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 9.
[208] António Cândido Franco, «Apresentação da poesia de João Lúcio», p. 9. Tal como destacado por José Carlos Seabra Pereira, o raciocínio volta a estabelecer, ainda que em moldes substancialmente diferentes (no caso de Seabra Pereira, *Descendo* fecha um ciclo; no de Cândido Franco, abre um outro), a importância do primeiro livro de João Lúcio no panorama literário nacional. (*vide* nota 95).
[209] *Ibid*. Cândido Franco destacará as repercussões indiretas em escritores como Mário Cesariny, António Maria Lisboa ou Herberto Hélder, referindo: «Quando se perceber o que a poética imaginativa destes três deve, dentro da tradição moderna portuguesa, a poetas como João Lúcio e Teixeira de Pascoaes, mesmo

apresentada por Lúcio no seu primeiro livro não só se distinguirá, positivamente, da dos seus companheiros de geração – Cândido Franco salientará os nomes de Augusto Gil, Fausto Guedes Teixeira, Corrêa d'Oliveira, Afonso Lopes Vieira e mesmo de Teixeira de Pascoaes (no que diz respeito às suas primeiras obras)[210], como terá tido uma repercussão significativa nos mesmos – não obstante tal não se encontrar, de acordo com António Cândido Franco, reconhecido por grande parte da crítica[211].

Por todos estes motivos se percebe a concepção da poesia de Lúcio como representativa de um «...segundo fôlego da modernidade tal como Junqueiro e a Renascença a entenderam, ou seja, uma modernidade sem os prejuízos cientistas e racionalistas da cultura do tempo»[212] – ou seja, uma modernidade que reflete um *esforço de significação* e não uma *mera destreza de metrificação*[213]. E é nesta mesma perspetiva que Cândido Franco, na entrada que redige no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* a propósito de João Lúcio, justifica o esquecimento a que se encontra vetada a poesia de João Lúcio como derivada de um «estreito e redutor entendimento do Modernismo»[214].

---

que com eles não tenham convivido – o que a ser verdade no caso do primeiro não o é no do segundo –, quando se perceber isto, dizíamos, começar-se-á então a pagar o que lhes devemos.» (*op. cit.*, p. 15).

[210] António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 16-7: «A novidade da poesia de João Lúcio é mostrar aquilo que podemos designar como uma sobrecarga imaginativa fora do vulgar. Foi um premeditado e assumido excesso de devaneio que deu à poesia de João Lúcio o seu rosto mais pessoal, marcando diferença para com a dos seus pares. Foi ele que destruiu à partida qualquer identificação fácil da sua poesia com a vulgarização então galopante de Nobre ou de Cesário junto dos novos poetas, quer porque ao sentimento o seu verso preferia uma outra faculdade mais ígnea e mais mental, a imaginação, quer porque deixava para trás, sem complacências de qualquer espécie, aquele gosto coloquial por um quotidiano urbano e rural oitocentista, que foi a cartilha que simplificou para efeitos de uso corrente um Cesário aguarelista primoroso e um Nobre em geral bastante mais nefelibata e difícil.».

[211] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 18: «Não fossem as nefastas circunstâncias a que acima nos referimos, e que são de todo indiferentes ao valor do poeta e da sua criação, e há muito que as características do *Descendo* teriam bastado, apesar de alguns desníveis, a reconhecermos no livro de estreia de João Lúcio um caso extraordinário, tanto mais que foi dado à estampa aos vinte anos, consagrando-o como aquele que abriu as portas do século XX português e que teve o mérito de obrigar os seus companheiros de geração, em primeiro lugar Pascoaes, a inflectirem do sósismo ainda epigonal dos primeiros versos para o saudosismo visionário ulterior.».

[212] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 16.

[213] António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 13-4.

[214] António Cândido Franco, «Lúcio, João (1880-1918)», Fernando Cabral Martins, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 422: «A poesia de João Lúcio é uma daquelas que um estreito e redutor entendimento do Modernismo enterrou num injustíssimo e escandaloso esquecimento». *Vide* também, a este propósito, Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 48 e Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, p. 30.

A faceta modernista

Recuperamos a última passagem destacada de António Cândido Franco para propor um olhar para uma última faceta estética da poesia de João Lúcio – a relação com o Modernismo Português.

Não obstante o mesmo Cândido Franco descrever a poética de Lúcio, em particular no que concerne aos seus últimos livros, num percurso de «atonia quase absoluta do movimento literário do Portugal do seu tempo»[215], é possível antever algumas pistas (não muitas, é certo) que assinalam a recepção da obra de Lúcio por parte daqueles que fizeram o primeiro Modernismo português, como são o caso de Pessoa ou Sá-Carneiro. O primeiro não se referirá a Lúcio – pelo menos, não temos conhecimento de tal – diretamente; porém, as alusões que serão feitas pelo próprio, sob a égide de Caeiro, a propósito de um «poeta místico» no poema XXVIII, e que parecem remeter, eminentemente, para a figura de Pascoaes (recorde-se que Pessoa descreverá Caeiro como um Pascoaes *virado do avesso*[216]), poderiam ser facilmente estendidas aos sujeitos de poemas como «Perfume que chora» ou «A dor das pedras»[217]:

> Hoje li hoje quase duas páginas
> Do livro dum poeta místico,
> E ri como quem tem chorado muito.
>
> Os poetas místicos são filósofos doentes,
> E os filósofos são homens doidos.
>
> Porque os poetas místicos dizem que as flores sentem
> E dizem que as pedras têm alma

---

[215] *Vide* António Cândido Franco, «Apresentação da poesia de João Lúcio», p. 9 e «Lúcio, João (1880-1918)», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 422; Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 9.

[216] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, notas 232.

[217] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 75 e 65, respectivamente. Esta relação será evocada por Fernando Cabrita em, pelo menos, dois momento distintos: no artigo redigido, em louvor do poeta, no primeiro número da revista *Al-Gharb* (p. …) e no anterior «O Simbolismo e a poesia de João Lúcio», publicado n'*A Voz de Olhão* de 31 de Maio de 1979. No primeiro caso, Cabrita apenas constata a relação; no segundo, porém, o autor arriscará uma relação bem mais profunda e que nos interessa particularmente no âmbito da faceta poética de Lúcio aqui tratada: «Podemos mesmo dizer que a metafísica de João Lúcio prepara, em certa medida, a metafísica da poesia modernista, em especial da poesia de Alberto Caeiro. Ainda que aparentemente opostos, João Lúcio e Caeiro são filósofos do mesmo cariz. Ambos procuram a explicação das coisas simples da natureza: as pedras, a luz, as flores. Só que divergem quanto à conclusão. Caeiro vem a ver apenas no que vê e no que palpa, nega tudo o que há para lá da superfície das coisas […], o que não exclui, antes confirma, a busca desse mundo que existe para lá do que se vê, única forma de o negar. O mesmo fez João Lúcio (concretamente no «Descendo»), só que nunca se conformando com o que vai descobrindo, nunca encontrando no visível a explicação das coisas. Procura sempre mais fundo, para lá da realidade presente, crava o olhar na escuridão a1mejando a luz, tacteando entre as trevas a verdade escondida.» (p. 2).

E que os rios têm êxtases ao luar.[218]

Quanto a Sá-Carneiro, é relativamente conhecida a postura crítica com que o poeta aborda, numa carta dirigida a Pessoa, o número VI (2.ª série) de *A Águia* e, por arrastamento, o poema de João Lúcio aí publicado, «A mulher que tinha um segredo»:

> E *A Águia*, meu Querido Fernando Pessoa, que Alfredo Guimarães! Ai o Leite de Vasconcelos, poeta! E a CEGUETA (quero dizer a mulher do segredo) do poeta Algarvio… Ora… Ora… O Resto! Teófilo & Álgebra… Nem o Parreira salva o número. Bolas!...[219]

Esta relação aparentemente pouco articulável entre os novos caminhos da poesia portuguesa e o trabalho poético de Lúcio parece encontrar, de resto, algum eco na imprensa. Saliente-se, a este propósito, a divisão proposta em *O Heraldo*, no princípio do século XX, no âmbito da publicação de textos poéticos: as composições de Pessoa e Sá-Carneiro surgirão na secção «Futurismo», ao passo que a João Lúcio e outros autores (algarvios, sobretudo: Salazar Moscoso, Coelho de Carvalho, Estácio da Veiga, Bernardo de Passos…) será reservada a secção «Belas Letras»[220].

Existem, porém, algumas pistas indiretas que evidenciam uma aproximação de Lúcio às tendências modernistas do princípio do século. Francisco Fernandes Lopes, na pequena recensão que faz a *Espalhando Fantasmas* no n.º 1 do *Correio Olhanense*, refere, neste âmbito, um pormenor aparentemente ignorado pela generalidade da crítica e do público em geral: o facto de a edição da obra ter sido prevista, pelo próprio Lúcio, com a inclusão de pastéis ilustrativos de Carlos Porfírio – complemento indispensável da edição, conforme notará Lopes, a partir dos designados desejos do poeta. Para além desta articulação com o trabalho do pintor (que Lopes destacará como «o artista moderníssimo e estranho, cuja arte João Lúcio altamente prezava», o crítico olhanense

---

[218] Fernando Pessoa, *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, p. 78.

[219] *Vide* Mário de Sá-Carneiro, *Cartas a Fernando Pessoa. II*, p. 20. *Vide* também Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 17; António Cândido Franco fará também referência ao episódio nas *Poesias Completas* de João Lúcio, no anexo «Inéditos e textos soltos», onde reforçará que «a frase vale pelo gracejo, idêntico a muitos outros que fazem o estilo desencantado e sublime de Sá-Carneiro, nunca pela crítica certeira, justa, ponderada» (*op. cit.*, p. 579). A conceção, por Cândido Franco, do dito comentário como *blague* parece-nos pertinente; bastará recordar que este é o mesmo sujeito que, cartas antes, descrevera, a Pessoa, o ódio nutrido pelos «portugueses carbonários» que vêm «enche[r] Paris de escarros verdes» (*Cartas a Fernando Pessoa. I*, p. 149).

[220] *Vide*, por exemplo, Nuno Júdice, *Poesia Futurista Portuguesa*, pp. 8 e seguintes.

antevê «novas direções artísticas» na obra em questão, que acabariam por não ser plenamente concretizadas[221].

Opinião semelhante parece ter José Régio. O escritor e crítico, que chegou a incluir, em circunstâncias excepcionais, o trabalho poético de Lúcio na 3.ª edição de *Líricas Portuguesas* – não obstante o facto de Cabral do Nascimento ter já contemplado o autor algarvio na sua edição da obra[222] – salientará o génio poético de Lúcio, lamentando o facto de o seu trabalho poético não ser efetivamente reconhecido em Portugal (com natural exceção do Algarve)[223] e advogando, no mesmo propósito, que as mesmas irregularidades do foro poético que estarão na origem de tal esquecimento serão, igualmente, evidência da sua singularidade[224] (definindo, enfim, Lúcio como um poeta «quase isolado[…] na sua própria originalidade»[225]). É também *Espalhando Fantasmas* que merece o destaque do crítico; obra superior às precedentes[226] e próxima dos ambientes misteriosos e esteticistas de um Mário de Sá-Carneiro:

> A história [das vidas narradas em muitos dos poemas de *Espalhando Fantasmas*] é, geralmente, singular. E tanto ela mesma como o ambiente misterioso, sentimental e esteticista (por vezes dum sentimentalismo e dum esteticismo que

---

[221] Francisco Fernandes Lopes, «Espalhando Fantasmas», *Correio Olhanense*, 1 de Dezembro de 1921, p. 1. A mesma postura será reforçada pelo crítico num artigo publicado n' *O Comércio do Porto* a 28 de Dezembro de 1954 («Acerca de João Lúcio»), e publicado posteriormente, na compilação *Estrada Larga*.

[222] *Vide* José Régio, *Líricas Portuguesas* (3.ª ed.), pp. 18-9. Na introdução à 3º edição da obra, Régio invocará o princípio estabelecido entre si e Cabral do Nascimento no que se refere à não duplicação de nomes em cada uma das antologias, para depois justificar a exceção para os nomes de Lúcio e Espanca: «Acontece, porém, nunca me ter podido eu conformar com haverem sido abrangidos dois nomes – Florbela Espanca e João Lúcio – pelas exclusões a que me obrigava o ter de fazer caber mais de oito séculos de abundante poesia num volume de proporções normais. Com as demais exclusões me conformara antecipadamente, ou acabei por me conformar. Com a desses dois nomes, nunca; – e cada vez menos.» (pp. 17-8)

[223] *Vide* José Régio, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», p. 123.

[224] *Vide* José Régio, *op. cit.*, pp. 123-4 : «Quanto à irregularidade ou imperfeição: Com efeito, (e, fora de provocar desinteresse, antes poderia isso interessar ao menos pelo que sugere de singularidade psicológica) poucas obras tão ao mesmo tempo insinuam o gosto da perfeição, porventura a sua rebusca, e desprendidamente o atraiçoam. Chegarei a dizer: Poucas ao mesmo tempo se abeiram assim da perfeição, ou a captam em versos de esplêndida largueza e fulgurante originalidade, para logo se lhe distanciarem.»; p. 124: «…Porque é muito particularmente em João Lúcio, na incompreendida estranheza da sua maneira de ser, no paradoxal processo da sua poesia, que as imperfeições, pretensões ou irregularidades se combinam com uma cativante impressão de frescura, espontaneidade, abandono aos acasos da inspiração e da intuição. Os versos admiráveis, as imagens resplandecentes de largueza e originalidade (creio nada exagerar empregando estes adjetivos) vêm-lhe na mesma onda generosa, impetuosa, que traz as banalidades, os verbalismos de mau gosto, os versos falhados. E dir-se-ia que, mau grado o sonho de perfeição que se lhe sente, o Poeta despreza as perdas encantando-se nos ganhos.».

[225] *Vide* José Régio, *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, p. 58.

[226] José Régio, *Líricas Portuguesas* (3.ª ed.), p. 367. Também João Gaspar Simões considerará a obra póstuma como «a mais pessoal e significativa» de Lúcio (*vide op. cit.*, p. 84). Nádia Battella Gotlib, na entrada que redige no *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa* de Massaud Moisés, dirá que a mesma é «considerada pela crítica como a mais significativa» (p. 209; a autora parece entender, como únicas propostas críticas dignas, a este respeito, as de Régio e Gaspar Simões, até porque estes são os únicos autores, a par de Francisco Fernandes Lopes, citados na bibliografia sobre João Lúcio).

envelheceram) amiúde nos evocam novelas de Sá-Carneiro. Aliás, muitas vezes nos lembra João Lúcio outros poetas : Sá-Carneiro, Gomes Leal, José Duro, Pessanha. Estes e, afinal, todo o nosso Neo-Romantismo de coloração simbolista. Claro que João Lúcio pode nem ter conhecido alguns dos em que penso – e é um facto que a sua indiscutível originalidade não sai senão mais poderosa de quaisquer confrontos[227].

A relação com a escrita do poeta de Orpheu será, de resto, novamente evocada, cerca de 55 anos mais tarde, por Nuno Júdice, novamente a partir de *Espalhando Fantasmas*; obra em que o sujeito poético aparece «no limiar do ficcionista», numa «sociedade em que as marcas da Belle époque estão visíveis, com todo o seu gosto requintado e decadente» e onde um certo donjuanismo cosmopolita de muitos dos sujeitos será assente em algo de autobiográfico[228]. Por todas estas circunstâncias, Júdice citará o Sá-Carneiro dos contos e de *A Confissão de Lúcio* como uma das maiores afinidades do Lúcio de *Espalhando Fantasmas* – ainda que os limites de perversão atinjam níveis diferentes num e noutro autor.

As características enunciadas parecem definir João Lúcio como um dos mais importantes poetas do pré-Modernismo português do início do século XX, conforme nota o mesmo Nuno Júdice[229]. Em certa medida, a sua relação com o Modernismo Português pode ser entendida numa dinâmica dupla: por um lado, a sua poesia, a par com a de outros nomes, antecipa e, de algum modo, prepara, nos primeiros anos do século XX, o advento do Modernismo; por outro, Lúcio, enquanto poeta, acabará, mais tarde (em particular, nos textos da obra póstuma) por assimilar, ou pelo menos conviver – ainda que em muitos casos, de um modo indireto – com as mesmas diretrizes modernistas que, de algum modo antecipou. Em qualquer dos casos, uma circunstância

---

[227] *Vide* José Régio, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», p. 125. João Gaspar Simões irá também ver no Lúcio de *Espalhando Fantasmas* «em germe, o esteticismo de Mário de Sá-Carneiro e não poucas das novidades da poesia de *Orpheu* (*op. cit.*, p. 85). Não podemos deixar de notar que, não obstante as circunstâncias biográficas relativamente adversas (*vide* nota 219), o nome de Sá-Carneiro é um dos que é mais invocados no que diz respeito às afinidades estéticas com a poética de Lúcio.

[228] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 107.

[229] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 108: «Não se esgota aqui a rica temática desta poesia, e muito há ainda a descobrir numa obra que a morte precoce do poeta aos 38 anos impediu que se desenvolvesse em direção a uma maturidade estética que podemos já adivinhar neste conjunto de livros que não tem equivalente na época. Se uma adjetivação excessiva, marcada por esse decadentismo a que João Lúcio vai buscar as suas fontes formais e literárias, prejudica por vezes a transtemporalidade da sua escrita, não deve isso ser obstáculo à sua releitura e ao repor da sua personalidade entre os grandes poetas do princípio do século XX, no quadro do pré-Modernismo mas, ao mesmo tempo, inscrevendo-se numa zona que vai de Camilo Pessanha (o poeta que também cantou o amor com a sensibilidade pós-romântica que temos em João Lúcio) a Mário de Sá-Carneiro, que é aquele com quem o poeta encontra urna estreita afinidade sobretudo nas múltiplas situações dos contos e da *Confissão de Lúcio*, através do mesmo gosto refinado e "exquis", no limite da perversão que, em João Lúcio, o culto estético apenas deixa adivinhar, ao contrário do poeta de *Orpheu*.».

parece ser decisiva: a franca originalidade – pesem embora os seus defeitos –, sem qualquer equivalente na sua época[230].

Na obra *Nations of Nothing But Poetry*, Matthew Hart salientará a importância de contemplarmos os diferentes modernismos que se expressaram fora do ambiente necessariamente urbano/cosmopolita e de nações para além dos contextos europeu e norte-americano. Os exemplos facultados transcendem, claramente, o nosso objecto de estudo; porém, a obra de Hart é importante por nos recordar a flexibilidade (em termos de contexto, etnicidade ou nacionalidade) com que deveremos encarar os diferentes intentos modernistas registados entre o final do século XIX e início do seguinte[231]. Em função do que exprimimos acima, a lição, cremos, é válida para o estudo da poesia de Lúcio e da sua articulação com o Modernismo Português.

*

Procurámos, nesta reflexão, enquadrar histórica e literariamente a poesia de João Lúcio na sua época, salientando não só as imprecisões e lacunas, por parte de alguma crítica, como também – e particularmente – as dificuldades que advêm da tarefa, e que em grande parte se podem justificar pelo caráter transversal da sua poesia.

Com efeito, e como salientámos atrás, a poética de João Lúcio deverá ser encarada como uma *poética de transição*. Uma transição que é marcada cronologicamente pela passagem para o século XX, mas, também, em função da mudança histórico-cultural a ela inerente. Deste modo, e sem que daí resultem antinomias irresolúveis, tanto é possível enquadrar a poesia de João Lúcio na segunda vaga modernista; como, a partir das noções apresentadas por Seabra Pereira, a definir como uma das mais interessantes manifestações neo-românticas; como, a partir das ideias sugeridas António Cândido Franco ou Nuno Júdice, a entender como uma das fontes indiretas que irá fundamentar a revolução modernista de 1915. Todas estas vertentes são, entre si, perfeitamente conciliáveis.

Tal noção transversal parece justificar o modo pouco linear com que a poética de Lúcio absorve as suas diversas influências. Parece indubitável que *Descendo* é o livro mais claramente simbolista de Lúcio; que *O Meu Algarve* constitua uma das mais *impressionistas* (pesem embora as problemáticas que apontámos a esse nível[232])

---

[230] *Ibid*.
[231] Matthew Hart, *Nations of Nothing But Poetry*, pp. 5 e seguintes.
[232] *Vide* nota 23-4.

representações do espaço algarvio escritas até à data; que a última obra publicada em vida por Lúcio, *Na Asa do Sonho*, se articule esteticamente, em grande parte, com alguns dos pressupostos de um Neo-Romantismo de feição saudosista; que o póstumo *Espalhando Fantasmas* reflita uma absorção de pressupostos modernistas, ou mesmo uma convivência a par com os mesmos – é de esperar, aliás, que muitos poemas, como o publicado em 1914 pela *Águia*, «A mulher que tinha um segredo», tenham sido escritos em simultâneo com muita da produção poética publicada em *Orpheu.*

Um elemento parece ser primordial neste cenário difuso: a manifesta originalidade da poesia de João Lúcio e, por inerência, o cunho pessoal e distinto que a caracteriza – será esta, aliás, a postura de Maria Estela Guedes em *À Sombra de Orfeu*, na apresentação que faz da poesia de Lúcio[233]. Tal originalidade, porém, só poderá ser definida a partir do real confronto da sua poesia com as diferentes tendências e movimentos literários, o que justifica a digressão feita no presente capítulo.

Neste sentido, cremos que a poesia de Lúcio se encontra, ainda, por valorizar e, em primeira instância (porque daqui depende, naturalmente, tal valorização), por *ler*. Longe da leitura crítica parcial e presa a determinados estigmas que é feita, em alguns casos, da sua poesia (como, de resto, nos recordará António Cândido Franco[234]), mas longe, também, da notação fácil do poeta incompreendido – o que tem constituído, igualmente, justificação pouco plausível para a valorização do seu trabalho poético, a poesia de João Lúcio deve ser lida em função da sua especificidade, que transcende, em larga medida, as delimitações de uma escola literária, mas também a partir das suas manifestas limitações estéticas – pois, como Nuno Júdice bem salientou, a nossa vivência poética não pode ser apenas povoada por grandes astros[235].

---

[233] Maria Estela Guedes, *À Sombra de Orfeu*, p. 183: «A obra de João Lúcio documenta a fusão das tendências literárias da sua época: Romantismo, Decadentismo, Simbolismo, que soube caldear, superando-as com a singularidade do génio pessoal».

[234] António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 14-5: «Teixeira de Pascoaes, que não era crítico mas tinha o sentido raro da reparação, (...) teve a pretensão de inverter a desastrada fortuna póstuma do poeta, escrevendo sobre ele um longo escrito de homenagem, que é um dos raros textos que depois de 1950 foram dedicados à obra de João Lúcio e o único — se fizermos exceção de uma justiceira nota de José Régio e de alguns parágrafos certeiros de Gaspar Simões — que não enforma dos preconceitos de uma época superficial, que fez do aprumo estético o seu único ideal moderno. Todos os outros, mesmo com palavras escorreitas, como são as de David Mourão-Ferreira no verbete que escreveu para o Dicionário de Literatura de Jacinto do Prado Coelho, se mostram incapazes de compreender o sentido essencial desta poesia, fazendo equivocamente passar, na linha daquilo que já o racionalismo sugerira para a poesia de Junqueiro, a sua sublime fundura cósmica por importuno e desajeitado discurso palavroso»

[235] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 103: «Se excetuarmos o *Orpheu*, em 1915 e tudo o que daí surgiu, o que está nessa fase germinal da poesia moderna encontra-se ainda em grande parte por estudar e, sobretudo, por revalorizar. Não quer isto dizer que seja tudo de igual valor, ou que se trate de uma poesia e de poetas de primeiro plano, mas uma poesia não é feita apenas por astros — há também muitas obras de indiscutível qualidade e que, muitas vezes, são a base para formar e sustentar grandes poetas.». *Vide* também nota 1.

V – *Descendo*

I

A primeira obra poética de João Lúcio, *Descendo*, é publicada ainda durante o seu período estudantil, em Coimbra. Lúcio contava, na altura, 20 anos; porém, já tinha no seu currículo literário dezenas de contribuições em jornais e revistas algarvias[1] e não só (saliente-se, a título de exemplo, as publicações em *Revista Coimbrã* e *Ave-Azul*[2]), maioritariamente de cariz poética, mas também no domínio da narrativa[3], da crónica[4] ou da recensão literária[5].

Em todo o caso, *Descendo* constitui a primeira obra publicada por João Lúcio, reunindo textos que o poeta já houvera publicado anos antes, em algumas das revistas atrás citadas[6]. Uma parte substancial dos textos terá sido escrita, a julgar pelas palavras de Pascoaes[7], por um Lúcio no final da adolescência, talvez com uns dezoito anos.

---

[1] «Pobre e cego (versão)», *O Echo da Academia (Folha semanal, lítteraria, scientifica e noticiosa)*, 23 de Fevereiro de 1896, p. 3 (com provável continuação no n.º 5 do mesmo jornal); «Violetas», O *Futuro (Semanário Democrático Algarvio)*, 11 de Novembro de 1896, p. 2; «Soneto», *Algarve e Alemtejo,* 5 de Fevereiro de 1899, p. 2; «Odio ao sol», O *Reyno do Algarve,* 27 de Agosto de 1899, pp. 2-3; «*Sempre* de Teixeira de Pascoaes», O *Reyno do Algarve,* 3 de Setembro de 1899, p. 3; «Tardes», *O Reyno do Algarve*, 17 de Setembro de 1899, p. 3; «Anoitecendo», O *Revno do Algarve,* 1, 8 e I5 de Outubro de 1899; «Um artigo de fundo», O *Reyno do Algarve,* 22 de Outubro de 1899, p. 1; «Teixeira de Pascoaes», O *Reyno do Algarve,* 22 de Outubro de 1899, p. 1 (artigo anónimo, provavelmente da autoria de João Lúcio); «A Emile Zola», O *Reyno do Algarve,* 22 de Outubro de 1899, p. 2; «Os grandes», O *Reyno do Algarve,* 29 de Outubro de 1899, p. 1; «Para a cova», *O Reyno do Algarve,* 5 de Novembro de 1899, p. 1; «Estranho amor», *O Reyno do Algarve,* 5 de Novembro de 1899, pp. 2-3; «Sensações desconhecidas», *Algarve e Alemtejo*, 21 de Janeiro de 1900; «O vento», *O Heraldo,* 24 de Janeiro de 1901, p. 2; «*Teu grande coração, oh mundo, é de granito*», *O Heraldo,* 7 de Fevereiro de 1901, p. 3. Neste grupo, fica por registar o alegado primeiro poema publicado por Lúcio logo em 1892 em *O Olhanense*, quando o poeta contava apenas 12 anos (*vide*, por exemplo, Edgar Pires Cavaco, *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, p. (...)). Não obstante o esforço feito nesse sentido, não foi possível localizar o texto no trabalho de pesquisa efectuado no âmbito do presente estudo.

[2] «Os nevoeiros», *Revista Coimbrã,* 16 de Outubro de 1899, pp. 4-6; «A dor das pedras», *Ave-Azul,* 15 de Dezembro de 1899, pp. 572-573; «Na Pupila», *Revista Coimbrã,* 16 de Novembro de 1899, pp. 35-36; «O silêncio», *Revista Coimbrã,* 16 de Dezembro de 1899, pp. 73-74; «A sombra», *Ave-Azul,* 25 de Fevereiro de 1900, pp. 26-28; «A balada do fumo», *Ave-Azul,* Maio de 1900, pp. 295-6. *Vide* também, a este propósito, «A dança do pó», *Revista Nova*, 10 de Agosto de 1901, pp. 185-7 e «*Quadras a raparigas*» *in* AAVV, *Cantares para as fogueiras por estudantes de Coimbra às raparigas,* Coimbra, Havanesa Académica, 1901.

[3] Veja-se, neste âmbito, «Pobre e cego (versão)», «Anoitecendo» e «Estranho Amor».

[4] Veja-se, neste âmbito, «Ódio ao Sol», «Um artigo de fundo», «Os Grandes» e «Para a cova».

[5] Veja-se, neste âmbito, «*Sempre* de Teixeira de Pascoaes» ou «Teixeira de Pascoaes».

[6] «Sensações desconhecidas» e «O vento», publicados no *Algarve e* Alemtejo e *O Heraldo,* respectivamente (*vide* nota 1); «Os nevoeiros», «O silêncio» e «Na pupila», na *Revista Coimbrã* e «A dor das pedras», «A sombra» e «A balada do fumo», em *Ave-Azul* (*vide* nota 2). Curiosamente, a publicação

A circunstância de o poeta ser tão novo aquando do aparecimento de *Descendo* parece ser um dos motivos que justifica a boa recepção que a obra obteve junto da crítica. Mas este não parece ser o único. Um ano antes da edição propriamente dita, numa recensão publicada no *Algarve e Alentejo*, Passos Júnior tecerá largos elogios ao «esplêndido soneto» publicado, precisamente, no mesmo jornal, e que dá conta do seu «grande e original talento»[8] – no caso, o poema «Sensações desconhecidas» – bem como aos outros poemas que iriam ser incluídos, mais tarde, em *Descendo*, e que já eram conhecidos pela publicação em outros jornais e revistas[9]. Mas mais interessante que o elogio aos poemas é o modo como Passos Júnior destaca a importância da edição futura de *Descendo* (sobretudo a propósito da sua relação com as tendências finisseculares simbolistas e decadentistas), particularmente no que concerne à circunstância de «abrir novos horizontes de luz à Arte, que aqui anda cretinisada, arrastando miseravelmente os andrajos dos seus lugares comuns antidiluvianos»[10].

A publicação de poemas de *Descendo* em jornais e revistas manter-se-á após a edição do livro, em particular na regional algarvia. *O Imparcial* irá publicar a nona quadra de «O vento», a 3 de Abril de 1901[11] e *O Heraldo* de 4 de Abril de 1901, o poema introito de *Descendo*[12]. Sucedem-se, também, as recensões a propósito da primeira obra de Lúcio. Em todas, ou quase todas, evidencia-se, sobretudo, o descuido estrutural e formal de alguns versos e o distanciamento de moldes estéticos então vigentes.

Em Setembro do mesmo ano, Augusto de Castro, colega de João Lúcio em Coimbra e coautor, a par de Lúcio, de *Até Que Enfim!...*, publicará em *A Crónica* uma recensão a *Descendo*. Nela refletirá, sobretudo, a propósito das diferenças estéticas entre o que o autor designa de poetas *de inteligência* e *de coração* – incluindo o nome

---

antecipada, n' *O Heraldo*, do poema «O vento» não foi, conforme nos notou Edgar Pires Cavaco (*op. cit.*, p. 178), autorizada pelo poeta, o que motivou um pedido de desculpas a João Lúcio, por parte dos editores, no número seguinte – incluindo no que respeita às inúmeras «gralhas» relativamente ao texto original, o que justifica as [muitas] diferenças entre a versão publicada no jornal e a de *Descendo* (*vide O Heraldo*, 7 de Fevereiro de 1901, p. 1).

[7] Teixeira de Pascoes, *João Lúcio*, p. 6: «Descobri nele imediatamente um talento literário de primeira ordem. E a sua aparência denunciava apenas uns 16 ou 17 anos de idade! Uma criança a revelar-se genialmente! (...) Decorridos alguns dias, leu-me os seus primeiros versos. Nova surpresa minha! E mais violenta que a primeira! Eram as poesias do *Descendo*. E todavia elas subiam às alturas da inspiração! Assim, o Dante, baixando ao Inferno, ascendia aos cumes do Parnaso!».

[8] Passos Júnior, «Descendo», *Algarve e Alemtejo* de 21 de Janeiro de 1900.

[9] *Vide* nota 6.

[10] Passos Júnior, *op. cit.*.

[11] *Vide* «Descendo», *O Imparcial*, 3 de Abril de 1901. O mesmo jornal, no número de 19 de Abril de 1901, publicará uma breve crítica a *Descendo*, referindo-se à obra como «a revelação dum poeta».

[12] João Lúcio, «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», *O Heraldo*, 4 de Abril de 1901, p. 2.

de Lúcio no primeiro grupo[13]. Será esta circunstância que ditará, de acordo com Castro, «a preocupação exagerada da *ideia*» e, por inerência, as excessivas repetições que tantas vezes se «esgota[m] no paradoxo e no contraste»[14]; preocupação que contribui para a desvalorização de alguns versos, tidos como *falsos*, *postiços*, *frouxos*, face a outros *intensos, reais, profundos*[15], e que se encontra também subjacente à diferença, expressa por Augusto de Castro, entre as construções poéticas harmoniosas, válidas, e outras que terão sido feitas com o mero propósito de completar a obra[16]. Esta será, de resto, uma questão particularmente destacada a propósito de *Descendo* por alguns críticos, ao ponto de, em Abril de 1901, um jornalista de *O Imparcial* terminar a sua recensão a *Descendo* com um evocativo: «Dê forma aos seus versos»[17].

Paradoxalmente, esta excessiva preocupação com a ideia parece também estar na origem da questão que, à data, a imprensa mais enaltece na poética de *Descendo*: a sua originalidade e relativo distanciamento de alguns moldes literários da época – tanto de certos modelos ultrarromânticos, conforme notou Frederico de Menezes no *Algarve e Alentejo* de 21 de Abril de 1901[18], como de outros pressupostos *novos* nebulosamente evocados por António Santos n'*O Heraldo* de 15 de Agosto de 1901[19].

Em Abril do mesmo ano, João Capuz, jornalista e amigo de João Lúcio, dedica um artigo a *Descendo* n'*O Futuro* de 21 de Abril de 1901. Ainda que o autor advirta, no

---

[13] Augusto de Castro, *A Chronica*, Setembro de 1901, p. 2: «Dentro de todas as estéticas, tem sempre havido os poetas que podemos denominar *de inteligência* os poetas *de coração*, conforme dentro do lirismo de artista vibra mais a compreensão ou o sentimento da natureza». Augusto de Castro citará, ainda, a este propósito, Hugo, Herculano, Antero e Junqueiro (no âmbito do grupo de poetas *de inteligência*); Musset, Petrarca, Garrett, João de Deus e Gomes Leal (no âmbito do grupo de poetas *de coração*).

[14] *Ibid.*

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid*: «E assim que se podem apartar no *Descendo* as poesias que foram feitas com a preocupação d'encher um livro – é aí que a *ideia*, o símbolo se tornam uma preocupação apenas: e o poeta salva pelo artifício e pelo preciosismo aquilo que lhe falta em sinceridade e em fluência…».

[17] B. P., «*Descendo*. Livro de versos de João Lúcio», *O Imparcial*, 19 de Abril de 1901.

[18] Frederico de Menezes, *Algarve e Alemtejo*, 21 de Abril de 1901: «Não é pois o *Descendo*, um livro d'amor, onde se cante a mulher em todas as posições, num ambiente antihigiénico de desalento, choramingando aqui e além uma banalidade amorosa; não: é um livro, profundo de fina observação e de bastante estudo. O *Descendo*, de João Lúcio, é, sem duvida, uma obra forte, monumental, originalíssima, toda sua, procurando a essência das causas, e evocando o misterioso, Por vezes, uma arrojada fantasia, paira nos seus belos alexandrinos, com elegância e altivez: d'uma sombra faz uma alma, e de uma alma, uma flor».

[19] António Santos, *O Heraldo*, 15 de Agosto de 1901, p. 2: «João Lúcio teve o condão de inovar e o seu livro afasta-se de todos estes géneros e muito principalmente dessa literatura choramingas e indigesta com que deram, por moda, alguns novos de futuro. É um livro doente, é; um livro que chega mesmo a cansar-nos pela sofreguidão constante das suas páginas; mas um livro que nos toca n'alma, que nos deixa resaibos de filosofia no ódio pelo visto e sabido, e que nos dá também a avidez d'ir colher novos aspetos e impressões pelo misterioso mundo das coisas íntimas. É o *Descendo* toda uma ânsia a desfazer-se em febre, todo o delírio d'uma alma de artista na sua insaciável sede de ver o que não vê, de saber o que não sabe».

início, não pretender fazer uma análise ponderada da obra, mas antes uma «cavaqueira pacata terra-a-terra»[20], o mesmo não se coibirá de salientar as duas questões atrás citadas: por um lado, o facto de a obra destacar em Lúcio a sua figura como *poeta* e como *pensador* – e será este estigma filosófico, essa «terrível nevrose investigadora» do fim-de-século que ditará, segundo Capuz, a recusa em cantar puerilmente o amor entre pares, como parece ser a tendência vigente na sua faixa etária[21]; por outro, a notação da existência simultânea, em *Descendo*, de versos tanto «esculturais» e «admiráveis», como «nebulosos, frios, martelados»[22]. Em todo o caso, a originalidade da obra é enaltecida, ainda mais pela circunstância de o autor ter, à data, apenas 20 anos. Um «livro de um poeta raro para poetas raros feito», como dirá Alfredo Pimenta, anos mais tarde, na invocação do final do século XIX em Coimbra[23].

II

De uma maneira geral, o modo como a primeira obra de João Lúcio é lida pela crítica não sofre grandes alterações após a morte do poeta. Tal como Alfredo Pimenta, também Joaquim Costa reforçará o facto de *Descendo* «marca[r] desde logo triunfantemente o seu lugar» no seu tempo, não obstante as reservas manifestadas por parte de alguma crítica[24]; do mesmo modo, Aragão Barros, anos mais tarde, distinguirá o temperamento poético original de Lúcio manifestado no seu *debut*[25] e José Dias

---

[20] João Capuz, «Descendo (carta a João Lúcio)», *O Futuro*, 21 de Abril de 1901, p. 1.

[21] *Ibid*: «Sendo costume antigo, na sua idade, cantar somente barcarolas d'amor, em noites luarentas, às lírias camposas e transparentes e desafiar martírios ignorados de paixões infindas por pálidas delambidas, como é que v., tão novo, tão novo, apreendeu intimamente a nevrose do século – essa terrível nevrose investigadora».

[22] João Capuz, o*p. cit.*, p. 2.

[23] Alfredo Pimenta, «Cartas para a Ausente», *República*, 10 de Março de 1914: «Andava ele preparando o seu livro *Descendo* e andava eu dando cabo dos meus pobres nervos que já pobres herdei... Eram horas deliciosas, essas horas passadas no seu 4.° andar da rua do Borralho, ouvindo-o recitar, com sua voz quente e intensa, os alexandrinos do seu livro. Não sei se o *Descendo* fez muito ruído. Livro de um poeta raro para poetas raros feito, ele afirmou urna hora na vida literária, da Coimbra do meu tempo e marcou uma individualidade».

[24] Joaquim Costa, «João Lúcio», *Mulheres e Borboletas. Crónicas de Celso*, p. 121.

[25] Aragão Barros, «[sobre] a vida artística e mental do Algarve», *Jornal da Europa*, Janeiro de 1924: «João Lúcio surgiu nas letras com um poema – «Descendo». Estudante ainda da Universidade de Coimbra, ânimo juvenil, animação esplendorosa, rutilante, vibrando no fragor das sonoridades majestosas, revelou-se um original temperamento de poeta, agrilhoado aos mistérios da Natureza, e extraindo de cada obscuridade uma parcela de idealismo quimérico das coisas. Da mudez impenetrável evole-se uma asa liberta, tocada pela sua inspiração; o pó, num hino triunfal, tem a estridência turbilhonante duma carreira doida em volta das esferas; choram as pedras das calçadas, comungando uma

Sancho, escritor e genro do poeta, tecerá, no mesmo propósito, uma das maiores manifestações de louvor à primeira obra de João Lúcio, no número da revista *Alma Nova* de Novembro de 1925, comparando o ineditismo de *Descendo* com *O Livro de Cesário Verde* e o *Só* de Nobre[26]. Será, de resto, nesta obra que encontramos, de acordo com Dias Sancho, a forma poética mais perfeita de João Lúcio, algo que será também manifestado, anos mais tarde, por Ricardo Lima[27].

A partir de 1925, ano da inauguração do monumento dedicado ao poeta, o número de escritos críticos sobre a poética de Lúcio diminui consideravelmente. Curiosamente, será a partir deste momento que se publicarão textos de maior relevância crítica, não obstante os esforços de Leonardo Coimbra (1918), Francisco Fernandes Lopes (1921) e, com reservas, José Dias Sancho (1924-5).

Em 9 de Fevereiro de 1954, José Régio publica, no suplemento *Cultura e Arte* do *O Comércio do Porto*, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», mais tarde republicado na colectânea *Estrada Larga*. Nele, o poeta e crítico reafirmará, tal como João Gaspar Simões, alguns anos mais tarde[28], a sua preferência pela obra póstuma de Lúcio, *Espalhando Fantasmas*. Não obstante, muitas das questões levantadas têm presente a poética de *Descendo*, particularmente no que concerne ao facto de Lúcio surgir, em todas as suas obras (mas particularmente na primeira) como «um intérprete de sensações mais ou menos esquivas, mais ou menos estranhas, algumas que se poderia sugerir como de ordem metafísica (...); outras que roçam pelo psicopático ou pelo metapsíquico»[29].

De resto, a partir da segunda metade do século XX, tal noção será progressivamente salientada, mais do que como um elemento identificador de *Descendo*, enquanto uma perífrase de todo o trabalho poético de João Lúcio, o que será particularmente visível nas diferentes entradas que dicionários e enciclopédias consagram ao poeta: Etelvina Santos, por exemplo, distinguirá na sua poesia, a par da

---

dor humilde e escarnecida; e um lírio branco, emurchecido, agonizante na tristeza de ser pisado sem piedade...».

[26] José Dias Sancho, «O Poema *Descendo* de João Lúcio», *Alma Nova,* Novembro de 1925, p. 16; Sancho chegará a definir, no âmbito das três obras nomeadas, o livro de Lúcio como o mais consistente.

[27] *Vide* Ricardo Lima, «João Lúcio: o homem e o escritor», *Alvoradas*, p. 8.

[28] *Vide* João Gaspar Simões, «João Lúcio», *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, pp. 81-85; *vide* também João Gaspar Simões, «João Lúcio», suplemento *Domingo* do jornal *O Primeiro de Janeiro,* n.º 1093, 8 de Março de 1970.

[29] José Régio, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia do Supl. «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*, pp. 124-5. Relembre-se, também, a opinião expressa por Gaspar Simões no estudo publicado na *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)* (*vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 58).

sua maneira impressionista de representar a realidade sensorial, a «filosofia animada de um idealismo transcendentalista, capaz de despertar o que permanece oculto em cada coisa», onde a figura do Poeta é vista como «um ser intuitivo, privilegiado devido à sua capacidade visionária, capaz de conhecer e dar voz a essa vida oculta das coisas e dos seres»[30]. Maria João Borges, na entrada que redige na *Biblos*, distingue a «vocação ocultista, combinando alento filosófico e anseio místico», que João Lúcio manifestará a partir do primeiro livro, e que estabelece nítidas relações com as noções de representação, de percepção e de visão[31]. Num e noutro caso, os pressupostos nucleares de *Descendo* serão tidos como identificadores de uma poética global.

A mesma noção parece estar na base do raciocínio expresso por António Cândido Franco, na introdução que redige às *Poesias Completas* de João Lúcio[32]. Procurando enquadrar o movimento de *descida* no âmbito tanto dos «intentos rimbaldianos de videntismo», como das «intenções freudianas suas contemporâneas» (bem como das suas relações com a «filiação clássica dionisíaca, de sondagem das ínferas camadas dos mortos ou das sombras»)[33], o crítico tentará entender o modo como se processa a apreensão do mundo por parte do sujeito poético na poética de Lúcio, partindo das bases lançadas em *Descendo*:

> A poesia de João Lúcio mostra-se no *Descendo*, e em todos os livros que publicou em vida, uma poesia abstracta e metafísica, sem referencialidades diretas naquilo que mais importa, nada fotográfica (se chamarmos fotografia à representação objectiva da realidade), com um gosto cósmico e abissal, uma ardência imaginativa, um sentido da mobilidade do mundo e das suas formas, uma ideia de transmutação e de metamorfose transfiguradora, própria de uma linhagem visionária, e que talvez por isso deixa de lado a concepção do poema como forma visível e ostensiva, capaz de receber qualquer conteúdo. Isto quer dizer que não são as ideias de ordem e organização que dominam a concepção poética de João Lúcio, mas antes aquilo que podemos chamar, à falta de melhor, de impulso criador, se por criação entendermos a substantivação do incriado na linguagem verbal.[34]

---

[30] Etelvina Santos, «Lúcio, João Pousão Pereira», Álvaro Manuel Machado, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, p. 284, col. 1.

[31] Maria João Borges, «Lúcio Pousão Pereira (João)», José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, col. 266: «Desde o primeiro volume de poesia, afirma a sua vocação ocultista, combinando alento filosófico e anseio místico. Na poesia, sondando o invisível, o desconhecido, procuraria a revelação, de origem divina, do mistério da vida. E da intuição de uma simpatia universal que remonta à causa, una, dessa cintilação que se reconhece em todas as formas; concebe a vida a uma escala universal, como sequência ininterrupta, infinita, de metamorfoses, em que a mesma matéria revestiria almas que conheceriam sucessivas existências minerais, vegetais, humanas, estelares, sem que entre elas se quebrasse o elo de uma emoção ou vibração comum. A inquietação metafísica leva à interrogação do caráter ilusório da perceção ou visão (em que a imagem, de acordo com a teorização da época, é fulcro de uma sinestesia).»

[32] António Cândido Franco, «Apresentação da Poesia de João Lúcio», *Poesias Completas*, pp. 7-24.

[33] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 17.

[34] *Ibid*.

III

A dimensão metafísica e filosófica de *Descendo* será uma das vertentes mais destacadas pela crítica desde a primeira edição da obra, em 1901[35]. José Castanho, num artigo inicialmente publicado n'*O Heraldo* de 6 de Junho de 1901[36], referirá a não só a presença da notada dimensão filosófica, como a sua indissolubilidade relativamente ao poético, chegando ao ponto de notar nesta relação uma nova *escola* na poesia portuguesa, no sentido de ter sido a sua poesia «a primeira talvez a cantar um sistema filosófico»[37]; no mesmo ano, um artigo publicado em *A Província* a 10 de Agosto acentuará tal dimensão filosófica como definidora de um perfil psicológico e comportamental do próprio autor[38], propondo a associação da pessoa de Lúcio (e, por analogia, de toda a poética de *Descendo*) à «moderna escola monista»[39]; num registo próximo, José Guerreiro Murta, muitos anos mais tarde, defenderá a originalidade de *Descendo* pela sua concepção e temas «revesti[dos] de subtileza e de uma transcendência nas suas definições e no seu desenvolvimento» e que determinará, em suma, uma nova «concepção poético-filosófica (…) na Literatura Portuguesa»[40].

---

[35] Será a partir desta vertente que se concebe a aproximação da poética de Lúcio – pelo menos, do Lúcio de *Descendo* – a Antero. A este propósito, Joaquim Costa considerará o poeta um *discípulo* de Antero, porém «muito menos sofredor e incomparavelmente menos metafísico» (Joaquim Costa, *op. cit.*, pp. 120-1). O retrato estabelecido, pelo crítico, de Lúcio seguirá, de resto, a mesma linha: «Em João Lúcio havia sobretudo um intelectual, com belas qualidades de improvisação o e de virtuosismo; e o filósofo prendia sempre à asa de oiro das suas estrofes urna ideia ou um pensamento, que logo se coloria de uma tinta cor de rosa, seguindo em demanda das fantasias do poeta e perdendo-se em meio delas, como urna pequenina estreia, indefinida e distante, que se perde num infinito turbilhão de estrelas.» (*op. cit.*, p. 121).

[36] *Vide* José Castanho, «*Descendo,* por João Lúcio», *O Heraldo*, 6 de Junho de 1901, pp. 2-3; também «O dia de João Lúcio», *O Correio do Sul*, 5 de Julho de 1925, pp. 1-2; «Sobre João Lúcio», *A Voz de Olhão*, 31 de Janeiro de 1980, p. 7.

[37] José Castanho, *op. cit.*, p. 2: «Por todo o livro a poesia e a filosofia caminham irmãmente, de mãos dadas, não nos sendo fácil separá-las: foi essa filosofia que fez com que João Lúcio abrisse mais uma escola à poesia portuguesa, como foi a sua poesia a primeira talvez a cantar um sistema filosófico.»

[38] A. A. P. de L., *op. cit.*, p. 1. O autor invocará, a este propósito, um episódio que o próprio vivenciara com Lúcio: «O que à primeira vista se não compreende, é o mistério que reside n'aqueles olhos. Um dia, passávamos nós com ele no Jardim Botânico, em Coimbra, e, por um movimento caprichoso, vergámos a folha d'uma grande planta carnuda e enterrámos nela a sua extremidade aguda e seca. Algum suco espirrou e outro começou a escorrer em abundância pela superfície da folha. Examinávamos nós este fenómeno, quando do nosso braço se apoderou, nervosamente, a mão de João Lúcio, que libertou a planta com fúria, e exclamou, numa comoção sensível: / - "Não vê que essa planta sofre, como nós?". / Já compreendeu decerto o leitor o mistério que há nos olhos deste poeta. Naquele suco da planta, enquanto nós, profanos, víamos um liquido a escorrer, via ele mil vidas que agonizavam, mil convulsões dolorosas de células feridas.»

[39] *Ibid.*

[40] José Guerreiro Murta, «João Lúcio, poeta e orador», *Evocações: Vida Estudantil, Labor Didático, Lides Sociais, Perfis do Natural*, p. 298. Na página anterior, Murta invocara já, a este propósito, o poeta

As recensões e juízos citados carecem, porém, do aprofundamento concedido por Leonardo Coimbra no artigo dedicado ao poeta e publicado n' *A Águia* em 1918. Nele, o autor recentrará a demanda subjacente ao movimento de *descida* que encontramos na obra no domínio da consciência do sujeito – portanto, não tanto na realidade enquanto uma «superfície ilimitada», mas no modo como a memória ou consciência do mesmo a consegue completar[41]. Na mesma linha, Teixeira de Pascoaes, na conferência sobre o poeta algarvio atrás aludida, estabelecerá uma ligação intrínseca entre lógica e fantasia na apreensão da realidade (como pertinentemente referirá: «Entre as sensações e as ideias ou entre o conjunto e o abstracto, existe a mesma diferença que entre um oito tombado e o infinito»), antecipando o modo como a questão se parece processar em muitos dos poemas de *Descendo*[42].

Alguns anos mais tarde, Francisco Fernandes Lopes, um dos mais dedicados críticos de João Lúcio, publicará no *Diário de Lisboa* em 1957 um estudo que resumirá, em traços largos, esta relação com a Filosofia, o modo como esta prefigura a originalidade de *Descendo* e o próprio papel da poesia na representação do mundo:

> Seja como for, a concepção poético-filosófica do *Descendo* apresentava-se como alguma coisa de original na literatura portuguesa e; até agora ainda, de único: não é a Poesia halo ou ressonância da realidade, uma espécie de transrealismo de adorno, mas a Poesia como a própria essência da realidade, da qual o mundo sensível não é mais do que o pobre invólucro, a exterioridade, por assim dizer espetacular, desprezível...[43]

---

romano Lucrécio e o seu *De rerum Natura*, colocando-os em paralelo com Lúcio e *Descendo*, nomeadamente no esforço por se «fazer luz sobre as coisas da alma: a tristeza, a alegria, o amor, de tudo o que vive estranho ao nosso olhar, de tudo o que não afeta o nosso ouvido, de tudo que nós não podemos palpar»; porém, o autor irá distinguir ambos no que concerne a um «pensamento materialista, epicurista» associado ao poeta latino e a um «conceito espiritualista, sempre voltado para Deus» do segundo.

[41] Leonardo Coimbra, «João Lúcio», p. 154.

[42] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. pp. 4-5: «Onde anda a lógica principia a fantasia, isto é, onde acaba a França, começa a Ibéria. Mas a lógica grega e francesa, já está fora de toda a lógica do A é A... Agora, reina aquele princípio absurdo cm que A é A e não é A. Reina a alma ibérica prevista por um cartaginês santificado, vulgo, Santo Agostinho; no seu *Est, non est*... antevisão, tremenda da incerteza em que se firma, sem se firmar, a realidade tão próxima e longínqua, ao mesmo tempo! Como é próxima a sensação duma pedra, por exemplo, e longínqua a ideia que fazemos dessa pedra! Entre as sensações e as ideias ou entre o conjunto e o abstrato, existe a mesma diferença que entre um oito tombado e o infinito. A Esfinge, durante a Lógica aristotélica, foi um bloco petrificado no seu enigma, a própria estátua da Existência. Mas esse bloco petrificado é um turbilhão de corpúsculos elétricos, em que a gravidade newtoniana se apresenta como resultante dum ingrávido misterioso ou imaterialidade indefinida, esse esboço do Além a interferir no Aquém material, lançando-o nesse princípio de incerteza que forma a base ondulatória ou incerta da inatingível e atingível realidade».

[43] Francisco Fernandes Lopes, «Recordando João Lúcio» *in Diário de Lisboa*, 1957, pp. 1 e 10.

As ideias de Lopes, que já tinham sido repetidas noutros estudos do autor[44], serão retomadas por José Neves no estudo publicado na revista GEA em Maio de 1978, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio». Nele, o autor refletirá, a partir de toda a obra poética de Lúcio e, particularmente, de *Descendo*, sobre as mesmas relações entre poesia e realidade, ainda que, ao contrário de Lopes, Neves encare a Arte enquanto «...um esforço de apreensão intuitiva da realidade em que, liberto das formas lógicas cristalizadas na Razão, o espírito procura estabelecer relações subjetivas entre as imagens que constituem o Mundo dos sentidos» – portanto, distante da noção da poesia enquanto *essência* (e não *ressonância*) da realidade, conforme nos é apresentado por Francisco Fernandes Lopes[45]. Não obstante, o estudo parece-nos relevante por salientar a importância, no âmbito da poesia de Lúcio, da relação entre sujeito e realidade circundante, bem como o papel do sujeito/poeta na decifração dessa mesma realidade, o que parece determinar, de acordo com José Neves, uma leitura dos poemas seminais «Descendo», «Na Asa do Sonho» e «Espalhando Fantasmas» como «teorias estético-filosóficas sobre o Mundo»[46].

Porém, a visão em certa forma dicotómica com que se tem olhado para esta *descida* poética, e a que José Neves não escapa – a noção de que a poesia representará um *outro* mundo alternativo à realidade objectiva e científica que nos rege (e que, por esta ordem de ideias, encontrará no suposto idealismo de *Na Asa do Sonho* terreno fértil) parece-nos insuficiente para dar conta do real valor de *Descendo*. Não se trata tanto da procura de um outro mundo, mas antes do encontro de uma parte integrante do

---

[44] *Vide* Francisco Fernandes Lopes, *Sobre o Poeta João Lúcio: Conferência Lida no Sarau Realizado em 8 de Abril de 1921 na Sociedade Recreativa Olhanense em Homenagem à Memória do Poeta*, 1921 (republicada integralmente em *A Música das Cantigas de Santa Maria e outros ensaios*, pp. 215-232, e em excerto em «João Lúcio. Trecho dum estudo sobre o poeta pelo Dr. Fernando Lopes», *Jornal da Europa*, 10 de Abril de 1923, p. 2; *Correio Olhanense*, 25 de Outubro de 1928, p. 1; «Acerca de João Lúcio», *O Comércio do Porto,* 28 de Dezembro de 1954, p. 6 (republicado, por sua vez, em Costa Barreto (org.), *Estrada Larga. Antologia do Supl. «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*, pp. 127-30; *A Voz de Olhão*, 15 de Setembro de 1979, pp. 3-4).

[45] José Neves «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio», *GEA (Revista do Grupo de Estudos Algarvios)*, p. 23: «A arte não é apenas uma expressão lúdica do espírito, sem finalidade profunda; é, antes, e essencialmente, um esforço de apreensão intuitiva da realidade em que, liberto das formas lógicas cristalizadas na Razão, o espírito procura estabelecer relações subjetivas entre as imagens que constituem o Mundo dos sentidos. Exprimindo-me de outro modo: a atitude estética é um esforço de penetração do real, incipiente, pré-científico, em que o espírito procura, intuitivamente, atingir a evolução dialética do Ser. O artista encara o fluir da existência empolgado por um choque emocional semelhante ao que teria arrebatado o homem primitivo na época do alvorecer da consciência. As criações estéticas resultam de visões do Mundo colhidas através de uma claridade instantânea em que a experiência, pelo que nela há de incipiente, não consegue ainda estratificar-se em categorias lógicas, mas em que há uma integração, uma participação da *res cogitans* na essência profunda da dinâmica dialética do Ser, dinâmica que se revela no ritmo que é a alma de todas as criações artísticas desde a arquitetura à música.».

[46] *Ibid*.

mundo dito *objectivo*. A figura do poeta surge aqui como decifradora – e *reveladora* – do que no mundo se encontra oculto – distante dos idílios de Calipso, mais próxima de um Prometeu.

«Mentira que o sol diz às nossas pupilas» – **A impossibilidade de uma representação total do mundo**

Partindo da linha proposta anteriormente, a demanda proposta pelo(s) sujeito(s) poético(s) de *Descendo* é determinada, essencialmente, pela descoberta *do* mundo – e não *de um* mundo. É esta noção que justifica um certo clima emocional quase «juvenil», em diferentes passagens da obra, de permanente procura, encontro e resolução dos diferentes aspectos que regem o mundo – Nuno Júdice distinguirá, a este propósito, a importância da imagem do *poço iniciático* que surge logo na abertura de «Descendo», e que não pode ser desligado da circunstância de o mesmo texto, e obra, marcarem, efetivamente, o *momento iniciático* do percurso poético de Lúcio[47]. Neste sentido, a noção de *juvenilia* em *Descendo* manifesta-se tanto por aspectos biográficos – a circunstância de a obra ter sido escrito, em boa parte, durante a adolescência do poeta (o que parece justificar algumas imaturidades retórico-formais aí patentes) –, como pelo facto de ela refletir um sujeito em demanda (em certos passos, quase em conflito) de um mundo que se lhe depara parcialmente desconhecido. O interesse e a originalidade de *Descendo* resultam, precisamente, cremos, pelo modo como o sujeito *resolve* esse lado invisível do mundo.

Tal mundo continua a ser, porém, aquele em que vivemos – e não uma possível versão alternativa. Uma das pistas mais relevantes de tal concepção encontra-se na insistência com que o sujeito de *Descendo* se socorre de um olhar preciso, objectivo, na observação de um mundo que escapa aos moldes ditos *reais*. «Eu queria poder ver, mas ver com precisão / As coisas, e não só a superfície delas», dir-nos-á o sujeito de «Descendo»[48] logo no início do poema, definindo uma preocupação que se repetirá, de uma maneira quase obsessiva, ao longo de todo o livro[49]. Não obstante, tal intento é,

---

[47] Nuno Júdice, «João Lúcio e "o coração das coisas"» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve,* p. 104. Na mesma página, Júdice destacará ainda, a propósito desta presença do metafísico em *Descendo*, a circunstância de Lúcio fazer parte de uma geração «a quem os princípios esotéricos não eram estranhos», bem como o chalé do poeta, construído anos mais tarde, e que se «pode colocar-se (...), como objeto de arquitetura iniciática, ao lado de outros exemplos da época, como – num plano bem mais amplo e sustentado por uma riqueza considerável – a Quinta da Regaleira em Sintra».

[48] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 55.

[49] Por exemplo, na insistência com que se enfatiza a atenção na *pupila* e no *olhar*, bem como na intrusão de uma certa noção cientificista na representação do mundo (*vide* subcapítulo *«A verdade são os poetas quem a hão de revelar» – Poesia e representação do mundo* e, sobretudo, *«Ver com precisão»: o racionalismo científico como vão suporte da verdade*).

irremediavelmente falacioso, na medida em que a procura e representação do mundo em *Descendo* se reveste de diferentes vertentes que se escapam continuamente a essa proclamada *precisão* – nomeadamente na articulação da visão com outros sentidos, em intensa relação sinestésica.

«Quanto há dentro de ti, que os meus cegos sentidos não podem inda ver» – sinestesias

Parte da inquietação subjacente à representação do mundo em *Descendo* deriva da manifesta insuficiência do sentido da visão no processo (sobretudo no que concerne à observação do mundo *profundo*, *invisível*). Tal questão não deverá ser dissociada da permanente recorrência a outros sentidos, não raras vezes destacados de um modo sinestésico e acompanhando, par a par, as interrogações e dúvidas do sujeito poético, mas não deverá, igualmente, ser desligada do modo como a problemática é aflorada pelas tendências finisseculares, conforme salientámos atrás: nas páginas que dedica a João Lúcio na obra *Entre Fialho e Nemésio*, Óscar Lopes invocará, no âmbito do uso da sinestesia em *Descendo*, a importância da lição decadentista no ampliar da representação sensorial, impressionista do mundo[50]; no mesmo sentido, Maria João Borges associará a permanente inquietação metafísica em *Descendo*, nomeadamente no que concerne ao caráter ilusório da visão, ao recorrente uso da sinestesia na primeira obra do poeta, em estreita consonância com a teorização da época[51].

O recurso à sinestesia e tudo o que o mesmo implica começa por ser, desde logo, visível no poema inicial de *Descendo*, estabelecendo-se, de certa forma, o paradigma que deveremos, daí em diante, adoptar na representação do mundo: «Vem-me dentro da luz que me respira a vista»[52], dirá o sujeito, a propósito do «sonho»; da «estranha dor» inerente à figura do tio de Lúcio, Henrique Pousão. Até ao final do poema, esta questão será recorrente, em particular na junção entre a visão e outros sentidos: para além da articulação com o olfacto no exemplo anterior, deparamo-nos com a fala nos vv. 6 e 9 (os «gritos de luz» e as «tintas [a] gargalhar») e a audição em as «curvas macias [pinceladas], que dão ritmo às flores», no v. 5; a «balada das cores», no v. 7; a «música dos versos», no v. 8. Em todos os exemplos, uma tendência comum: a relação com o

[50] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 105.
[51] Maria João Borges, *op. cit.*, col. 266.
[52] João Lúcio, *op. cit.*, p. 51.

universo artístico (pintura, música e, naturalmente, poesia), uma ligação extensível a quase todos os poemas da obra, e que reforça a estreita relação entre a construção artística e a representação de mundo(s).

A apreensão do mundo por intermédio dos diferentes sentidos parece surgir como condição essencial (ainda que, em derradeira análise, insuficiente) para uma representação *total* do mundo em *Descendo*. No poema seguinte, «Descendo», esta questão começa, desde logo, por ser aflorada no início do poema («De tudo aquilo que a vista não alcança»[53]) a partir de temas e motivos congéneres: o mistério («fundo mist'rioso», v. 1); a neblina («mundo nebuloso», v. 3); as «regiões estranhas» (v. 5) e o «Desconhecido» (v. 9). Novamente, quer a visão, quer todos os outros sentidos surgem-nos como insuficientes para a apreensão total do mundo[54], o que é, de resto, indissociável da verdadeira demanda desta *descida*: «…poder sentir o coração das coisas» [55] – este é o único fio condutor para a apreensão do mundo, e que transcende, em larga medida, a utilização trivial dos sentidos. Daí o permanente estado sinestésico, em consonância com esta procura de exceder a «meia verdade» do mundo visível (vv. 104-11)[56].

Por outro lado, cada um dos sentidos, ao longo da primeira obra de João Lúcio, estabelecerá, por sua vez, conexões significativas. A ligação do olfacto ao perfume inicialmente referida em «Descendo» (vv. 85[57] e 145 e seguintes[58]) será estabelecida em função dos seus perversos efeitos – em consonância com a herança decadentista – e repetida depois em poemas como «O cemitério das noivas» (tanto na ténue evocação onírica das almas dos rosais, como na reflexão, tecida pelo sujeito lírico, que parece antecipar o poema «Perfume que chora»[59]); «A louca» (onde o perfume estabelece, na segunda estrofe, relações com a personagem e com uma certa dimensão sexual,

---

[53] João Lúcio, *op. cit.*, p. 52.
[54] *Ibid*: «Para tudo o que vive estranho ao nosso olhar; / Para aquilo, que não afeta o nosso ouvido, / Para tudo o que nós não podemos palpar».
[55] *Ibid*.
[56] João Lúcio, *op. cit.*, p. 55.
[57] João Lúcio, *op. cit.*, p. 54.
[58] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56: «Cada perfume abrange uma grande extensão: / Enche léguas de Céu o aroma duma flor… / E pra nós, esse aroma arrasta-nos delírios / E faz-nos bons assim com nos faz perversos: / Um perfume é um drama: oh hálito dos lírios / Que poeta será que te fará em versos!... / Dada esta influência, e assinalando o facto / De que um perfume faz, às vezes, a vertigem, / Eu fico-me a pensar que até o assassinato / Pode ter num perfume a sua negra origem.».
[59] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 62 («As almas dos rosais andam ali sonhando / Sonhos que fazem doce e perfumado o Ar») e 63 («Perfumes, para mim, são segredos, que a morte / Vai aos peitos buscar das virgens namoradas, / Ou lírio que se colha, ou rosa que se corte, / Traz sempre algum amor nas pétalas fechadas»).

devidamente decifrada no final do poema[60]) e, particularmente, no soneto «Perfume que chora», onde todo o poema se constrói a partir da aspiração, por parte do sujeito, do perfume do jasmim – por outras palavras, o «caráter oculto» do jasmim (ou o seu choro) é compreendido por intermédio do seu perfume[61].

Por sua vez, a audição aparece associada a diferentes elementos, inicialmente expressos em «Descendo», mas depois repetidos ao longo do livro: ao silêncio (v. 13)[62] – estabelecendo-se, por vezes, uma relação entre o inaudível e a divindade[63]; à música (vv. 65-84 e 88-9)[64]; à dor e ao sofrimento (vv. 95-103)[65]. Todas estas relações serão, de algum modo, revisitadas nos poemas «O vento» (tanto na sua ação, audível nas «chicotadas» e na «rajada», na estrofe 10[66], como, e sobretudo, pela noção do vento como «meiga linguagem» (v. 82), «música das flores» (v. 83) e «hinos da ramagem» (v. 84)[67] e, naturalmente, em «O silêncio» (na sua representação como «noite dos ouvidos» e «estrangulador das vozes e ruídos»)[68]. Por outro lado, à semelhança do que referimos a propósito do poema «Perfume que chora», também «A balada do fumo»[69] se apresenta como um soneto cuja construção depende de um sentido – no caso, a audição, reiterada pelo «som» associado a cada «curva de fumo» (v. 1), e que se irá desdobrar em lexemas de algum modo congéneres – o «tom» (v. 3), o «ruído» (v. 5); a voz (v. 11); a «música» e a «balada» (vv. 13 e 14, respectivamente), não esquecendo as referências ao cato de «ouvir» e aos «ouvidos» (vv. 6 e 7, respectivamente). Esta representação quase pleonástica de uma relação muito pouco óbvia do ponto de vista sensorial – pois mais facilmente representamos o fumo a partir da visão ou mesmo do olfacto – parece evidenciar o quão atentos deveremos estar ao lado invisível do mundo para o apreender

---

[60] «Oh hálitos da noite, exaltações cansadas / Dum seio sempre aberto à luz que o fecundou, / Vós vindes de tocar bocas de namoradas, / Seu doce riso em flor foi que vos perfumou!» *in* João Lúcio, *op. cit.*, p. 90. Note-se também a invocação do olfacto nos «Hálitos da noite».

[61] João Lúcio, *op. cit.*, p. 75. Será importante evidenciar ainda a estreita relação entre o perfume e o lírio («Descendo», v. 149; «O cemitério das noivas», estrofe 12, v. 3). Acrescente-se ainda que o perfume será repetido sucintamente em poemas como «A balada do fumo» (v. 3) ou «À mesma hora» (v. 24); *vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 61 e 88, respectivamente

[62] João Lúcio, *op. cit.*, p. 52.

[63] João Lúcio, *op. cit.*, p. 54: «Amor que fala a Deus e não pra o nosso ouvido».

[64] *Ibid*. A relação com a música será aprofundada no subcapítulo seguinte.

[65] *Ibid*. *Vide*, a este propósito, subcapítulo «*Corações sem luz» – poeta, coração, sofrimento*.

[66] João Lúcio, *op. cit.*, p. 72.

[67] João Lúcio, *op. cit.*, p. 73.

[68] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94. Na estrofe 13, encontraremos ainda diferentes referências à voz e à mudez (*op. cit.*, p. 95).

[69] João Lúcio, *op. cit.*, p. 61.

na sua plenitude; daí que a mesma dependa, afinal, de «Alguma coisa em nós, muito int'rior»[70] (o referido «coração das coisas» salientado em «Descendo»[71]).

Parece-nos igualmente relevante, neste último poema, a relação inextrincável com a música – visível não só a partir do lexema «balada», presente tanto no título, como no último verso do poema, como pela noção da «música ideal das ondas turvas» (v. 13). Tal condição musical parece ser desenvolvida, tal como o seu referente, o *fumo*, por um movimento espiral em que se parte de um plano mais abrangente – o «som» do fumo (v. 1), passando pela percepção em «ruídos» (v. 5), progressivamente como uma «voz» (v. 11), «música ideal» (v. 13) e, finalmente, «balada» (v. 14). Assim se estabelece um movimento cada fez mais inflexivo, mais *interior*, no domínio efetivo de uma *descida*. Esta relação dos sentidos com a criação artística constituirá uma das articulações mais pertinentes de *Descendo*, com consequências necessárias tanto na representação estabelecida do mundo, como na representação da figura do poeta como o conhecedor ou *revelador* privilegiado desta articulação – da *verdade* que os poetas hão se *revelar*, como se apontara antes, em «Descendo»[72].

«Dessas curvas macias, que dão ritmo às flores» – A relação com outras artes

Como os breves exemplos apresentados atrás parecem atestar, em *Descendo*, a arte constitui-se como um meio para apreender o que de oculto, de misterioso há no mundo. Os exemplos, neste primeira obra de Lúcio, serão numerosos, numa presença de tal forma intensa que levará Gaspar Simões a pressupor a presença de outras comunicações artísticas como forma de colmatar as insuficiências de foro poético manifestadas pelo(s) sujeito(s):

> *Descendo* é uma obra em que a cada passo se deploram as insuficiências de um estro que dir-se-ia preferir ser outra coisa – paleta de colorista ou órgão de concertista. Graças à sugestão do meio – a luz álacre do Algarve, a luminosidade da sua paisagem, a presença cerúlea do seu mar – e naturalmente mercê da predisposição do temperamento, João Lúcio parece não querer resignar-se à sua condição de poeta, pedindo a cada passo aos seus versos que, em vez de palavras, escorram tinta.[73]

---

[70] *Ibid.*
[71] *Vide* nota 63.
[72] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56.
[73] João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 81.

Na verdade, tanto a «paleta de colorista» (no caso, a pintura) como o «órgão de concertista» (no caso, a música – ainda que apresentada, neste passo, por Gaspar Simões, em conformes pejorativos) terão momentos de maior fulgor tanto n' *O Meu Algarve*, como em *Na Asa do Sonho*, respectivamente. Ainda assim, estes discursos artísticos serão contempladas em diferentes poemas de *Descendo*.

O primeiro poema da obra, «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*»[74], constitui, porventura, o melhor exemplo no que concerne à presença da pintura, o que não constitui, de todo, uma surpresa. O poema é dedicado ao tio, o pintor Henrique Pousão, numa elegia constituída por dois vectores primordiais: a enfatização da cor na representação do mundo e a constante invocação da arte de Pousão, o que sugere, mais do que um reflexo incondicionado e emotivo, uma nomeação plenamente consciente, própria de quem se apoia numa linha estética como meio de defender a sua própria, e de cuja adopção depende, como se encontra expresso na última estrofe, a execução de todo o *Descendo*. Assim, a relação familiar citada surge-nos não como uma inevitabilidade, mas antes como uma retórica legitimação artística.

O motivo central do poema é, neste sentido, o da experiência da criação: no caso do tio, a pintura; no caso do sujeito poético (necessariamente identificado com a figura de João Lúcio), a poesia. Henrique Pousão surge-nos, no poema, como um símbolo familiar, tutelar, influente e, em certa medida, quase divino[75], numa ligação estabelecida sob a influência de uma certa noção naturalista na relação hereditária entre Lúcio e Pousão – veja-se, por exemplo, a referência do próprio *sangue* enquanto elemento comum[76] – e que não exclui, igualmente, a invocação romântica na ideia de *inspiração* daí resultante[77].

A pintura surge-nos assim, em «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», como um elemento, no devido sentido do termo, *vivo*. Tal condição, expressa nas «curvas macias, que dão ritmo às flores» (v. 5); os «gritos de luz» (v. 6); as «tintas [a] gargalhar» (v. 9), a «soluçar» (v. 10), a «ter raivas, como nós, e, como nós, chorar» (v. 11)[78], legitimam e tornam equiparável esta arte a qualquer outro mecanismo de representação, sugerindo a impossibilidade de separação de universos como o vivo/inanimado ou o real/ficcional; questão aliás reforçada pela estreita relação da

[74] João Lúcio, *op. cit.*, p. 51.
[75] *Ibid*: «Choro, mas sou banal, e tu foste divino!».
[76] *Ibid*: «Vive agora também nas gotas do meu sangue».
[77] *Ibid*: «Na treva do meu livro, em tanta escuridão, / Era preciso um astro enorme, a cintilar: / Escrevi o teu nome e nasceu um clarão: / Falei da tua alma e já tenho luar.».
[78] João Lúcio, *op. cit.*, p. 51.

pintura com outras artes (com a poesia, naturalmente, mas também com a música – recorde-se a «balada das cores», v. 7; a «música dos versos», v. 8[79]). Por esse motivo, a questão parece-nos indissociável da importância conferida à figura do artista enquanto elemento privilegiado no reconhecimento de tais relações – condição, de resto, acentuada pelo sofrimento e tensão subjacentes à criação artística (a «...estranha dor dos teus nervos d'artista»)[80].

A música será igualmente revisitada em diferentes momentos do primeiro livro de Lúcio. Em «Descendo», e na mesma linha dos exemplos já apontados relativamente ao poema introito, a mesma será destacada enquanto elemento fundamental da constituição do mundo, não obstante a sua condição invisível, oculta:

> *Porque não lemos nós a música do vento,*
> *Como outra qualquer, que algum maestro cria?!*
> *Oh música do vento em convulsos martírios,*
> *Que de Wagner tocou o génio extr' ordinário,*
> *Música a repetir de Hamlet os delírios,*
> *Que Deus mandou chorar, na noite do Calvário!*
> *Oh música rugindo harmonias vibrantes,*
> *Lançando sensações no peito dum rochedo,*
> *Música d'liciando os nervos aos gigantes*
> *Que, a nós, nos dás, somente, uma impressão de medo!* [81]

Não nos encontramos, nesta perspetiva, muito distantes da «música ideal» que só pode ser compreendida mediante «Alguma coisa em nós, muito int'rior», expressa em «A balada do fumo»[82].

A invocação da música em *Descendo* parece estabelecer, também, uma relação com a *dor* (que constituirá, recorde-se, a única conclusão possível resultante da *descida* efectuada, conforme expresso no último poema do livro, «Canto à tristeza») de determinadas personagens ou cenários. Em «Os lívidos», tal questão encontra-se subjacente à «canção da desgraça»[83] entoada pelas figuras espectrais, e que serve, simultaneamente, para invocar sua distância face do mundo «comum» (a «estranha

---

[79] *Ibid.*
[80] *Ibid.*
[81] João Lúcio, *op. cit.*, p. 54. Nuno Júdice apontará, nesta passagem, uma certa vivência decadentista a propósito da representação do *eu* e do mundo e, sobretudo, nas relações sinestésicas e «artísticas» daí decorrentes: «A estética decadentista é ideal para manifestar esta procura da verdade interior do ser e do mundo, através de um recurso constante aos processos estilísticos da sinestesia que sugere, mais do que aponta, uma correspondência entre os diversos planos da Beleza que, para ele, terá em Wagner a sua máxima expressão» (*vide* Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 104).
[82] João Lúcio, *op. cit.*, p. 61, vv. 13 e 9, respectivamente.
[83] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83.

canção» que «deixa os montes assustados»[84]), como, também, para ensaiar uma aproximação à figura do sujeito poético, aquele que tem a capacidade de, efetivamente, a compreender. Semelhante enfatização da dor parece existir no poema «A louca», a partir do canto da personagem em que «...a voz parece desfolhar / Em pétalas de neve as palavras que canta»[85] e no «Canto à tristeza», onde a música enfatiza a esterilidade (ou a *tristeza*) da paisagem retratada[86].

Não obstante em menor peso, outras expressões artísticas merecerão também algumas referências no primeiro livro de Lúcio. De um modo indireto, e na descrição de alguns elementos naturais, a escultura parece marcar presença em poemas como «Descendo» («Oh Luz, que vás doirar o cimo de cada monte, / Docemente animar tragédias de granito»[87]) ou «À neve», onde os «lírios (…) petrificados» pela ação da neve são aproximados ao «mármore talhado»[88]. O exemplo fornecido a propósito de «Descendo» estabelece ainda uma outra relação que marcará algumas passagens da obra: a relação com o teatro, que terá a sua aparição mais nítida na infeliz analogia com que se fecha «Na pupila»[89], mas que será perceptível, igualmente, na invocação de diferentes personagens, ao longo de *Descendo*: Hamlet[90], Virgínia[91] ou Ofélia[92].

Todos os exemplos apresentados parecem reforçar a importância da criação artística na descoberta do mundo em *Descendo*. Porém, a imagem que mais

---

[84] *Ibid*.
[85] João Lúcio, *op. cit.*, p. 91.
[86] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 99, vv. 19 («Gargantas em que não vibrou uma cantiga»), 23-4 («Píncaros a nevar, pelo alto dos rochedos, / A que não foi, jamais, uma ave gorjear» e, sobretudo, 28 («É para vós que faço esta triste canção»), que clarifica o sentido do título do poema.
[87] João Lúcio, *op. cit.*, p. 53. Este tipo de relação – e também a evocação do «granito» («És uma convulsão, no olhar e granito») – voltará a ser referida nas estrofes 19 e 20 do poema «A louca», onde encontramos uma articulação entre os elementos naturais e, neste caso, a figura da louca, não sem uma certa noção de infinito que poderíamos facilmente associar à criação poética (*vide op. cit.*, p. 92). O «granito» será evocado igualmente num poema avulso publicado em *O Heraldo*, de 7 de Fevereiro de 1901, ainda que aqui a relação seja estabelecida não com o espectro artístico, mas com o *outro*, conforme nos é exemplificado pela primeira estrofe: «Teu grande coração, oh mundo, é de granito / E de pó esse traje com que vais à missa; / É de rocha a tua alma, a arder, no infinito, / Teu olhar é de sangue, teu corpo é de caliça.» (*op. cit.*, p. 3). Acrescente-se ainda, conforme já nos testemunhara Edgar Pires Cavaco (*op. cit.*, p. 67), que o poema faria parte de *Subindo* – obra entretanto nunca publicada por Lúcio ou simples jogo de palavras com *Descendo*, tal como referido pelo mesmo autor (*ibid.*).
[88] João Lúcio, *op. cit.*, p. 84, vv. 9 e 10, respectivamente. A este propósito, a primeira estrofe do poema parece também significativa – não só pelo reforço do caráter «artístico» do elemento, como, sobretudo, pela relação com uma dimensão divina: «Oh neve que Deus fez para as montanhas / Brilharem ao luar, transfiguradas. / Oh neve, que lhes dás formas estranhas, / E as ergues para o Céu, purificadas».
[89] João Lúcio, *op. cit.*, p. 60: «Pupila – palco aberto, em que se representa, / Com traços geniais, o estranho drama humano: / Os intervalos são sempre que o sono tenta: / Quando vem a cegueira é quando cai o pano!».
[90] *Vide* nota 81.
[91] *Vide* «Descendo», *op. cit.*, p. 54 e «O cemitério das noivas», *op. cit.*, p. 64.
[92] *Vide* «O cemitério das noivas», *op. cit.*, p. 64.

insistentemente invocará tal importância encontra-se no poema «O vento»: não tanto nas relações estabelecidas com as diferentes linguagens estéticas, mas antes na proximidade estabelecida entre o elemento e uma figuração do génio artístico, a que não será alheia a própria autorrepresentação do *eu* poético. Com efeito, a natureza intempestiva do vento será lida, por parte do sujeito, a partir da sua dimensão artística – da sua condição *genial*[93] que determina diferentes «artes»: os «dramas geniais da nuvens pelo Ar»[94], os «quadros tamanhos, / Na tela do Azul, erguidos com fulgor, / De que a luz vai tirar esses gritos estranhos, / Que saem a voar das vibrações da cor» e que merecerão a atenção dos pintores[95], a música («É o vento que faz essa música de amores: / (...) É o vento que cria a música das flores: / É o vento que faz os hinos da ramagem»[96]) e, em certa medida, a poesia (perceptível pela sua «meiga linguagem»[97]. Este devir criativo sugere a imagem de um génio artístico próxima da figura do poeta («jamais (…) banal e (…) sempre admirável»; «génio (que) odeia a paz do inalt'rável»[98]), pelo que a compreensão manifestada, por parte do sujeito, relativamente ao vento é notoriamente um reflexo de uma certa equiparação entre ambos[99]. Mas tal condição constitui, igualmente, a ratificação de algo que já tinha sido evocado em poemas anteriores, como «Descendo»: a apreensão do que de invisível há no mundo por intermédio da poesia. Por esse motivo, já quase no final do poema, que se salienta o papel *criador* do vento – um criador de mundos, tal como a poesia[100].

---

[93] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 72, estrofe 11 e seguintes.
[94] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 72; *vide* também, a este propósito, os «Dramas do azul», na p. seguinte.
[95] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 72-3, estrofes 13-6. Saliente-se novamente a predominância do «Azul» – aqui grafado com maiúscula – a acentuar uma noção de profundidade e de evasão.
[96] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 73.
[97] *Ibid*.
[98] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 73; atente-se no modo como esta ligação é sugerida, neste âmbito, pela ação do vento sobre elementos naturais como os «pinhais» ou o «mar», motivos centrais na poética de Lúcio. Acrescente-se, a este propósito, que Eduardo Gerardo publicará, n' *A Chronica* de Março de 1906 o poema «O ódio do vento», texto que, em parte, parece glosar o poema de Lúcio, ainda que sem as conotações artísticas evidenciadas acima: «O Vento! que Ódio imenso que ele sente! / O ódio é o seu sentimento, sua a ideia.../ Avança sempre, sempre, para a frente, vertiginosamente… / Tudo que encontra é tudo quanto odeia. // Prossegue sempre cheio, de rancor, / a sua obra de devastação; / tudo destrói, a nada tem amor... / Se não devasta a dor / que me devora e punge o Coração (*vide A Chronica*, , n.º 152, Março de 1906, p. 2). Sobre a condição artística do *vento*, consultar ainda **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 255.
[99] *Ibid*.
[100] João Lúcio, *op. cit.*, p. 74: «Sopro de vida e de morte a matar e criar».

«Treva transparente» – **A sombra enquanto luminosidade reveladora**

No final de «Descendo» – poema que encerra, em si, muitas das diretrizes da primeira obra de João Lúcio –, e a propósito da necessidade de reorientar o olhar para se descobrir o que há na *escuridão*, o sujeito poético declarará: «A treva também é, às vezes, um clarão…»[101]. Este princípio aparentemente ambíguo, repetido em diferentes poemas, é uma das noções basilares de *Descendo*[102].

Em primeira instância, a luz parece aproximar-se do mundo aparente, concreto e as trevas, do mundo invisível, oculto e apenas ao alcance do olhar do sujeito poético da obra – da «alma vidente que devassa e nega as aparências em demanda da luz das trevas» (e que, num sentido próximo, também se articula com a procura da «voz do silêncio»)[103] –, estabelecendo, por isso, relações paradigmáticas com outros elementos congéneres, conforme nos refere Nuno Júdice: o *mistério*, o *mundo nebuloso*, as *regiões estranhas* e as imagens da *morte* (recorrentes, sobretudo, na invocação dos cemitérios). Neste sentido, este *costumar* do olhar «à treva do mistério» é condição essencial para se poder «sentir o coração das coisas»[104]; as duas noções são, na perspetiva das linhas poéticas propostas em *Descendo*, indissociáveis.

Nesta perspetiva, o movimento de *descida* e tudo o que o mesmo implica é, estabelecido, como nos aponta Edgar Pires Cavaco, num sentido contrário ao da ascese

---

[101] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56.

[102] Esta relação é de tal modo intensa, que, de acordo com Francisco Fernandes Lopes, *Descendo* estaria «...destinado a ser o prefácio a uma trilogia: Na Treva, Na Penumbra, Na Luz. Nunca, porém, o Poeta saiu do limbo do *Descendo*. A sua evolução fez-se (...) noutro sentido.» (*vide* Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 223). Acrescente-se, ainda, a este propósito, que o poeta chegou a editar, n'*O Heraldo* de 12 de Dezembro de 1901 (p. 1), um poema intitulado «À treva», que recupera algumas das relações estabelecidas em *Descendo* – a experiência da divindade («Tu (…)/ Que velaste a Jesus a face do martírio, / E lhe cobriste a cruz onde o foram pregar»); a relação com o *coração* («Tu que conheces bem o nosso coração, / Porque o tens visto a nu, sem máscara nas dores»), a *dor* («Tu que tens visto a dor nos grandes paroxismos, / – Essa dor que se esconde do olhar dos artistas») e a *memória* («Vem dizer-me o que tens guardado na memória, / Aquilo que ninguém ainda revelou») ou a citação de personagens trágicas («Tu que foste beijar com a tua boca preta, / (…) O cabelo e a face à meiga Julieta, / E pra ocultar Romeu acarvoavas tudo» // (…) «Tu que ouviste dizer ao Hamlet, em delírio, / Palavras que ninguém consegue escutar») –, mas acrescenta outras linhas interessantes, como a invocação da sexualidade em contornos muitos próximos do que iremos ver em poemas de *Na Asa do Sonho* («Tu que tens visto abrir a tanta namorada / O corpete gentil, que os tens visto mostrar / Lírios brancos do seio, e fugiste assustada / Muita vez, por supor que ia nascendo o luar») ou a citação de personagens ou cenários camilianos – aspeto, cremos, único em toda a poética de João Lúcio («Tu que viste de perto aquela dor robusta / Que queimou o olhar tão sereno e tranquilo, / Na volta do Candal, à costureira Augusta / – A aurora maior do génio de Camilo»). *Vide* também Edgar Pires Cavaco, *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, pp. 74-5.

[103] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 105.

[104] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 104. *Vide* também João Lúcio, *op. cit.*, p. 52.

platónica: na primeira obra de Lúcio, é a luz que se mostra insuficiente para iluminar o mundo em toda a sua plenitude («Corpos leves de luz, nítidos e completos, / Que às retinas falais, procurando iludi-las: / Sois apenas, pra mim, a ilusão dos aspectos, / A mentira que o sol diz às nossas pupilas», como nos dirá o sujeito de «Na pupila»[105]). E, em última análise, a noção de revelação deriva não tanto da escuridão ou treva, mas do que se lhe encontra mais além: da descoberta de uma iluminação que, longe da claridade terrena, se constitui como elemento, afinal, *interior*[106].

«Eternamente em luta» – A sombra e a luz

Em função da relação atrás salientada, a representação feita da *luz* e da *sombra* rege-se, em *Descendo,* por valores contrastantes, ainda que tal não implique, necessariamente, uma relação delimitativa e dicotómica de cada um dos elementos.

Esta natureza simultaneamente contraditória e complementar será sobretudo visível no soneto «A sombra e a luz», onde tanto se salientam os valores opositivos de ambos, como a sua relação de interdependência. As referências à *luz*, na segunda estrofe, serão feitas a partir da negação dos elementos que compõem a *sombra*, que será descrita a partir de conexões estabelecidas com um imaginário de cariz bíblico (o «lençol em que o Esquecimento / Amortalha», vv. 1-2)[107], relacionando-se, igualmente, com outras noções já delineadas em diferentes poemas de *Descendo*: a importância concedida à memória, na invocação do «Esquecimento», e que parece retomar, em parte, algumas linhas de «A dança do pó»[108] ou a importância concedida às cores, no que toca à sua diluição pela ação da sombra («É o abismo pardo, o vórtice cinzento, / Em que vai diluir-se a vibração das cores»[109]) e que encontrará algum eco em «Os lívidos»[110].

---

[105] João Lúcio, *op. cit.*, p. 58.
[106] Ou como refere Nuno Júdice (*op. cit.*, p. 105): «uma iluminação interior que tem um contexto cósmico de descoberta de uma claridade que lhe permitirá ver "os traços da verdade"».
[107] João Lúcio, *op. cit.*, p. 81.
[108] João Lúcio, *op. cit.*, p. 77. *Vide* também nota 368.
[109] João Lúcio, *op. cit.*, p. 81.
[110] Em «Os lívidos» assistimos a uma descrição das cores da lividez em tons cujos estados anímicos substituem os cromáticos: «És [a lividez] a cor que criou a Degeneração, / Em que se sente até a dor hereditária: / És a cor da Agonia e da Desolação, / A que exprime melhor, mais extraordinária.» (João Lúcio, *op. cit.*, p. 82). Será importante salientar ainda a referência, em maiúsculas, dos substantivos que

A vertente dicotómica com que se apresentam os elementos nas primeiras duas quadras será atenuada, sobretudo, no último terceto: a circunstância de ambos se encontrarem «Eternamente em luta» não impede a sua complementaridade («Ligadas para sempre»)[111], que pressupõe uma relação de interdependência próxima da estabelecida no poema «A sombra».

A complexidade da relação entre os dois elementos será repetida no poema «O silêncio», com algumas *nuances* interessantes. Com efeito, as primeiras estrofes apontam para uma definição «tradicional» de ambos na relação com o *silêncio*: ora nos é apresentado enquanto «doce como a Luz», ora equiparado à escuridão da noite ou à «noite dos ouvidos»[112]. A contraposição tradicional entre os pares luz/mundo divino e trevas/mundo terreno parece não sofrer, com efeito, qualquer abalo.

O cenário altera-se, porém, na sétima estrofe, onde o silêncio será equiparado à «luz da Incerteza / que há também no olhar, na sombra e na visão»[113]. A partir deste ponto, as relações entre sombra e luz serão estabelecidas para além da contraposição inicialmente destacada, participando, par a par, na definição do silêncio, caracterizado, na mesma estrofe, simultaneamente como uma «revelação» e um «laço que nos liga às sombras do Além»; enquanto portador da «tristeza suave» da noite e de uma pureza equiparável ao «...amor nascido em qualquer ave / Pela luz»[114].

Será, porém, no texto que dá o título da primeira obra de Lúcio que encontramos uma problematização mais assertiva da questão. Em «Descendo», a sombra encontra-se subjacente ao «mundo nebuloso»[115] e à «treva do mistério»[116], estabelecendo ligações com um largo campo semântico que engloba as «regiões estranhas» de «suprema agonia»[117] ou cenários como o «fundo cemitério»[118] (depois repetido em poemas como «O cemitério das noivas ou «A sombra»). O processo de *descida*, por parte do sujeito, está intrinsecamente ligado à descoberta do oculto; à decifração do mistério – portanto, à «sombra amargurada» que poderá ser, afinal, a origem de toda a *luz* do mundo (como

---

descrevem tais estados – à semelhança, aliás, do que se passa com a «Dor» citada nas estrofes 1, 4 e 14 do mesmo poema.

[111] João Lúcio, *op. cit.*, p. 81.

[112] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94.

[113] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95, vv. 3-4 da estrofe 7. Já no v. 2 da estrofe 4, o silêncio fora definido como o «pai da Indecisão».

[114] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95.

[115] João Lúcio, *op. cit.*, p. 52.

[116] *Ibid*.

[117] *Ibid*.

[118] *Ibid*.

se dirá adiante: «É da noite que nasce o incêndio da alvorada»[119]), e tal noção parece subverter a noção de *iluminação* enquanto sinónimo de conhecimento («Dessa luz que talvez seja noite pra alguém»[120]; «a treva também é, às vezes, um clarão…»[121]), constituindo-se a *treva*, afinal, como o objecto da busca – do verdadeiro *conhecimento* do *coração das coisas*. Neste sentido, a *luz* por registar o real num plano superficial[122] (constituindo-se, por isso, como uma «meia sabedoria»[123]), não pode ascender a uma efetiva *iluminação*; o conhecimento total só poderá ser alcançado a partir da descoberta desta estranha, misteriosa, escuridão.

O poema «Descendo» determina, portanto, no âmbito da relação entre sombra e luz, uma matriz particular; matriz, porém, flexionada em diferentes acepções no seio de cada poema. «A louca» será, a este propósito, elucidativo: a «luz», inicialmente referida no âmbito da paisagem («'Stá escorrendo luz o dorso das montanhas»[124], surgirá, na segunda estrofe, enquanto sinónimo de vida[125] e na quarta em estreita relação com uma dimensão divina[126]; quanto à «sombra», a mesma merecerá apenas uma breve referência no primeiro verso do poema[127]. Tais concepções serão, porém, extremadas na associação estabelecida com a figura da *louca*: a luz evidenciará a «iluminação» da personagem (estrofe 7), ao ponto deste conhecimento atingir a «imortalidade»[128]; por sua vez, a sombra representará, num caráter muito pouco positivo, o primeiro vislumbre da figura (uma sombra que «suja a montanha da frente»[129]); à medida que caminhamos para o final do poema, percebemos que não é apenas a luz que é «intensa» – também a sombra surge como «mais pesada»[130]. A loucura parece assim extremar e, em certa medida, uniformizar cada um dos elementos: a *luz*, muito embora mantendo a sua

---

[119] João Lúcio, *op. cit.*, p. 53.
[120] *Ibid*.
[121] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56. *Vide* também, a este propósito, p. 55: «E nesta treva, em que todo o olhar delira»
[122] João Lúcio, *op. cit.*, p. 53: «Porque é, oh Luz, porque é que a tua doce mão / Toca, apenas ao de leve, a superfície às coisas».
[123] João Lúcio, *op. cit.*, p. 54. Na p. seg., referir-se-á, evocativamente: «Pra que foi que nasceu, Senhor, a luz do dia/Se não podemos ver com essa claridade?!». A ideia será, de resto, repetida no poema «Na pupila», onde a luz dos corpos é vista apenas como «a ilusão dos aspetos, / A mentira que o sol diz às nossas pupilas.» (*Vide* nota 105)
[124] João Lúcio, *op. cit.*, p. 90.
[125] *Ibid*.
[126] *Ibid*.
[127] *Ibid*: «Cai o luar sereno as sombras assustando».
[128] João Lúcio, *op. cit.*, p. 91: «A louca, a enfeitar as tranças agitadas, / Sorri, e no olhar tem tanta claridade, / Que eu chego a conceber que estão iluminadas / As órbitas da luz da imortalidade!».
[129] João Lúcio, *op. cit.*, p. 91.
[130] João Lúcio, *op. cit.*, p. 92. Os vv. seguintes (3-4) atestam, do mesmo modo, esta relação: «Oh loucura, loucura, é uma noite imensa, / Em que já se pressente uma eterna alvorada.»

ligação tradicional ao conhecimento, torna-se intensa – ao ponto de se tornar um «incêndio»[131]; as trevas complexificam a ligação estabelecida, versos antes, com a personagem e a paisagem – a articulação entre ambos parece determinar, com efeito, o prolongamento da *loucura* da personagem nos elementos circundantes[132].

Neste sentido, dificilmente poderemos conceber a relação entre *sombra* e *luz* apenas a partir os seus valores opositivos clássicos. Cada um dos elementos irá, ao longo de *Descendo*, ser desenvolvido em diferentes direções, o que, ainda que em alguns casos documente alguma incoerência retórica de um Lúcio no final da adolescência, atesta, do mesmo modo, uma vontade em esbater as ténues fronteiras entre um e outro domínio, e que acabará por convergir numa imagética particular, determinante para se compreender a representação do mundo estabelecida em *Descendo*.

«Toda a luz é uma rev'lação» – a luz enquanto iluminação

O exemplo atrás facultado a propósito de «A louca» atesta a importância que a noção de *luz* tem, em *Descendo*, enquanto sinónimo do conhecimento supremo , não raras vezes associada ao campo divino (ou, por vezes, às trevas, como vimos em «Descendo»[133]). Não obstante, esta noção será salientada quase sempre, ao longo dos diferentes poemas que compõem a obra, em estreita conexão com a figura do sujeito poético.

Logo no poema introito, o destaque concedido aos «gritos de luz» da pintura de Henrique Pousão, a notada «falta (…) [da] luz» no trabalho do sujeito e a ulterior vivência a partir do «clarão» que nasce da hereditária relação artística[134] parecem evidenciar uma noção de *luz* congénere à criação artística e, por afinidade, a uma dimensão divina. Tal noção de *iluminação*[135] será repetida em poemas como «Na pupila», «A dança do pó» ou «O vento». No primeiro caso, a questão centra-se, quase

---

[131] *Ibid*.
[132] João Lúcio, *op. cit.*, p. 93: «No ondular da treva há curvas anormais, / Gestos que dão pavor e fazem antever / A loucura brutal que torce os minerais, / E gritos da matéria, ao sentir-se torcer!».
[133] *Vide* notas 119-23.
[134] João Lúcio, *op. cit.*, p. 51.
[135] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 51.

exclusivamente, na ideia de *criação* decorrente da formação de imagens na pupila[136]; noção repetida em «A dança do pó», não só a partir da nítida invocação bíblica alusiva ao *pó*, mas, sobretudo, pelo facto de a sua luz [do pó] «tocar a grandeza»[137]. Neste sentido, existe, na representação do pó, toda uma ideia de infinito, de ascensão que visa, afinal, chegar à luz («Essa alegria do pó tem fundamento, / Porque ele será luz»[138]) e que, em certa medida, nos parece remeter, pela sua condição ascética, iluminada, para uma representação da figura do poeta[139]. A mesma relação será, de resto, repetida na última estrofe do poema «O vento», onde a «claridade dos mundos» e a «névoa azulada»[140] parecem enfatizar a condição genial do elemento[141].

Será, no entanto, provavelmente com o poema «A louca» que a concepção de luz enquanto facho iluminador – bem como a sua relação com a divindade e a figura do poeta, a que se junta, pertinentemente, a noção de loucura – se processa de um modo mais eficaz. Com efeito, a descrição da personagem começa, desde cedo, a articular-se com uma certa faceta *iluminadora*, oposta aos comuns mortais, próxima da imortalidade[142], numa relação onde se parece entrever, pela dita noção de luz enquanto *iluminação*, uma afinidade com a figura do poeta (e que será plenamente evocada nas duas últimas estrofes do poema, onde a identificação entre a louca e o sujeito poético é plenamente concretizada[143]). Ao longo de toda a segunda parte do poema, a luz continuará a ser invocada enquanto sinónimo do conhecimento oculto e incendiário da loucura; daí que esta seja referida como a irmã do incêndio[144] e que haja «a luz de uma manhã» ou uma «estranha claridade» no olhar de cada louco[145].

---

[136] João Lúcio, *op. cit.*, p. 58: «De que estranho fluido era a visão formada? / De que éter luminoso era essa imagem feita? / De que cinza de luz foi ela assim criada? De que impalpável pó saiu assim perfeita? // Como foi que essa luz, que antes lhe dera vida, / A veio depois também destruir, apagar?». A este propósito, *vide*, também, a quinta estrofe de «A dor das pedras», vv. 1-2: «Eu sei que falais a Deus, dessa maneira: / Vossa palavra é luz, só Deus pode entendê-la».
[137] João Lúcio, *op. cit.*, p. 77.
[138] João Lúcio, *op. cit.*, p. 76.
[139] *Ibid*. *Vide*, por exemplo, a relação com o «clarão» (v. 3), com as «asas» e o infinito (v. 2), com as «faúlhas d'oiro» (v. 7) e, sobretudo, uma certa incompreensão, por parte dos comuns mortais, perante a designada dança do pó (vv. 6-9).
[140] João Lúcio, *op. cit.*, p. 74. Atente-se também à tonalidade azul que, à imagem de outros poemas de *Descendo*, acentua a noção de evasão e de infinito (*vide* nota 95).
[141] *Vide* notas 93-100. Significativa parece ser também, a este propósito, a relação entre a luz, como forma de conhecimento, e o sujeito poético no poema «Cá dentro», na passagem em que este pede à sua companheira que, no seu *interior*, procure *a luz* (*vide op. cit.*, p. 69, estrofe 23).
[142] *Vide* nota 128.
[143] João Lúcio, *op. cit.*, p. 93.
[144] João Lúcio, *op. cit.*, p. 92.
[145] *Ibid*.

Esta noção de «Luz que se fez incêndio»[146] parece ser estendida a outros poemas de *Descendo*. Nestes casos, assistimos a uma concretização da luz numa vertente incendiária, onde a relação com o conhecimento, não sendo anulada, adquire um caráter *ofuscante*. Em certa medida, é a tradução da imagem prometaica em toda a sua plenitude: o conhecimento é, efetivamente, atingido; porém, da sua divulgação advêm visíveis consequências.

Tal acepção será visível, ainda que de um modo superficial, em «A dor das pedras», onde a luz será invocada para simbolizar a palavra das pedras (e, por afinidade, a sua relação com a divindade)[147], mas também para ilustrar uma claridade incinerante[148]. Relação semelhante parece ser indiretamente sugerida nos poemas «Cá dentro», onde a «vaga luz» do interior do sujeito se associa a um «azul magoado» que revela «tudo»[149], e «Sensações desconhecidas», a partir da luminosidade ofuscante, cortante, que *rasga*[150].

Será, porém, em «Os lívidos» que esta noção de luz parece sofrer maiores metamorfoses. No poema, as personagens retratadas estabelecerão, inicialmente, um contraste com a luz solar que as envolve; porém, à medida que avançamos no texto, começamos a descortinar uma relação de acentuada proximidade, muito distante do «sol d'amor» com que se inicia o mesmo: a partir de certo ponto, os *lívidos* surgem-nos, sob o signo decadentista, com «os olhos estoirados / No incêndio da febre, alucinadamente»[151] e como «Crepúsculos da Dor, desolados poentes»[152]. A sua marcada presença no espaço traduz, assim, uma transformação do inicial «sol d'amor» numa «luz cansada e velha do poente»[153]. Por esse motivo, o crepúsculo, inicialmente ameno, torna-se um período infindável, cortante, estendido durante toda a passagem dos lívidos[154].

---

[146] *Ibid*.
[147] João Lúcio, *op. cit.*, p. 65: «E eu vejo-vos lançar um clarão para os Céus, / Como um grande protesto: oh pedras, essa luz / O que é que vai dizer ao ouvido de Deus?». A perspetiva de um «vulcão» que lançará «...para o Céu, num abalo violento» as pedras (última estrofe, vv. 1-2) parece, do mesmo modo, corroborar esta noção calcinante.
[148] João Lúcio, *op. cit.*, p. 65: «E ninguém vos consola e queima-vos o dia».
[149] João Lúcio, *op. cit.*, p. 67.
[150] João Lúcio, *op. cit.*, p. 70: «E fico-me a pensar que sentirá / Uma vidraça quando o sol lhe dá / E a rasga a mão da luz, de lado a lado.» (na versão inicialmente publicada em *Algarve e Alemtejo*, de 21 de Janeiro de 1900: «E a rasga à mão da luz, de lado a lado.»).
[151] João Lúcio, *op. cit.*, p. 82.
[152] *Ibid*.
[153] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83. Conforme se refere na mesma página, os brados dos lívidos chegam a fazer tremer a luz dos astros (*ibid*).
[154] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 83, estrofe 12. A relação entre crepúsculo e tristeza fora já estabelecida em conformes semelhantes no poema «Cá dentro»: «Há crepúsc'lo aqui [no interior do sujeito]: sabes o que

De um modo ainda mais visível, a partir do retrato da natureza tecido no poema «À mesma hora», a roçar os meandros do histerismo[155], o sujeito poético fará a mais direta referência à luz enquanto elemento calcinante: enquanto elemento que, simultaneamente, destrói e *ilumina* (no sentido de favorecer o conhecimento) – com efeito, este «incêndio», ao neutralizar a diferença e a simultaneidade que afligem o sujeito[156], parece articular-se com uma imagem de *Fénix* que constitui o paradigma fundamental desta luz cortante, que simultaneamente *ilumina* e *ofusca*[157].

«Braço vago da Treva espalhando doçuras» – a sombra

Tal como no âmbito da *luz*, também na *sombra* convergem diferentes acepções que determinam uma natureza volúvel do elemento: Por um lado, ela distancia-se do seu reverso (situando-se, aqui, no campo semântico onde se incluem outras noções como a *dor* e a *tristeza*); porém, em outros casos, é possível detectar uma aproximação à luminosidade, que será justificada pela sua implícita relação com o conhecimento e a divindade, nos conformes expressos em «Descendo», conforme referimos atrás – a *sombra* associada ao mundo invisível ou *nebuloso* que constitui, afinal, o objecto de demanda de todo o *Descendo*[158].

No primeiro caso, a sombra aparece associada a um cenário ou personagens específicas, em todos (ou quase todos) os casos relacionadas com um contexto de sofrimento. Um dos exemplos mais visíveis desta tendência encontra-se em muitos dos

---

produz? / A tristeza que traz, à alma, o meu olhar: / Da alegria, mulher, é que nos vem a luz: / Não tem olhos pra ver, quem os cega a chorar.» (*op. cit.*, p. 68).

[155] João Lúcio, *op. cit.*, p. 89: «E fico-me a pensar que a santa Natureza, / Que ao mesmo tempo chora, ao mesmo tempo ri, / Sofre, constantemente, ataques d'histerismo, / E tão fortes também como eu jamais os vi.».

[156] João Lúcio, *op. cit.*, p. 89: «Oh luz, serena luz, teu largo voo desprende-o / Da mão de Deus, e queima e calcina e devora: / Abre, por sobre o mundo, um triunfal incêndio, / Para que todo o pó sofra na mesma hora!»

[157] Neste passo, é difícil não relembrarmos a postura expressa por Gaston Bachelard em *A Psicanálise do Fogo*: pela sua condição *íntima* e *universal*; pela possibilidade de se constituir como um elemento que pode aceitar duas valorizações opostas, o bem e o mal («Brilha no paraíso. Arde no Inferno»); por ser, simultaneamente, bem-estar e respeito; por poder, enfim, contradizer-se, o fogo constitui-se como o fenómeno privilegiado dos princípios da explicação universal (*vide* Gaston Bachelard, *A Psicanálise do Fogo*, p. 13).

[158] A este propósito, talvez seja relevante salientar a relação da *sombra* com a altitude e o infinito nos poemas «A sombra e a luz» («É um ressurgimento, e tudo o que caiu / Sob as asas da Sombra ela de novo eleva.») e «A sombra» («Serás tu, porventura, uma mancha com asas?»); *vide op. cit.*, pp. 81 e 96, respectivamente. Na versão de «A sombra» publicada em *Ave-Azul*, o lexema «mancha» aparece substituído por «nódoa» (*vide* João Lúcio, «A sombra» *in Ave-Azul*, 25 de Fevereiro de 1900, p. 26).

cenários invocados em «O vento», que estabelecem uma relação entre a *sombra*[159] e a dor e a morte, numa dimensão por vezes próxima dos universos soturnos de Poe[160]. A ligação entre *sombra* e tristeza será retomada nos poemas «Canto à tristeza»[161] e «À mesma hora» em diferentes passagens[162], e reforçada pela oposição que estabelece com a *luz* enquanto sinónimo de vida[163].

Tal acepção não parece, porém, repetir-se em outros poemas. Em «O cemitério das noivas», o que inicialmente nos capta a atenção é o teor extremamente positivo com que se começa a descrever o cenário: com efeito, neste «alegre cemitério» (expressão que iniciará, aliás, dois versos distintos)[164] não há cruzes, mas rosais; as aves, numa nítida evocação de fecundidade, escolhem construir lá os seus ninhos (numa antecipação a uma imagem comum em vários poemas de *O Meu Algarve*). Estamos, pois, na presença de um cemitério de contornos antagónicos, cuja estranha natureza é justificada pelos corpos aí enterrados – as *noivas*, que parecem surgir aqui enquanto símbolos de virgindade e pureza. Porém, à medida que se avança no poema, percepcionamos uma mudança na representação do cenário[165] – o que, aliás, já tinha sido tenuemente indiciado logo no primeiro verso[166] –, bem como na descrição das próprias *noivas*, que serão invocadas num âmbito de dor e sofrimento (atingindo, inclusive, o grau da loucura[167]), acabando por ser designadas, significativamente, por «Sombras», na última estrofe do poema[168].

Na mesma linha, é possível percepcionar, em «Os lívidos», uma proximidade quase íntima com a *sombra*. Esta será invocada na última estrofe do poema, onde o lexema «Sombra», bem como a sua congénere «Dor», aparecem grafadas a

---

[159] João Lúcio, *op. cit.*, p. 62, v. 3 da estrofe 10: «Feres, com a rajada, às sombrias florestas».
[160] João Lúcio, *op. cit.*, p. 62, vv. 1-2 da estrofe 8: «És o sopro da morte, o bocejo do túmulo: / Crucitas sobre nós, como um corvo, se passas». Ver ainda, a este propósito, o poema «A sombra», particularmente as estrofes 8-10 e 12 (João Lúcio, *op. cit.*, p. 97).
[161] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 99: «Corações dos que vão pla sombra que projeta / A tristeza que faz a angústia sem termo…».
[162] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 87, vv. 9 («…cai a sombra da tristeza») ou 3 da segunda estrofe («[A esta hora] Quando a sombra também se dilui e descora»). Acrescente-se ainda a permanência da relação no poema avulso «À treva» (*vide* nota 102).
[163] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 87, vv. 11-2 e p. 88, vv. 13 e 16 da segunda estrofe. Recorde-se, porém, que em «À mesma hora», o elemento *luz* invoca outras noções, como referimos atrás (*vide* notas 183-4).
[164] João Lúcio, *op. cit.*, p. 62, vv. 2 da primeira estrofe e 1 da terceira.
[165] João Lúcio, *op. cit.*, p. 62: «Terra má, que beijaste as bocas não beijadas».
[166] Com efeito, o «encoberto» com que se começa por caracterizar o cemitério («Fica encoberto além, num campo de rosais / O alegre cemitério») estabelece uma dupla relação, denotativa e conotativa, com a *sombra*, antecipando, no segundo caso, o ambiente anímico com que se encerra o poema.
[167] João Lúcio, *op. cit.*, p. 64.
[168] *Ibid*.

maiúscula[169]. A identificação transcende a mera percepção dos *lívidos* enquanto figuras soturnas: a sua equiparação à sombra determina uma atenção do sujeito nos mesmos cânones que relativamente a outros elementos inanimados, como a neve ou o vento – como se o mistério residisse, precisamente, na natureza dos lívidos; natureza que o sujeito, na figura do adivinho, consegue decifrar. Esta compreensão – ou mútua identificação – acaba por tornar equivalentes as duas figuras, que estão, de certo modo próximas de uma figura prometaica e da sua capacidade de *iluminar* os comuns mortais.

A *sombra* constituir-se-á, também, como motivo central de um poema com o mesmo nome. É certo que o elemento fora tenuemente abordado no soneto «A sombra e a luz»; porém, parece-nos pertinente que, no *corpus* de *Descendo*, ele surja como *leitmotiff* de um dos 20 poemas que compõem o livro, ao contrário da *luz*, que não merecerá a mesma distinção. Tal circunstância parece atestar, mais do que uma sobrevalorização de um elemento perante o outro, uma diferença no domínio do *conhecimento*: a sombra parece constituir, a par de elementos como o *pó* ou os *nevoeiros*; a par de personalidades como a *louca* ou os *lívidos*, parte de um mundo, invisível ao olhar dos comuns mortais que é necessário descortinar.

Efetivamente, em muitas passagens do poema, o tratamento da *sombra*, bem como a sua relação com a *luz*, parece não escapar à terminologia clássica esporadicamente apresentada noutros poemas (e de que «A sombra e a luz» constituirá melhor exemplo) – a começar, desde logo, pelo primeiro verso, onde a sombra será definida de um modo elementar («Oh sombra – hálito mau dos túmulos abertos –»)[170]. Porém, a sua definição não se restringirá a tal acepção: em primeira instância, pela possibilidade de comportar «sentimentos incertos, / Como se houvesse, (…) [nela], muitas almas em liga»[171]. Tal processo de humanização constitui o primeiro passo para o estabelecimento de uma identificação da sombra com o sujeito poético (aquele que *adivinha* os seus *sentimentos incertos*), que será plenamente invocada na terceira estrofe[172]. Mais uma vez, este tipo de relação – tão comum em *Descendo* –, evidencia, mais do que o lado oculto, invisível do elemento, a capacidade do sujeito em não só *ver*, mas sobretudo *compreender* tal invisibilidade.

---

[169] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83, estrofe 14.
[170] João Lúcio, *op. cit.*, p. 96. A relação com a morte será repetida na p. 97, estrofes 8-10, e, especificamente, com os cemitérios na p. 96, estrofe 2 («Dás um lençol escuro, a cada sepultura», v. 4) e 97, estrofes 8 («És a respiração das campas e dos mortos: / Lançaram-te os pulmões dos grandes mausoléus.», vv. 3-4) e 12 («Oh bafejo subtil, hálito mortuário», v. 1).
[171] João Lúcio, *op. cit.*, p. 96.
[172] *Ibid*: «Sente minha alma triste até que vás chorando. / Há um ponto subtil em que lhe estás ligada.».

Por outro lado, e tal como fora já sugerido em «A sombra e a luz», é possível antever também uma interdependência entre os dois elementos, enunciada, desde logo, no início do poema a partir do seu papel na unificação dos universos diurnos e noturnos[173]). A consumada relação parte do pressuposto a sombra precisar do dia para ser reflectida, num processo de dependência que será salientado, em conformes semelhantes, num poema de Alfredo Pimenta, significativamente dedicado a Lúcio[174].

Por outro lado, é interessante constatar que, neste contexto, a sombra constitui «Consolo para o olhar que a luz nos magoou»[175]. Tal caráter parece distinguir-se da natureza da *luz* que, na sua dimensão extrema, ofuscante, parece causar mais danos que a tradicionalmente negativa *sombra*.

«Filha da Exalação, sombra do Imprevisto» – os nevoeiros

Em função das diferentes acepções expressas no subcapítulo anterior – nomeadamente nas ligações estabelecidas com o mistério e o sofrimento[176] – a *sombra* parece estabelecer, em *Descendo*, uma relação particular com um outro elemento determinante, e ao qual Lúcio irá dedicar, também, um poema: os *nevoeiros*, texto que, por si só, define João Lúcio, de acordo com Julião Quintinha, como «artista de rara perfeição»[177].

Em «Os nevoeiros», a relação, por afastamento, com a luz regista-se sobretudo numa dimensão que fora antes abordada em poemas como «Descendo» ou «Na pupila»[178]: em todos estes casos, a aparente difusão obscura da névoa funciona, afinal, como «decifradora» do mundo ilusório e superficial das formas traduzido pela luz. Por esse motivo, o sujeito, logo na primeira estrofe, invoca-a para que ela «sufo[que] a Luz», «exting[a] os clarões» e «desmanch[e] a Forma e a Cor» – a luz que constitui «A

---

[173] João Lúcio, *op. cit.*, p. 96, v. 1: «És um pouco da noite: és um pouco do dia». O raciocínio será depois concretizado no final do poema: «Sombra – laço subtil que liga a Noite ao Dia» (João Lúcio, *op. cit.*, p. 98).
[174] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 98; Alfredo Pimenta, «Nocte…», *Gazeta Ilustrada*, 10 de Agosto de 1901, p. 86: «Ó Sombras! porque é que só a Luz vos faz? / Porque é que vós morreis se a luz desaparece? / Acaso, em vossa Alma, uma outra Alma jaz, / Que quando morre a Luz também fenece?!...».
[175] *Ibid.*
[176] *Vide*, a este propósito, João Lúcio, *op. cit.*, p. 96: «És uma névoa escura, embebida de mágoa». Na versão publicada em *Ave-Azul*, de 25 de Fevereiro de 1900, o verso é como se segue: «És uma névoa escura em que se sente a mágoa» (*op. cit.*, p. 26).
[177] Julião Quintinha, «Artistas do Algarve – o Poeta João Lúcio», *Alma Algarvia*, Junho de 1916, p. 141.
[178] *Vide* nota 105.

mentira das grandes ilusões»[179] por refletir uma realidade palpável, porém falaciosa, das coisas.

A procura da verdade no mundo é estabelecida, neste sentido, a partir da diluição das formas efectivada pela névoa. É esta concepção que justifica a sua relação antagónica com a luz (patente, por exemplo, no facto de se constituírem como os «coveiros do Clarão»[180]). A presumível «cegueira» proposta pelos nevoeiros é, assim, um meio para se chegar ao lado invisível das coisas, que encontra, paradoxalmente, na sua vertente difusa a sua verdadeira essência. Por esse motivo, a névoa encerra em si uma «esperança […] adormecida»[181]. Compreendemos, neste passo, a dedicatória a Pascoaes expressa no início do poema.

É a partir deste pressuposto que se justifica a desconstrução do mundo (da luz, das formas, das cores…) estabelecida por via dos nevoeiros: face aos mesmos, o mundo dito *real* é concebido, afinal, como uma ilusão e o dos nevoeiros – o mundo na sua dimensão oculta, misteriosa – o *real* ou a verdade a descobrir. Como tal, os mesmos não constituem, ocultação; são, em si, *vida*, o que justifica a sua capacidade de, tal como o sujeito poético, apreender a dor do mundo[182] e de, no mesmo sentido, efetuar um movimento de *descida* com o objectivo de compreender ou para o tornar mais «claro» o mundo mediante a sua natureza difusa[183].

Esta concepção dos *nevoeiros* será repetida em outros poemas de *Descendo*: em «A sombra», o elemento que constitui motivo principal do poema será visto como uma «névoa escura, embebida de mágoa»[184]; no final de «O vento», o sujeito estabelecerá uma articulação entre o génio criador associado ao vento[185] e a «névoa azulada» dos campos[186]; no poema «Cá dentro», este «fumo denso» ou «névoa» será situada no interior do sujeito poético[187], antecipando a noção desenvolvida depois em «Os

---

[179] João Lúcio, *op. cit.*, p. 85.
[180] João Lúcio, *op. cit.*, p. 86.
[181] João Lúcio, *op. cit.*, p. 85.
[182] João Lúcio, *op. cit.*, p. 86.
[183] *Ibid*.
[184] *Vide* nota 176.
[185] *Vide* notas 93-100.
[186] *Vide* nota 140.
[187] João Lúcio, *op. cit.*, p. 68: «Tenho dentro de mim como que um fumo denso, / Névoa que me faz ser de mim a distância.». A passagem evidencia, de igual modo, a relação da *névoa* com um outro elemento também presente em *Descendo* e de algum modo congénere: o *fumo* (vide, a este propósito, «A balada do fumo», p. 61). No mesmo âmbito, interessa igualmente reter as semelhanças com o caráter difuso e misterioso (as «formas estranhas» ou «transfiguradas» e, simultaneamente, erguidas para o céu, «purificadas») atribuído à *neve*, no poema com o mesmo nome (João Lúcio, *op. cit.*, p. 86, vv. 3,2 e 4, respectivamente).

nevoeiros»[188]; em «O silêncio», o sujeito definirá o motivo central do poema como um «fumo no Ar, que nos não deixa ver / Para além desta vida a verdadeira vida» – e, tal como viramos no poema «Os nevoeiros», tal definição remete para «Uma revelação que não é entendida» ou para «uma grande verdade», como nos será salientado versos antes[189].

No último poema do livro, «Canto à tristeza», o sujeito retomará vários dos motivos tratados em *Descendo*, nomeadamente os *nevoeiros*. A primeira referência será feita logo no verso 7 («Oh nevoentos Céus, que não lava o luar»), numa articulação com vários outros elementos unidos por um motivo comum, a *tristeza*; relação que será continuada até ao final da estrofe, na invocação de símbolos de algum modo afins, como a cinza ou o pó[190]. Contudo, será na segunda parte do poema – particularmente na primeira estrofe – que a relação se estabelecerá de um modo mais pertinente:

> Neste mundo de sombra, em que a Indecisão
> Sufoca a nitidez que quer dar o Clarão
> Nesse fumo que lança, a tudo, a Incerteza;
> Neste mundo, em que andei a ver se descobria
> Alguma coisa além das que o olhar me via,
> Bem nítida encontrei, apenas a Tristeza.[191]

A estrofe citada funciona como uma síntese da procura da verdade em *Descendo*: salienta-se não só o mundo invisível (e o lexema «mundo» é efetivamente utilizado) que constitui a demanda do sujeito, mas, e sobretudo, a natureza de tal busca, em moldes difusos, de uma «Indecisão» que «Sufoca a nitidez»; de um «fumo que lança (…) a Incerteza. No poema, tal questão será redimensionada a partir da dor e do sofrimento transversais a vários dos elementos e temáticas comuns à poética de *Descendo*[192]; neste sentido, os *nevoeiros* – e muitos outros motivos – fazem a sua última aparição enquanto subalternos a um *leitmotiff* que, a julgar pelas palavras do sujeito, é o único traço comum que resulta dos vários movimentos de *descida* ao longo da obra: a *tristeza*.

---

[188] *Vide* notas 182-3.
[189] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94.
[190] João Lúcio, *op. cit.*, p. 100: «A vós, aos mortos sóis, cinzas do vento escravas, / Ondas, arestas, pó, chamas em convulsão».
[191] João Lúcio, *op. cit.*, p. 100.
[192] João Lúcio, *op. cit.*, p. 101: «Oh tristeza da Névoa a torcer-se de mágoa / À procura do mar, das lagoas extensas. / Oh Névoa a rasgar todo o ventre da água, / A rasgar, a rasgar! / Não se podem matar tuas ânsias imensas / A tristeza e a Dor não se pode afogar!».

«Corações sem luz» – **Poeta, coração, sofrimento**

O último poema de *Descendo* parece determinar, como vimos, um motivo essencial que se estabelece como única conclusão possível da demanda proposta pelo sujeito poético no início da obra.

Numa primeira leitura, «Canto à tristeza» parece distanciar-se tematicamente dos moldes dos restantes poemas, a começar pelo próprio título: com efeito, propõe-se não uma *descida* ao entendimento das coisas, mas antes o destacar de um elemento – a tristeza. A questão não se encontra desligada, porém, dos restantes motivos e temas tratados, como se percebe a partir do resumo estabelecido na segunda parte do poema.

Em certa medida, esta tentativa de evidenciar a *tristeza* como vector fundamental para se compreender a poética de *Descendo* peca pela circunstância de, em parte, se constituir como um desnecessário artifício retórico que visa estabelecer um grau de coerência transversal a todos os poemas da obra. Este é, de facto, um vício comum à organização retórico-estrutural das restantes obras de Lúcio[193]; não obstante, esta *dor* será um dos tópicos mais destacados pela crítica no âmbito da poética de *Descendo* – nomeadamente nas redigidas após a edição da obra. Neste âmbito, Passos Júnior distinguirá Lúcio, cerca de um ano antes da edição propriamente dita de *Descendo*[194], como «o estranho poeta da Dor» e a futura obra como um «Livro feito de crispações e agitado de revoltas contra o Destino»[195]; João Capuz, já após a edição da obra, justifica a predileção pela dor, manifestada por parte de vários sujeitos, como resultado da desenfreada procura da Verdade ou do lado oculto das coisas[196] e um jornalista d' *O Imparcial*, ainda que dedique parte substancial do artigo a evidenciar as falhas métricas do verso em *Descendo*[197], não se coibirá de notar, no âmbito do «panteísmo» imanente,

---

[193] Francisco Fernandes Lopes referirá claramente esta questão a propósito da organização de *Na Asa do Sonho* no primeiro número da publicação *Hora Literária* (*vide* **Capítulo V – *Na Asa do Sonho***, notas 21-3).

[194] *Vide* notas 8 e 10.

[195] Passos Júnior, «Descendo», *Algarve e Alemtejo*, 21 de Janeiro de 1900. O autor voltará a invocar esta relação noutras passagens: «Na alucinada expansão do seu grande sonho panteísta, João Lúcio compraz-se em *descer* até ao impenetrável mistério das coisas, surpreendendo em tudo grandes sofrimentos inéditos, pavorosas dores incompreendidas, e dá-nos assim a grandiosa impressão dum coveiro hamletico revolvendo tragicamente ossadas seculares» (*ibid*).

[196] João Capuz, «Descendo (carta a João Lúcio)» *in O Futuro*, 21 de Abril de 1901, p. 2: «Porque o pensamento atinge apenas a «meia sabedoria», escorre pesarosamente do *Descendo* a tristeza, doentia, a mágoa infinita que nos leva para o estranho país da dor, em que a suprema agonia anda funebremente de braço dado com o soluçar convulso dos infelizes».

[197] *Vide* nota 11.

o «fatalismo poético (…) de que o autor de *Descendo* se ressente, fazendo com que no seu livro se desdobre e desça, num crepúsculo, o véu da melancolia»[198].

Após a morte de Lúcio, em 1918, alguns autores debruçar-se-ão, com maior ou menor peso, sobre a mesma questão. O primeiro a abordá-la de um modo mais detalhado será Francisco Fernandes Lopes, na citada conferência de 1921, que salientará, sobretudo, a relação existente entre a procura de *alma* nas coisas e as considerações tecidas no último poema do livro – a circunstância de a dor habitar, de igual ou semelhante modo, em todas essas *almas*[199]. Neste âmbito, Lopes salientará a repetição de elementos ou temas tratados sob a égide do sofrimento (a sombra, a treva, o silêncio[200]), partindo depois, destes exemplos, para outras passagens da obra onde a noção de tristeza ou dor se repete enquanto elemento constitutivo do poema: em «Os lívidos» a propósito do pedido à divindade para que faça «desab[ar] o céu, / E mand[e] começar a (…) eternidade»; em «À neve», na noção de paz e aniquilamento associada ao elemento; em «Os nevoeiros», na invocação do «silêncio profundo» emanado pelos mesmos, capaz de apagar a dor e injustiça existente no mundo; em «A sombra», a propósito da paz e do sossego, por esta propiciada, ao ponto de «afoga[r] os sentidos» do sujeito[201].

Anos mais tarde, Óscar Lopes focará, no âmbito do que o autor designa de «a faceta mais extremamente transcendentalista de João Lúcio»[202], as preocupações metafísicas subjacentes ao primeiro livro[203], destacando, neste âmbito, a par de tópicos como o louvor da loucura ou as «sensações desconhecidas ou muito estranhas», a apologia da dor[204]. Na mesma perspetiva, Etelvina Santos destacará, no *Dicionário de Literatura Portuguesa* de Álvaro Manuel Machado, diferentes temáticas afins da dor e do sofrimento, remetendo-as em grande parte – e sem grandes surpresas – para poemas

---

[198] B.P., «Descendo. Livro de versos de João Lúcio» *in O Imparcial*, 19 de Abril de 1901.
[199] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 102: «Há tristeza no mar, no fumo e no granito, / Nos mundos vegetais, até na luz do dia: / Há tristeza no pó, como no infinito, / O próprio Deus também sente melancolia.». Francisco Fernandes Lopes referirá inclusive, a este propósito, que, «sob o ponto de vista da estética arquitetural do livro, esta quadra é como um fecho de abóbada, e, considerada como uma peça só, fecha a abóbada magistralmente.» (*vide* Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, pp. 221-2).
[200] *Vide* Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, pp. 222 e seguintes. *Vide* também João Lúcio, *op. cit*., pp. 100-1.
[201] João Lúcio, *op. cit*., pp. 83, 84, 86 e 98, respectivamente.
[202] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 114.
[203] *Vide* Óscar Lopes, *op. cit.*, , p. 115: «…João Lúcio embaraça-se já no primeiro livro com os mistérios do eu, com os corredores de sombra, fumo denso, névoa, de distanciamento de mim a mim que se abrem no fundo das pupilas, chegando a perguntar-se: Quem sabe se talvez as imagens, primeiro, /é nossa alma que as vê e que as pode tocar, / e se as pupilas são o lugar derradeiro / a que a luz as arrasta e a que vão descansar!».
[204] *Ibid*.

de *Descendo*: o «pessimismo fatalista», o «desânimo e a apatia», a «inquietação metafísico-religiosa» (a propósito da qual a autora destacará o poema «Na pupila»), o «canto da paixão irrealizada e submersa pela morte» (a propósito do qual se evocará a Ofélia de «O Cemitério das Noivas»), entre outras[205].

A partir dos raciocínios destacadas, depreendemos que a *dor* se encontra inefavelmente ligada à *essência dramática do conhecimento* expressa em *Descendo*, conforme notou Leonardo Coimbra[206]. Interessa-nos, por isso, perceber, no presente subcapítulo, o modo como tal *dor* será problematizada em função dos motivos essenciais da obra.

«É a sombra que fala em nós, e nos traduz os murmúrios da Dor» – descida e sofrimento

A dor, o sofrimento e a tristeza estabelecem, como vimos, ao longo de diferentes passagens de *Descendo*, estreitas relações com a procura do lado oculto do mundo – circunstância de onde resulta, aliás, a conclusão a que se chega no final do livro. A partir desta constatação, facilmente percebemos que é com o mundo da escuridão, das *sombras* e da *treva* que a *dor* estabelece a sua relação mais perceptível e imediata.

Esta começa, desde logo, por ser perceptível no poema que dá nome à primeira obra de Lúcio. Com efeito, na longa dissertação de «Descendo», é possível apreender algumas pistas que nos remetem, desde logo, para a ligação: na imagem desta *descida* «Como quem desce para um fundo cemitério»[207], logo no início do poema ou, já perto no final, na sequência do raciocínio, por parte do sujeito na visão da «sombra que fala em nós, e nos traduz, / Os murmúrios da Dor»[208]. Por outro lado, tal noção *dolorosa* parece articular-se, igualmente, com a incapacidade, por parte do sujeito, em apreender a totalidade do mundo[209].

---

[205] Etelvina Santos, *op. cit.*, p. 284.
[206] *Vide* nota 350.
[207] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 52, v. 14. A imagem do cemitério enquanto um dos símbolos do mundo das sombras acabará por ser recorrente ao longo de *Descendo*, como iremos notar (*vide* notas 286-90 adiante).
[208] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 56, vv. 171-2.
[209] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 54: «Música que Deus fez para a hora dos naufrágios, / Quando por sobre o mar passa a asa da Dor…/ Quanto há dentro de ti, que os meus cegos sentidos / Não podem inda ver e apenas pressentir, / Quantas notas pra que são surdos os ouvidos, / E quantas emoções não podemos subir… / Em tudo, em tudo, sempre esta mesma agonia».

A relação desta projetada *descida* com a *dor* parece constituir-se, de facto, como uma das relações fundamentais de parte substancial dos poemas de *Descendo*. A tendência começa por ser visível, desde logo, a partir de alguns títulos: «A dor das pedras», «Perfume que chora» ou o já citado «Canto à tristeza». Em todos eles, percepcionamos, mais do que a invocação da dor, uma estreita articulação entre a tríade atrás exposta, o que, de algum modo, antecipa o último poema e, por inerência, o desfecho da obra.

No primeiro exemplo citado, a exploração da dimensão oculta das *pedras* surge como um meio para se chegar a um fim: em todo o poema, o sujeito procurará evidenciar não tanto a *alma* das mesmas, mas a sua *dor* – que é acentuada tanto pela incompreensão e/ou desconhecimento do seu lado invisível por parte dos comuns mortais, como pelas preces que as mesmas lançam a Deus, o que as torna, de certo modo, próximas de uma dimensão divina[210]. Por sua vez, em «Perfume que chora», a dor aparece novamente como resultado (único, até) da *descida* do sujeito, questão percepcionada a partir do perfume do jasmim, que perde neste soneto toda e qualquer noção de perversidade que o sujeito associara ao elemento poemas antes[211]. Noutros casos, ainda, a dor, não constituindo o motivo determinante do poema, surge pontualmente em algumas passagens, como que a enfatizar a condição dolorosa de uma situação ou vivência. É o que acontece, por exemplo, no poema «Sensações desconhecidas» – tanto na «mágoa» que pauta o olhar do sujeito, como na expressa «ânsia de quem morre afogado»)[212], ou no poema «À neve», onde o elemento contribui, de acordo com o sujeito, para uma certa noção de adormecimento ante o sofrimento

[210] *Vide* nota 147. Saliente-se, a este propósito, que Rodrigues Davim, no artigo dedicado a *Descendo* e publicado no *Algarve e Alemtejo* de 14 de Abril de 1901, após destacar o poema como um dos melhores do livro, interpretará esta *descida* não como um modo de descortinar uma dimensão oculta das coisas, mas, sobretudo, enquanto a imagem metafórica de outras *almas* que animicamente se aproximam destas *pedras*: «Para mim, são as *Pedras* do poeta símbolos doutras tantas almas que vivem constantemente amarguradas na obscuridade da sua existência, vergastadas por todos os insultos, e esmagadas por todas as afrontas, almas que entretanto erguidas da obscuridade a que as lança o Egoísmo encheriam talvez o universo de luz». (*vide op. cit.*, p. 2)

[211] *Vide* notas 57-8. No âmbito do *choro* expresso, parece-nos importante relembrar as diferentes referências em outros textos de *Descendo*: confronte-se este lamento do perfume com o «choro» dos *nevoeiros*, que se distingue pelo facto de não pressupor sofrimento (João Lúcio, *op. cit.*, p. 85: «Tu que sabes chorar e não sabes sofrer») e a sua ausência no sofrimento de «A sombra» («És uma névoa escura, embebida em mágoa, / E que tem, por castigo, a tremenda desgraça / De não poder chorar nem uma gota d'água / Para dizer a dor a quem perto lhe passa», *op. cit.*, p. 96).

[212] João Lúcio, *op. cit.*, p. 70, vv. 7 e 11, respectivamente.

existente no mundo – algo que será visto, porém, não numa vertente anestésica, comatosa[213], mas antes como forma de apaziguamento[214].

Por outro lado, a já aludida relação entre *dor* e *treva* será plenamente destacada em «A sombra» a partir de diferentes passagens: na primeira estrofe, na descrição do elemento enquanto «Ondulação cinzenta aonde a dor se abriga»[215] e na invocação dos cemitérios, que se repetirá estrofes a seguir[216]; na segunda, na invocação «triste e vaga assim como uma desventura» da sombra[217]; na terceira, na ligação com o sujeito poético («Sente minha alma triste até que vás chorando. / Há um ponto subtil em que lhe estás ligada.»[218]) – aliás reforçada pela pergunta lançada, pelo próprio, à sombra («– Oh sombra porque crime é que estás condenada?! –»[219]), e que parecer remeter, indiretamente, para a sua figura, enquanto poeta – também ele um «condenado»[220].

A partir deste ponto, estabelecer-se-á uma espécie de *crescento* na relação entre sombra, dor e outros elementos nucleares de *Descendo*: na quinta estrofe, a sombra será definida como uma «névoa escura, embebida em mágoa»[221] e na sexta, como «O sepulcro em que estão ilusões que tombaram / Dos olhos sem luar, dos peitos desgraçados»[222] (o que, para além da repetição do tópico dos cemitérios, parece em parte remeter para a figura d' «Os lívidos). Mas mais interessante ainda parece ser a relação estabelecida na sétima estrofe, onde a capacidade de a *sombra* apreender o «grito de estertor (…) do cristal partido»[223] a equipara, letra por letra, ao trabalho do(s) sujeito(s) poético(s) ao longo de todo o *Descendo*, aprofundando-se a ligação aflorada

---

[213] Uma única passagem parece contrapor-se a esta ideia: a capacidade de a neve «imobiliz[ar] a corrente» dos rios, o que, de certo modo parece remeter, simbolicamente, para uma imobilização da vida (João Lúcio, *op. cit*., p. 84).
[214] *Ibid*: «Tu [neve] que sabes tirar a sensação, / Sob o gelar da tua mão serena, / E que toda a crispada convulsão / Podes fazer, depressa, bem pequena»; «Como cais nos montes e nos prados, / Tomba no coração dos desgraçados: Tira-lhes as sensações eternamente».
[215] João Lúcio, *op. cit*., p. 96: «Oh sombra – hálito mau dos túmulos abertos / «Ondulação cinzenta aonde a dor se abriga». Na versão publicada em *Ave-Azul*: «Oh sombra – hálito mau dos túmulos abertos / «'Spiritualização de toda a dor antiga».
[216] João Lúcio, *op. cit*., p. 97, estrofes 7, vv. 3-4 («O sepulcro em que estão ilusões que tombaram / Dos olhos sem luar, dos peitos desgraçados») e estrofes 8-10, onde os cemitérios e a morte voltarão a ser invocados a partir de lexemas de algum modo afins: as «campas» e os «mausoléus» (vv. 3 e 4 da estrofe 8); os «mortos» (v. 3 da estrofe 8).
[217] João Lúcio, *op. cit*., p. 96.
[218] *Ibid*.
[219] *Ibid*.
[220] Veja-se, a este propósito, que a mesma relação será estabelecida no poema «O sonho do mar». *Vide*, a este propósito, **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, nota 419.
[221] João Lúcio, *op. cit*., p. 96.
[222] João Lúcio, *op. cit*., p. 97.
[223] *Ibid*.

estrofes antes[224]. Será esta capacidade que permitirá à sombra aceder, do mesmo modo, ao soluçar das «pedras», ao «desespero enorme do granito», ao «clamor das ruínas desertas» e ao «profundo grito» de cada grão de areia[225]. Ainda que tenuemente, o sujeito ensaia uma relação de *duplicidade* com a *sombra*, numa estratégia de desdobramento que eclodirá fortemente, no panorama literário português, anos mais tarde, no Primeiro Modernismo.

«Aquela estranha dor dos teus nervos d'artista» – poeta e sofrimento

A relação evidenciada atrás a propósito do poema «A sombra» põe a descoberto uma outra ligação com a noção de *dor* em *Descendo*: a articulação com a condição artística.

A primeira referência – e provavelmente uma das mais imediatas – é-nos dada logo no poema introito. De facto, em «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», estabelece-se, logo a partir da primeira quadra, uma articulação entre arte e sofrimento que remete, naturalmente, para o percurso biográfico a quem o poema é dedicado – o pintor Henrique Pousão[226]. A esta relação não será alheio o caráter evidente de homenagem já destacado; contudo, parece haver também uma valorização do sofrimento enquanto dado inerente à condição artística, ao qual se associa – em consonância com um princípio finissecular (ou mesmo romântico) – a questão da morte prematura como traço determinante de tal condição, numa perspetiva semelhante à adotada por Pessoa na definição da personalidade de Mário de Sá-Carneiro, muitos anos após a sua morte[227].

No poema seguinte, «Descendo», as referências à dor enquanto inerentes à condição artística repetem-se, desta vez em relação ao sujeito do poema – que

[224] *Vide* notas 218-20.
[225] João Lúcio, *op. cit.*, p. 97.
[226] João Lúcio, *op. cit.*, p. 51: «O sonho que tiveste e te deixou exangue, / Aquela estranha dor dos teus nervos d'artista»
[227] «Morre jovem o que os Deuses amam». *Vide* Fernando Pessoa, «Mário de Sá-Carneiro» *in Athena*, 2, Novembro de 1924 (*vide Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, s/d).

personifica claramente a figura do poeta, o que de algum modo justifica as relações igualmente estabelecidas com a loucura[228] e com uma certa condição divina[229].

Todas estas articulações serão repetidas em diferentes poemas de *Descendo*, em particular em «O vento» e «Os lívidos». No primeiro, foi já reconhecida a aproximação do elemento a uma certa dimensão criadora, a que não será alheia a figura do poeta[230] – recorde-se, aliás, no mesmo propósito, a condição de «amaldiçoado» associada ao vento, no primeiro verso da estrofe 11[231]. Neste ponto, interessa-nos apenas acrescentar a noção de *dor* que surge tendo como agente o próprio vento, conforme nos é descrito na primeira parte do poema (sensivelmente, até à décima estrofe[232]), e que em certos pontos parece roçar um caráter de quase sadismo (veja-se, por exemplo, a «alegria feroz» associada ao elemento na ação de «torce[r] sem pesar» e «cansa[r] com prazer» as nuvens[233]).

No segundo caso, interessa reter a descrição anímica que se faz d' «Os lívidos», plena de elementos associados ao sofrimento: a circunstância de os mesmos serem descritos como «Leva triste da Dor» e «rajada brutal dos grandes sofrimentos»; por outro lado, os seus «olhos estoirados» (v. 5); os «pisados corações» (v. 9); o seu «hálito de dor» (v. 10)[234] determinam uma representação dos mesmos afim de uma certa figuração do poeta decadentista, reforçada pela circunstância de a lividez constituir a tonalidade associada à «Degeneração», «Agonia» e «Desolação»[235]. Saliente-se ainda, no mesmo âmbito, a constante referência dos «cemitérios»– traço que enfaticamente aproxima a figura dos lívidos a cadáveres[236].

Esta ligação da dor no âmbito do sujeito não terminará, porém, na enfatização da condição artística do mesmo; ela será, também, fundamental para definir a condição *interior* do *eu* poético, metonimicamente destacado pela imagem do *coração*.

---

[228] João Lúcio, *op. cit*., p. 54: «Oh marcha triunfal das negras sepulturas! / Há em ti, dentro de ti, em cada som disperso, / Um coração chorando a angústia de adorar: / És tu que dizes bem o amor do Universo, / E vás adormecer a loucura do mar»
[229] João Lúcio, *op. cit*., p. 52: «Pela escada que desce às regiões estranhas, / Em que Deus escondeu a suprema agonia, / Onde há a dor que sofre a alma das montanhas».
[230] *Vide* notas 93-100.
[231] *Ibid*.
[232] João Lúcio, *op. cit*., p. 72.
[233] *Ibid*.
[234] João Lúcio, *op. cit*., p. 82.
[235] *Vide* nota 110.
[236] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 82: «O frio duma cova aberta em cemitério»; p. 83: «Faz frio ao coração, essa agrura funérea». Saliente-se também a associação com a frieza, que transcende largamente o sentido denotativo do termo.

«Abre-me o coração: põe-lhe a amargura nua» – coração e sofrimento

A convocação do *coração* na primeira obra de Lúcio parece partir, essencialmente, do entendimento do mesmo enquanto sinónimo de *alma*, conforme nos será reforçado nos primeiros versos do poema «Descendo» («Por essa escada irei, no silêncio das loisas, / (...) Até poder sentir o coração das coisas»[237]). Porém, à medida que percorremos outros poemas da obra, percebemos que esta acepção não será repetida de um modo uniforme: noutros casos, a referência ao coração surgirá intimamente conexa com o sofrimento do sujeito, resultante de uma relação amorosa com o *outro*, com visíveis reminiscências românticas.

Curiosamente, esta última questão não será destacada pela crítica no momento em que *Descendo* é editado. No já citado artigo redigido por Passos Júnior e publicado no *Algarve e Alentejo* de 21 de Janeiro de 1900, o autor destacará o facto de Lúcio não se «dete[r] a cantar piegas e parvoamente a mulher», chegando ao ponto de definir esta, nos conformes da poética de *Descendo* (ou dos que resultam da sua interpretação dos mesmos) como «d'uma comezinha vulgaridade»[238]. Há que recordar, neste âmbito, a circunstância de Passos Júnior conhecer apenas, à data, conforme noticiámos, os poemas «Sensações desconhecidas», «O vento», «Os nevoeiros», «O silêncio», «Na pupila», «A dor das pedras», «A sombra» e «A balada do fumo»[239], todos eles exíguos no que toca à presença do elemento feminino. *Descendo* só seria, com efeito, editado cerca de um ano mais tarde; porém, não faltam exemplos que acompanham o raciocínio de Passos Júnior já em 1901: no também já citado artigo publicado no mesmo jornal a 21 de Abril do mesmo ano, Frederico de Menezes – a quem Lúcio dedicara, em *Descendo*, o poema «Na pupila» – repudia a concepção de *Descendo* enquanto um

---

[237] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 52.

[238] Passos Júnior, *op. cit.*.: «Espírito esclarecido de artista e de filósofo, a mulher do nosso meio, observada do alto da grandeza do seu ideal de Poeta, é para ele d'uma comezinha vulgaridade, não sabendo sentir porque não tem nervos, e não se afastando da futilidade do seu viver tolamente burguês, com laivos de ridícula aristocracia, porque parece ter nascido com a triste predestinação da insignificância». Não resistimos a confrontar esta opinião com a tecida por Agostinho de Campos no discurso tecido em 1925 a propósito da inauguração do monumento dedicado ao poeta – ainda que tendo em conta a circunstância de, por esta altura, já serem conhecidas outras obras de Lúcio como *Na Asa do Sonho*: «João Lúcio cantou a Mulher como ela deve ser cantada, para que o homem, seu pai, seu filho, seu irmão ou seu esposo, não seja indigno de Deus e de si próprio. Quando o poeta morreu, não tínhamos chegado ainda a este extremo de baixeza moral em que tudo, literatura, divertimentos, maneiras, vestuário e a própria linguagem, se congrega e conjura para aviltar a Mulher» (*vide* Agostinho de Campos, «O Algarve pelos Algarvios» [discurso pronunciado no ato de inauguração do monumento a João Lúcio, a 5 de Julho de 1925] *in Correio do Sul*, 9 de Julho de 1925, p. 2).

[239] *Vide* nota 6.

«livro d'amor»[240], acrescentando, porém, que tal circunstância não determina nem uma anulação da figura feminina, nem da representação do amor no âmbito da concepção da «estranha filosofia» de *Descendo*[241]. O próprio genro do poeta, José Dias Sancho, na obra com o elucidativo título *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos*, referirá, a partir dos dois únicos poemas de *Descendo* em que o elemento feminino será efetivamente visado («O cemitério das noivas» e «A louca»), que na primeira obra do poeta «A Mulher e o Amor não são mais do que luminosos espectros nesse mundo espectral»[242]

É certo que a relação com o outro não se distingue como motivo central de *Descendo* – pelo menos, com a intensidade projetada na primeira parte de *Na Asa do Sonho* («Violino de amor») – em todo o caso, parece-nos importante reter a nossa atenção nos dois exemplos citados por Sancho.

No caso de «O cemitério das noivas», a destacada influência romântica encontra-se visível não só na invocação das histórias de amor fatal que acompanham o [curto] percurso biográfico das virgens, como também na referência ao destino de figuras como Ofélia ou Virgínia[243]. É importante considerar, neste âmbito a figura do coveiro, que, pela sua capacidade em aceder ao *interior* das personagens (numa vertente, portanto, equiparável ao visionarismo do sujeito poético) acaba se constituir como um elemento cúmplice do sofrimento das noivas[244] – na mesma linha, aliás, da própria paisagem

---

[240] *Vide* nota 18.

[241] Frederico de Menezes, *op. cit.*: «…a mulher para o Poeta, é efeito e não causa; fala nela fisicamente, com admiração e respeito, porque tem de cantar o misterioso. Classifica o amor, como uma grandeza do mistério; e define-o, como um hálito de infinito que nos toma a alma, adormecendo-a em extasis deliciosos: e o Poeta com a sua alma delicada de artista, ama. A mulher fascina-o, mas não a descreve; interpõe entre uns seios virginais, o dorso d'uma montanha rugosa e gelada.».

[242] José Dias Sancho, *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos,* pp. 38-9: «No livro torturado e brumoso que é o Descendo, apenas duas poesias nos falam propriamente da Mulher e do Amor: *O Cemitério das Noivas*, balada onde perpassam vagamente os fantasmas de Ofélia e de Virgínia beijando os ciprestes escuros na noite enluarada, e *A Louca*, sinfonia vigorosa onde num arroubo místico se canta uma mulher que endoideceu por Amor. Quando a sua sensibilidade acordou para a alta compreensão da Existência, foi o sofrimento, a amargura da Vida, o que atraiu o seu espírito, – as sensações desconhecidas; os perfumes chorosos; o vento; *O Silêncio*; *A Sombra*; *Os Lívidos*; tudo o que é um enigma para os olhos e quasi uma confidência para a alma. A Mulher e o Amor não são mais do que luminosos espectros nesse mundo espectral».

[243] *Vide* notas 91-2.

[244] *Ibid*: «Coveiro, eu bem sei que, em tua alma pisada, / Marcam passos da Dor as flores deste chão: / Eu bem sei que, ao cavar a terra com a enxada, / Essa enxada te cava o próprio coração!». É interessante notar que o coveiro estabelecerá também estreita articulação não só com o sofrimento das *noivas*, como também com a própria paisagem, estabelecendo-se assim uma tríade que tem como principal vector a *dor*: «Tu choras, que eu já vi, sobre as covas estreitas, / E por isso não sei se todas essas flores / Nascem da tua dor, das lágrimas que deitas, / Ou desses corações a rebentar d'amores! (*ibid*).

(sobretudo, das *flores* e do seu perfume, que estabelecem uma ligação muito forte com as mesmas[245]).

É possível antever traços do Primeiro Romantismo no poema «A louca», sobretudo na invocação do desgosto amorosa da personagem que justifica a sua demência, conforme se expressa no final do texto[246]. A adopção deste *topos* já amplamente difundido ao longo de todo o século XIX – o «endoidece[r] d'amor» – acaba por tornar, cremos, diminuto o alcance do poema, em particular se considerarmos as ligações estabelecidas, no início do poema, entre a *dor* da *louca* e a criação artística,[247] e, por inerência, a sua relação antagónica com o mundo dito comum[248].

Em todo o caso, e não obstante encontrarmos outras reminiscências românticas esporádicas em breves passagem da obra[249], será a partir da máxima de «Descendo» – o «sentir o coração das coisas» que referimos há pouco – que se construirá a noção de *coração* que imperará ao longo da obra[250]. É certo que, se considerarmos a similitude com a acepção de *alma*, conforme salientámos atrás, tal noção será transversal a todos os poemas de *Descendo*; porém, em pelo menos duas composições, ela parece complexificar-se.

No poema «Na pupila», a *dor* será enfatizada, como vimos, a partir da captação das imagens na retina, o que não se parece encontrar distante de uma certa problematização da representação do real circundante[251]. Tal questão não se encontra

---

[245] João Lúcio, *op. cit*., p. 63: «Fosteis [*sic*] vós [os *segredos d'amor*] que, sentindo esta terra a pisar-vos, / Saísteis [*sic*] para a luz e vos tornasteis [*sic*] flores: / Dizei qual a mão que foi desagrilhoar-vos / E que assim profanou todos esses amores!».

[246] João Lúcio, *op. cit*., p. 91: «Endoideceu d'amor: a luz que, no seu peito, / Numa serena paz, andava tão tranquila, / Tumultuou então nesse recinto estreito / E, numa onda c'lossal, alcançou-lhe a pupila!».

[247] Veja-se, por exemplo, a primeira invocação à dor na terceira estrofe do poema, que parece estabelecer, no final, uma relação com a poesia («Hálitos, em que vêm ânsias do estertor / Dalguém que sofre muito, e nem sequer suspira, / Em que há uma amargura, uma serena dor, / Dessas dores que são as vozes para a lira!») – fortalecendo, ainda mais, as estreitas relações entre *poesia* e *loucura* (*vide* subcapítulo *«No delírio do Mar qu'rendo tocar a lua»: a loucura e trabalho poético*, adiante).

[248] *Vide*, por exemplo, a décima quadra («Oh angústia sem fim, de desejar abraços, / E de beijos querer, Oh desventura louca, / Gigantesca agonia de não nascer com braços, / Tortura colossal de não nascer com boca!» *in op. cit.*, p. 91). Os últimos dois versos serão, aliás, citados por Óscar Lopes a propósito da «linha do panteísmo vindo da geração de 70, [onde se] ouve (…) constantemente a pergunta metafísica pelo além anímico de cada coisa, aquilo que as formas inferiores e mais antigas da matéria preludiam ou forcejam por atingir de consciência humana» (*in* Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 114-5).

[249] *Vide*, por exemplo, vv. 49-50 de «Descendo»: «És [Luz] pranto que chorou o olhar da Providência, / Ou nasceste do amor, que sofre e que não chora?!» ou os primeiros versos do poema «Canto à tristeza»: «Oh corações sem luz – ermos do sentimento –, / A que nunca falou a voz dalgum amor, / Corações em que chora a tristeza do vento, / Árvores em que faz os seus ninhos, a Dor» (*op. cit.*, pp. 53 e 99, respectivamente).

[250] *Vide* nota 136.

[251] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 59: «Quem sabe se nasceu o pranto, pra que arraste / Cada lágrima o pó que uma imagem deixou? / Quem sabe, oh meu olhar, se sempre que choraste / Milhares de visões o teu pranto apagou?!».

dissociada do *coração*, que estabelece, com a *pupila*, uma complexa relação na apreensão das *imagens*: com efeito, quase no final do poema, o sujeito advogará que é no coração que subsiste, afinal, a imagem captada efemeramente pela pupila, chegando, inclusive, a inverter o percurso de apreensão da realidade – primeiro, pressentida pelo coração; depois, pelo olhar[252]. Tal perspetiva abre o caminho para um desenvolvimento análogo da questão no poema «Cá dentro» – que constitui, no processo de descoberta e apreensão da realidade, uma das pedras-de-toque da poética de *Descendo*.

Na mesma linha dos poemas atrás citados, os primeiros versos de «Cá dentro» estabelecem, como vectores iniciais, a referência ao *outro* (intimamente relacionado com o *eu* poético), a invocação da *dor* e a sua importância na expressa *gnose poética* do sujeito (recorrendo a uma expressão de José Carlos Seabra Pereira[253]) e uma estreita relação de ambos com o interior do *eu* sujeito[254]. Tal condição *dolorosa*, vincadamente referida ao longo de todo o poema, parece desenvolver as conclusões expressas em «Na pupila»[255], ainda que o seu caráter gnóstico aludido («A grandeza maior 'stá em saber sofrer»[256]) determine uma concepção da dor enquanto inerente à condição humana – e poética – do sujeito[257]. É, de resto, no mesmo sentido que compreendemos a pertinência das imagens facultadas da *violeta* e da *semente*, enfatizadas em três quadras que se destacam, do ponto de vista métrico (compostas em redondilha maior e não em verso alexandrino, como as restante), da restante composição: tais exemplos documentam e reforçam o modo como a dor se origina e se difunde[258].

---

[252] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 60: «E acontece também, que quando já não vemos / Na pupila o contorno em luz duma visão / Que é em todo o nosso amor, para o peito descemos, / e a imagem está dentro do coração. // Quem sabe se talvez as imagens, primeiro, / É nossa alma que as vê e que as pode tocar, / E se as pupilas são o lugar derradeiro / A que a luz as arrasta e a que vão descansar!».

[253] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 85.

[254] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 66: «Desçamos, meu amor, ao fundo do meu peito: / A dor que o mundo tem projeta-se pra lá.».

[255] Veja-se, por exemplo, a invocação da lágrima na estrofe 3: «Não sabes, meu amor, que, em cada gota d'água, / Pôs Deus um horizonte enorme, pra sondar: / Uma lágrima até, nascida duma mágoa, / Quem sabe se será muito maior que o Mar.» (*ibid*).

[256] João Lúcio, *op. cit*., p. 66.

[257] Parece-nos importante salientar, neste propósito, que a «estranha viagem» feita ao interior do sujeito seja feita, em certo passo, a «voar» – em clara consonância com a imagem de ascensão e do infinito também comum à imagética da criação artística (*vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 67).

[258] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 67: «Toda a violeta toma / Num jardim curto lugar / E as asas do aroma / Enchem, depois, todo o ar. // Uma semente lançada / À terra, por qualquer mão, / Depois de ser fecundada, / Com raízes enche o chão. // Era pequena; agora / Deu um arbusto maior: / É como, pra nós, a Dor, / Pra as sementes, a Aurora.». Edgar Pires Cavaco referir-se-á a umas destas estrofes em moldes semelhantes: «A dor não é, portanto, vista como mera negação ou antítese, mas antes como superação, ou melhor, transmutação, como que a aurora de um novo dia, pois também "a Dor é irmã do Infinito e da Eternidade!"» (Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 23).

A partir deste ponto, as imagens com que se descreve o interior do sujeito poético irão enfatizar tal condição dolorosa: os «cristais» que simbolizam as suas lágrimas «internas»[259]; a «suprema dor» que habita no seu interior[260] e, particularmente, a «vaga luz, dum azul magoado» que «revela (...) tudo» – em nítida consonância tanto com a noção da luz enquanto *revelação*, como com o caráter difuso que encontráramos, já, subjacente à *treva* e aos *nevoeiros*[261].

Por outro lado, ainda em «Cá dentro», é interessante constatar a existência de uma certa relação, por oposição, da referida dor com o mundo dito comum:

> *Mede bem, olha bem, esta estranha grandeza,*
> *Esta suprema dor que fica para o fundo:*
> *Certas dores, mulher, a própria Natureza*
> *Manda-as resguardar da análise do mundo.*[262]

A passagem parece indiciar um distanciamento entre os dois universos: o visível e o oculto. Não cremos ver aqui, porém, uma relação de oposição, antes de afastamento (o próprio *resguardo*, de resto, assim o parece determinar). O alcançar do mundo invisível não determina um novo mundo, mas apenas o conhecimento de um outro menos acessível – mesmo quando este se compõe, na sua essência (como é o caso deste poema), do *interior* – ou *coração* – do sujeito.

Por outro lado, a possibilidade expressa, em «Cá dentro», de se olhar para o interior do sujeito – aquele que, por sua vez, tem a capacidade de ver o interior dos elementos que compõem o mundo – estabelece uma dimensão circular, autorreflexiva, da problemática fundamental de *Descendo*. Neste passo, o sujeito parece conferir, ao leitor, a sua própria capacidade visionária na compreensão da essência do mundo – do *coração das coisas*. Este *mise in abyme* acaba por se constituir como peça fundamental para se compreender o alcance dos pressupostos nucleares de *Descendo* e justifica, conforme destacámos atrás, a importância do poema no que se refere aos processos de descoberta e apreensão da realidade: é a partir do sujeito (do poeta, mas também do leitor) que, em última análise, se constrói a noção de real[263].

---

[259] *Ibid*. A questão será reforçada na página seguinte, algumas estrofes depois, no verso «Não tem olhos pra ver, quem os cega a chorar» (*vide* nota 154).
[260] João Lúcio, *op. cit*., p. 68.
[261] João Lúcio, *op. cit*., p. 67.
[262] João Lúcio, *op. cit*., p. 68.
[263] *Vide,* a este propósito, o subcapítulo *A verdade são os poetas quem a hão de revelar – Poesia e representação do mundo*, adiante.

Nesta linha, o *coração*, mais do que representar, metonimicamente, a alma ou interior do sujeito, constitui-se como esse mesmo esse sujeito. É tal efeito de similitude que justifica, no poema «À mesma hora», a sua concepção como uma personagem autónoma: aqui, não encontramos um sujeito em eterna busca da *alma* das coisas, mas um *eu* que convoca o seu próprio *coração* para, com ele, efetuar essa viagem[264].

«Em tudo há linguagem» – **O discurso poético**

A necessidade de destacar a *tristeza* como única conclusão possível da *descida* contribui para o estabelecimento de uma coerência mais assertiva dos motivos trabalhados em *Descendo*, nomeadamente no que concerne às várias pistas alusivas à *dor* e ao *sofrimento* encontradas ao longo de toda a obra. Tal sentido de unidade e coerência encontra-se na base, aliás, do raciocínio proposto por Francisco Fernandes Lopes a propósito de o conjunto de textos que compõem a primeira obra de Lúcio poder ser lido como um único poema[265].

Porém, como igualmente destacámos, esta conclusão reflete um propósito organizacional, por parte do poeta, extensível às restantes obras publicadas em vida. No âmbito de *Descendo*, esta necessidade é compreensível – não nos deveremos esquecer que cerca de metade dos poemas foram publicados previamente, na sua forma avulsa, antes de conhecerem a sua edição definitiva, conjunta; em todo o caso, esta *excessiva preocupação com a ideia*, conforme notará Augusto de Castro[266], determina um certo artificialismo retórico que o sujeito, em certos passos, não consegue dissimular.

Será a partir deste raciocínio que se desenvolverá o presente capítulo: perceber de que modo é que o sujeito poético torna visíveis, aos olhos do leitor, os mecanismos retórico-poéticos utilizados para exprimir o intento principal de *Descendo* – a revelação

---

[264] João Lúcio, *op. cit.*, p. 88: «Vamos nós, coração, palpar as cinzas: anda: / Vamos ver onde há luz, onde há escuridão».

[265] Esta ideia será, de resto, repetida por José Dias Sancho em um número da revista *Alma Nova*, de Novembro de 1925: «"Descendo" [é] o mais consciente, isto é, um poema perfeitamente gizado, com princípio, meio e fim, um livro onde não há só observação, nem só sentimento, mas onde coração e cérebro se unem maravilhosamente, tendo por expressão uma forma poética que é talvez a mais perfeita de João Lúcio.» (*op. cit.*, p. 16).

[266] Recorde-se, que, a este propósito, Augusto de Castro relacionará tal questão com a inclusão forçada de alguns poemas na obra, com a preocupação única de «encher um livro» (*vide* nota 16).

um mundo oculto, inalcançável ao olhar comum –; e perceber, igualmente, os resultados felizes e menos felizes que daí resultam.

É a partir desta linha, de resto, que podemos interpretar os intentos expressos no poema-chave «Descendo» e o que os mesmos ocultam: de facto, cedo se percebe que a demanda investida ao *coração das coisas* por parte do poeta encerra, em si, uma outra noção, afim, progressivamente revelada ao longo da obra: a circunstância de ser o poeta o *criador* – e não *descobridor* – desse mundo, constituindo a poesia não tanto uma porta para esse mundo, mas como algo que participa na construção do mesmo. Será talvez por este motivo que o crítico olhanense Francisco Fernandes Lopes centra a importância da obra na figura do poeta: a partir da sua perturbação, do seu pensamento e dos resultados atingidos pela sua investigação[267]. Nesta linha de raciocínio, o trabalho poético de *Descendo* constituir-se-á tanto um «instrumento de investigação», como o «método», como a *verdade* a atingir, o que determina, em última análise, um nível metapoético subjacente a esta *descida*[268].

«O génio talvez da própria imensidade» – o poeta como criador supremo

Do ponto de vista discursivo, o trabalho poético de Lúcio mereceu e tem merecido alguns reparos no que concerne a um certo torrencialismo de imagens que encontramos nas suas primeiras obras. Não obstante reconhecermos a justiça da crítica expressa em alguns casos (a que nos referiremos oportunamente, no subcapítulo *«Fala a própria luz pelo verbo das cores»: o torrencialismo discursivo*), parece-nos igualmente relevante notar a importância da escolha de determinadas estratégias retórico-expressivas na enfatização dos pressupostos nucleares da primeira obra do poeta.

---

[267] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, pp. 222-3.

[268] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 220: «…reconheceremos que o *Descendo* não é pois um vulgar livro de versos, porque nem tão-pouco é um livro de versos. O *Descendo* é um poema, mais ou menos consistente, mas um poema: incarna uma ideia a que se prendem, mais ou menos, todas as poesias. É uma espécie de livro de ciência metafísica do fundo nebuloso das coisas e do fundo misterioso da alma em que o instrumento de investigação é a Poesia, ou seja, o espírito poético; o método, a Poesia, ou seja, a intuição descendente, se assim posso dizer; e o fim, a Poesia, ou seja, a Verdade a descobrir. Tudo isto está clarissimamente formulado pelo Poeta na poesia de abertura, tudo: o que o Poeta pretende, as razões por que o pretende, os seus pressentimentos acerca da revelação da Verdade, a metodologia que lhe parece aplicável, a iniciação que lhe aparece como necessária, e finalmente a consolação que espera ao menos tirar da sua investigação, se não conseguir alcançar a chama que clareará as coisas».

Retomemos a entrada que Maria Leonor Buescu dedica a Lúcio na *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, nomeadamente no que concerne à circunstância de, em certos passos, o discurso poético do poeta manifestar um estilo «nervoso»[269]. Tal caráter discursivo começa por ser visível, desde logo, no poema «Descendo», onde a inquietude do discurso se associa ao discorrer quase febril de diferentes motivos e temas – questões que se encontra inefavelmente associadas à busca incessante, por parte do sujeito, do *coração das coisas* e que, em certa medida, nos relembra o olhar inquieto em alguns poemas de Cesário[270], pela representação encadeada de imagens, como que em *puzzle*: uma peça a seguir à outra.

É preciso perceber, porém, que este caráter discursivo intenso, inquieto, nem sempre se encontra presente nos poemas que compõem *Descendo*. Em «A balada do fumo», por exemplo, assistimos a um discorrer de imagens sereno, em alguns passos quase estático: a reflexão urdida a partir do ondear do fumo distingue-se visivelmente da representação quase febril de diferentes elementos em poemas anteriores (nomeadamente, de «Descendo» e de «Na pupila»), uma vez que o sujeito se fixa numa única realidade – o fumo – e o seu olhar, longe da inquietude destacada, é estabelecido em conformidade com a natureza do elemento – num movimento lento e ondulante[271].

Facilmente poderíamos defender que tal disparidade resulta de diferenças do foro estrutural – «A balada do fumo», enquanto soneto, distingue-se claramente de outros poemas, de dimensões consideravelmente maiores; porém, também em «O silêncio», a representação do elemento é estabelecida num plano mais estático, longe do acumular de cenários e que vemos tipicamente em outros poemas de *Descendo*. Tal como vimos a propósito do fumo no parágrafo anterior, tal serenidade não se parece encontrar desligada da natureza menos concreta do silêncio relativamente a de outros elementos visados na obra (como a *neve*, os *nevoeiros*, o *pó*; mesmo personagens como as *noivas* ou a *louca*)[272].

---

[269] Maria Leonor C. Buescu, «Lúcio Pousão Pereira (João)», AAVV, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Vol. 12, col. 632.

[270] *Vide*, por exemplo, os poemas «Contrariedades» ou «Num bairro moderno» (Cesário Verde, *Obra Completa*, pp. 108 e 116, respectivamente).

[271] *Vide*, a este propósito, João Lúcio, *op. cit.*, p. 61. Situação congénere é também perceptível em «À Neve»: aqui, a *descida* processa-se no sentido de compreender os efeitos «imobilizadores» do elemento; novamente, o sujeito estabelece um raciocínio que parte de um plano mais genérico (as «montanhas», v. 1) para elementos cada vez mais particulares, até à figura dos «desgraçados», no v. 14. *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 84.

[272] Esta parece ser uma opção cada vez mais comum à medida que caminhamos para o final de *Descendo*. A este propósito, veja-se o poema «À mesma hora», onde a *descida* ao cerne das coisas é feita no âmbito

Importa reter, porém, que ao longo de todo o poema, tal definição do elemento encontrará momentos de maior discrepância, nomeadamente nas representações estabelecidas do *silêncio* enquanto «Monstro sem coração»[273] ou «espião maldito»[274]. Tal instabilidade deriva das diferentes concepções que o *eu* poético faz do elemento não a partir da sua relação com outros elementos do mundo, mas relativamente aos efeitos que o mesmo imprime na sua pessoa: inicialmente, de «medo» (do mistério e do segredo que este inspira)[275]; posteriormente, de empatia, o que parece justificar o princípio de identificação estabelecido com o vento (veja-se, a este propósito, a mudez deliberada do sujeito e a correspondente substituição da sua fala pela «voz do coração»[276]). Tal evolução na representação de um elemento fora já, de resto, visível no poema «O vento», como notámos: de uma descrição negativa tecida a partir dos seus efeitos nefastos (e que determina no vento uma condição de «amaldiçoado»), o sujeito começará, progressivamente, a manifestar compreensão pela genialidade do elemento, de onde resultará, igualmente, uma identificação (e que o próprio adjetivo «amaldiçoado» reforça, em nítida analogia com a representação do poeta de fim-de-século)[277].

Deste modo, percebemos que, em muitos casos, a suposta instabilidade emocional e discursiva da poética de Lúcio é relativa. Longe de se definir como um mero «estilo» (e mesmo considerando a existência de uma certa imaturidade retórica do poeta no primeiro livro), ela acaba por contribuir para uma orientação de leitura com vista a enfatizar, afinal, os princípios nucleares de *Descendo*.

Tal será plenamente visível em «O cemitério das noivas», onde o sujeito poético articula a permanência das almas das *noivas* com outras vivências – a das flores ou a do coveiro. A reflexão aparentemente dispersa com que se trata esta articulação encerra, em si, um movimento direcionado, em espiral (como se vira antes em «A balada do fumo»): de uma visão ampla do cemitério, a visão do sujeito poético irá concentrar-se inicialmente nas flores, depois para o seu interior e, finalmente, para cada uma das

---

não de um elemento, concreto ou abstracto, ou figuras específicas, mas antes de uma condição espacio-temporal.

[273] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95.

[274] *Ibid*.

[275] *Ibid*.

[276] *Ibid*: «Como és, vou ser mudo e a minha voz já rouca / nunca mais soará numa lamentação, / Tenho firme o olhar, trago fechada a boca: / Fala às almas, agora, a voz do coração.». Note-se também as diferentes evocações antagónicas entre *silêncio* e mudez, rouquidão e fala, aliás iniciadas na estrofe anterior («Quando ando só contigo, às vezes, tenho medo, / E grito muito então para te afugentar.»).

[277] *Vide*, a este propósito, notas 93-100.

personagens que lidam com essa dor – as noivas (cujas almas se metamorfosearam nas ditas flores – daí o sofrimento ser extensível a ambas), e o coveiro. Neste ponto, o conhecimento que o sujeito de «O cemitério das noivas» evidencia do *interior* tanto das *noivas*, como do *coveiro* parece mostrar-nos que esta procura ou percepção do mundo invisível lhe é plenamente atingível sempre que necessário.

Esta questão não parece estar desligada da organização estrutural proposta em poemas como «A louca» ou «A sombra». No primeiro caso, a estruturação do poema em três partes obedece a um raciocínio lógico: à contextualização progressiva da personagem (estabelecida a partir dos motivos essenciais a si associados: a dor, o sonho, a sexualidade) sucede uma segunda parte, em que o sujeito procura entender a loucura num âmbito mais largo – particularmente enquanto parte integrante do mundo que nos rodeia. A terceira e última parte projeta, a partir dos raciocínios estabelecido, a identificação do sujeito com a personagem, num *calvário* de «loucos por amor»[278]; processo, de resto, habitualmente repetido em outros poemas de *Descendo* – relembre-se, por exemplo, o final do poema «A sombra», onde a relação entre sujeito e o elemento visado se processa numa proposta, por parte do primeiro, de quase fusão entre ambos – ainda que o *sossego* transmitido pelo elemento pareça implicar um certo desassossego dos sentidos do sujeito[279].

Será, porém, no último poema da obra que identificaremos melhor a presença do artifício retórico em *Descendo*. «Canto à tristeza» distingue-se, em vários aspectos, dos seus precedentes, incluindo do ponto de vista formal: não apresenta qualquer dedicatória; após uma certa predominância da quadra dos poemas precedentes, regressa-se à estrofe longa e ininterrupta, num registo semelhante a «Descendo». Por outro lado, o poema parece diferir de outros pela circunstância de considerar não uma *descida* ao entendimento de um elemento, mas a elegia de um estado anímico. Todas estas diferenças serão atenuadas a partir do momento que lemos «Canto à tristeza» como o poema-síntese de *Descendo* e, sobretudo, quando percepcionamos uma intenção, por parte do sujeito, não em mostrar o *coração das coisas*, mas em evidenciar o que de comum encontrara ao longo de todo o processo[280]. Este ponto determina uma reflexão

[278] João Lúcio, *op. cit.*, p. 93.
[279] João Lúcio, *op. cit.*, p. 98: «[sombra] Vem dar-me a tua paz: enche-me o coração: / Vem dar-me o teu sossego: afoga-me os sentidos…».
[280] Veja-se, a este propósito, a primeira estrofe da segunda parte do poema, que funciona, efetivamente, como uma síntese de todo o *Descendo*, dos seus motivos e simbologias: o mundo da «sombra» (v. 1), da «Indecisão» que «Sufoca a nitidez» (vv. 1 e 2), do «fumo que lança (...) a Incerteza» – esse mundo misterioso a que o sujeito lançou o seu «olhar» (v. 5) e onde, afinal, encontrou apenas, «bem nítida» (que

metapoética sobre a escrita de *Descendo*: a aludida preocupação em se manifestar um princípio organizativo ou uma coerência global na obra tem como dano colateral (ou antes plenamente assumido) tornar consciente, ao leitor, o processo de escrita de *Descendo*.

«À mesma hora»: um mundo em permanente intertextualidade

Como temos vindo a constatar a partir de diferentes exemplos, é possível depreender, na representação do(s) mundo(s) estabelecida em *Descendo*, uma invocação permanente dos mesmos elementos constitutivos em diferentes passagens e poemas. Este permanente intertexto reforça a criação de um universo imagético próprio na obra, (pesem, embora, as diferenças atrás apontadas[281]).

Uma vez mais, o poema homónimo «Descendo» parece funcionar como um catalisador da questão. Com efeito, muitos dos elementos que marcam aqui presença voltarão a ser significativamente referidos em outras passagens da obra. Dois parecem salientar-se: o «fumo (…) [que] tudo obscurec[e]» (v. 30)[282], simbolicamente próximo da *névoa* em «Os nevoeiro» e depois repetido em «O silêncio»[283], e as *águias* (v. 43)[284], repetidas depois em diferentes poemas – «Cá dentro», «A dança do pó», «Os lívidos», «A louca» – em conformes semelhantes[285].

---

estabelece, por sua vez, um contraste com a nitidez sufocada do segundo verso) a «Tristeza» (v. 6). A mesma relação é mantida na segunda estrofe, invocando-se outros elementos como o silêncio (v. 5), que merecerá, aliás, na estrofe 4, uma referência mais detalhada: tal como no poema com o mesmo nome, o sujeito advertirá para a noção mais «humana» do elemento – particularmente na capacidade de, também ele, sofrer.

[281] *Vide*, a este propósito, o tratamento da *sombra* e da *luz* no subcapítulo *«Treva transparente»: a sombra enquanto luminosidade reveladora*.

[282] João Lúcio, *op. cit*., p. 53.

[283] João Lúcio, *op. cit*., p. 94: «És um fumo no Ar, que nos não deixa ver».

[284] João Lúcio, *op. cit*., p. 53. A este propósito, *vide* também a ténue evocação no poema «O vento» na referência à «névoa azulada» (*vide* nota 140).

[285] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 69 («Oh músicos de génio, águias d'inspiração, / Escutai-lhe o murmúrio e tentai traduzi-las: / Preciso é revelar essa estranha canção, / Que Deus encarcerou ao redor das pupilas!»); 78 («A águia quer subir até onde a luz mora, / Tal anseio, talvez, se justificará, / Sabendo que o seu pó veio de perto da aurora, / E, novamente, quer alçar-se para lá!»); 83 («Diz uma estranha essa vossa aflição, / Alguma coisa onde há a ânsia mais atroz, / Como se, para comer o vosso coração, / Águias, a voar, fossem dentro de vós.») e 93 («Tu vês a louca, oh noite, e sabes como é bela, / Pede ao destino, pois, com ânsia e com fervor, / Que me deixe morrer crucificado nela, / Para um calvário haver de loucos por amor, // Onde águias hão de ir poisar cheias de medo, / Assustadas pla luz que terá nosso olhar») respectivamente. A noção de infinito é transversal a qualquer uma das passagens e a relação com o domínio artístico é particularmente visível nas duas últimas: na invocação do mito de Prometeu, no caso de «Os lívidos» – em nítida consonância com a figura do poeta maldito do *fin-de-siècle* – e na ligação

A partir de outros textos, é igualmente possível antever o mesmo tipo de enfatização: os *cemitérios* que constituem o cenário de «O cemitério das noivas» (e que já tinham sido aflorados em «Descendo»[286]) serão repetidos depois em «Os lívidos»[287], «A sombra»[288] ou «O silêncio»[289] (e de um modo ainda mais direto em «Os nevoeiros»[290]); o *vento*, motivo principal do poema com o mesmo nome, será revisitado depois em passagens de «A dor das pedras»[291], A dança do pó»[292] ou «Os lívidos»[293]; o *pó*, elemento fundamental de «A dança do pó», será repetido em poemas precedentes («Na pupila», A dor das pedras», «Cá dentro»[294]) e posteriores («À mesma hora», «A sombra»[295]); finalmente, a *pupila*, permanentemente invocada na primeira obra de Lúcio, será destacada, para além da sua referência óbvia [«Na pupila»], em passagens de «A dança do pó» ou «À mesma hora»[296] e, indiretamente, em «A louca»[297] ou «A

---

profundamente íntima entre loucura e poesia proposta em «A louca» – suficientemente forte para «assusta[r]» as águias.

[286] *Vide* notas 118.

[287] *Vide* nota 236.

[288] *Vide* notas 170 e 216.

[289] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 94: «Oh pesado lençol cobrindo os cemitérios, / Como a noite também és [sombra] uma escuridão.».

[290] João Lúcio, *op. cit*., p. 86: «Oh pálidas de amor, namoradas estranhas, / Corpos que vibram bem em convulsões de nervos: A névoa, que chora e que apaga as montanhas, / Traz lágrimas dalguém que morreu por querer-vos! // Quando ela humedecer vossas faces cavadas / E chorar sobre vós, oh lívidas histéricas, / Senti bem o horror dessas campas fechadas, / Onde, à noite, a rondar, andam sombras quiméricas!». A este propósito, os *nevoeiros* serão ainda equiparados aos «coveiros do Clarão» (*ibid*).

[291] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 65: «E ninguém vos consola e queima-vos o dia / E, quase sempre a rir, insulta-vos o vento!».

[292] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 76: «Cada facha de luz que toca o chão / Faz voejar as asas da poeira» (…) «Essa alegria do pó tem fundamento, / Porque ele será luz, e nunca mais / Sujará o cetim do firmamento, / Agitado pla mão dos vendavais».

[293] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 83: «'Sta o vento a torcer-se em crispações estranhas, / A chamar, a chamar as trágicas procelas, / Desejando arrancar a todas as montanhas, / Pra apagar no azul as últimas estrelas». Esta invocação do vento parece ser feita na mesma linha que viramos já em «Descendo»: enquanto causador de dor, enquanto génio misterioso – portanto, relacionado com a figura dos lívidos e, pela mesma ordem de ideias. De resto, a «tempestade» destacada na estrofe seguinte – tempestade que, de resto, os lívidos «saúda[m] com prazer» – corrobora-o.

[294] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 59 («Quem sabe se nasceu o pranto, pra que arraste / Cada lágrima o pó que uma imagem deixou»); 65 («Ninguém sabe entender, oh pedras desgraçadas, / Que há lágrimas também dentro do vosso pó!») e 68 («A tristeza é, pra mim, sábio pressentimento / Da humildade que há no pó que nos gerou»), respectivamente. A invocação do *pó* enquanto elemento formativo e as suas relações com uma dimensão divina serão retomadas no subcapítulo *«Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus»: o poeta e a experiência da divindade*.

[295] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 88 («A esta hora, Senhor, a esta dolente hora, / Em que as coisas têm dimensões tão estranhas, / Quando a sombra também se dilui e descora, / E tem asas o pó que formou as montanhas») e 97 («Oh sombra, és a poeira em que se transformaram / Os sonhos que jamais foram realizados»), respectivamente.

[296] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 80 («Pressinto, oh pó, que tenho ainda de ir formar / Contigo uma pupila, em outras gerações») e 87 («Porque é tudo diverso, e porque é que a luz / Não há de a mesma ser, pra todas as pupilas?!»), respectivamente.

[297] Veja-se o alcance do olhar, por parte do(s) sujeito(s) poético(s), nas pp. 91 («Canta a doida e a voz parece desfolhar / Em pétalas de neve as palavras que canta, / E sereno e macio, muito fluido, o luar / Recorta-lhe na luz, as curvas da garganta.»). A *pupila* será, de resto, literalmente destacada estrofes

sombra»[298], o que parece atestar a sua importância enquanto veículo fundamental (mas não o único[299]) para a apreensão do mundo em *Descendo*[300].

Tal dinâmica é tão acentuada que, não raras vezes, parecem existir referências, mais do que a temas e motivos, aos próprios poemas que compõem *Descendo* – traço que reforça a dimensão metapoética a que nos referimos atrás. Neste sentido, o poema «Cá dentro» parece invocar, a certa altura, «A balada do fumo»[301] e em «O vento», o início do poema parece retomar o cenário com que se finaliza o texto anterior, «Sensações desconhecidas»[302]. Numa perspetiva mais abrangente da questão, o mesmo poema [«O vento»] parece, aliás, transcender os limites da primeira obra de Lúcio no que diz respeito à representação do mar enquanto elemento intempestivo e destruidor, em conformes semelhantes aos de algumas passagens de *O Meu Algarve*[303]. Saliente-se ainda, a propósito da invocação do *vento*, o intertexto com o poema «O silêncio»[304].

Em outros casos, um só motivo parece condensar, em si, vários poemas ou noções de *Descendo*. É o que acontece em «O silêncio», onde a reflexão sobre o elemento parece indiretamente invocar diferentes textos: a relação com um «leito suave em que

---

depois («Endoideceu d'amor: a luz que, no seu peito, / Numa serena paz, andava tão tranquila, / Tumultuou então nesse recinto estreito / E, numa onda c'lossal, alcançou-lhe a pupila!», *ibid*); veja-se, no mesmo âmbito, o *olhar*, quer da *louca* («A louca, a enfeitar as tranças agitadas, / Sorri, e no olhar tem tanta claridade», *ibid*), quer de todos os *loucos* (ver toda a segunda parte do poema).

[298] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 97: «Se te fico a olhar, nos sentidos absortos / Desdobra um nevoeiro os seus pesados véus».

[299] *Vide,* a este propósito, o subcapítulo «*Quanto há dentro de ti, que os meus cegos sentidos não podem inda ver» – sinestesias*.

[300] *Vide*, igualmente, a este propósito, nota 345.

[301] João Lúcio, *op. cit*., p. 68: «Que estranha ligação tem o meu sentimento / Com um fumo qualquer que se arrasta plo ar?».

[302] Compare-se, a este propósito, o último terceto de «Sensações desconhecidas» («E fico-me a pensar que sentirá / Uma vidraça quando o sol lhe dá / E a rasga a mão da luz, de lado a lado…») e a primeira quadra de «O vento» («Oiço-o rugir, chorar e clamorar no 'spaço: / Vem morder-me, com raiva, as janelas da casa, / Que rangem, a tremer, sob os seus dentes de aço, / Como uma carne sã sob um carvão em brasa.») *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 70 e 71, respectivamente.

[303] João Lúcio, *op. cit*., p. 72: «Porque é que dás ao mar as montanhas das vagas, / E fazes naufragar navios nos escolhos?! / Às vidas, como à luz, oh vento, porque apagas?! / Tens um sopro pra chama e outro para os olhos!». A propósito do *mar* em *O Meu Algarve*, *vide* **Capítulo V – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Na languidez azulínea» – O mar*. A relação não parece despropositada até pela proximidade cronológica entre os textos de uma e de outra obra, e que as datas de edição de cada uma (1901 e 1905) não deixam antever: ao que tudo indica, Lúcio estaria já a preparar *O Meu Algarve* logo após a edição de *Descendo*, conforme nos indicam alguns jornais da época e a própria publicação de excertos de «O meu Algarve», logo em 1902. A este propósito, *vide* João Lúcio, «O meu Algarve», *O Heraldo*, 22 de Agosto de 1901, p. 2; também *O Comércio de Guimarães*, 13 de Maio de 1902, p. 2: «Se o *Descendo* é um livro admirável, o que João Lúcio tem em preparação é extraordinário. Todo sobre o Algarve, canta-nos em alexandrinos musicais e encantadores o sol, o mar, as noites em que a Lua reina, a brisa que do Oceano vem, salgada, misturar-se com o perfume doce das amendoeiras, canta-nos em rimances ternos as lendas algarvias tão cheias de amor, de indolência, dessa indolência e Fantasia meridional».

[304] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95.

adormecem dores»[305], próxima da sensação de apaziguamento patente no poema «À neve»; a visão enquanto «pai da Indecisão»[306], que parece estabelecer uma ligação com o princípio de incerteza subjacente a «Os nevoeiros»; a notação enquanto «palavra sagrada e sã do coração»[307], que nos remete para a noção de *interior* aflorada atrás a partir das relações estabelecidas entre *coração* e *sofrimento*[308]; o caráter quase divino do *silêncio*[309], que será revisitado, em moldes semelhantes, no poema «A louca». No mesmo sentido, em «Os nevoeiros», repete-se a invocação, já estabelecida em «À neve», da *neve* enquanto sinónimo de pureza[310], bem como a do *pó* – ainda que sem o caráter «formativo» de outros poemas[311] e em «À mesma hora», serão revisitados motivos essenciais como a *pupila*[312], o *perfume*[313] ou, novamente, o *pó*[314].

Esta tendência acentuar-se-á em «Canto à tristeza»: desde a imagem inicial dos *corações sem luz*, comum a «Os lívidos»[315], passando pela revisitação dos nevoeiros («nevoentos Céus, que não lava o luar»[316]), da sombra («Corações dos que vão pla sombra que projeta»[317]), da experiência de divindade («A vós, que Deus fadou pra a eterna melancolia, / Em que Deus exprimiu sua melancolia…) e do vento («A vós, aos mortos sóis, cinzas do vento escravas»[318]). Tal enfatização será continuada na segunda parte do poema (na referência à *luz*, a *sombra* ou o *silêncio*[319]) e particularizada, depois, na terceira, onde cada um dos elementos naturais, constituintes do mundo – o *vento*, a *chuva*, a *névoa*, o *orvalho* – merecerá uma referência detalhada. Em todas as referências estabelecidas, um único denominador comum: a tristeza. Tal relação será expressa na

---

[305] João Lúcio, *op. cit*., p. 94.
[306] *Ibid*.
[307] *Ibid*.
[308] *Vide* subcapítulo *«Abre-me o coração: põe-lhe a amargura nua» – coração e sofrimento.*
[309] João Lúcio, *op. cit*., p. 90: «Parece o céu maior: que silêncio profundo! / Quase que a voz de Deus se ouve, pra além da Luz: / Há ternura no Ar, como se o nosso mundo / Estivesse a gerar algum novo Jesus!». Sobre a relação com a dimensão divina, *vide* também subcapítulo *«Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus»: o poeta e a experiência da divindade*.
[310] João Lúcio, *op. cit*., p. 85: «Neve pura do Ar, respiração do Céu».
[311] *Ibid*: «Pó que cega o olhar, que não é mais que um véu, / Onde uns restos de luz se veem [*sic*] acolher».
[312] João Lúcio, *op. cit*., p. 87: «Porque é tudo tão diverso, e porque é que a luz / Não há de a mesma ser, para todas as pupilas?!».
[313] João Lúcio, *op. cit*., p. 88: «Sobe um perfume ao Ar quando um outro se cria, / Não sei como, no ventre estreito da semente, / Que a luz já fecundou».
[314] João Lúcio, *op. cit*., p. 88: «Porque é que há de seguir um tão diverso rumo / Este pó que, afinal, é todo o mesmo pó?!».
[315] João Lúcio, *op. cit*., p. 99: «Oh corações sem luz – ermos do sentimento – , / A que nunca falou a voz dalgum amor».
[316] João Lúcio, *op. cit*., p. 99.
[317] *Ibid.*
[318] João Lúcio, *op. cit*., p. 100.
[319] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 100-1.

última estrofe do livro, a partir de diferentes elementos que resumem, em certa medida, os mundos visados ao longo de *Descendo* – o «mar» e os «mudos vegetais» (representativos da natureza); o «fumo» (relativo ao mundo difuso e misterioso); o «granito» (respeitante ao mundo concreto) e, finalmente, o mundo divino («O próprio Deus também sente melancolia»[320]), que constitui a derradeira (e significativa) referência da obra.

«Fala a própria luz pelo verbo das cores»: o torrencialismo discursivo

De todas as críticas apontadas, por parte da crítica, à poética de João Lúcio, nenhum parece reunir tanto consenso como o torrencialismo discursivo que marca uma parte substancial da sua obra poética. Neste âmbito, *Descendo* não constitui exceção; na verdade, a relativa imaturidade poética de Lúcio no momento em que a obra é editada parece amplificar tal questão, que será enfatizada por autores como Gaspar Simões[321], Óscar Lopes[322] ou Seabra Pereira[323]; mesmo críticos locais, tendencialmente defensores da importância da poesia de Lúcio, como é o caso de Fernando Cabrita[324] ou Elviro Rocha Gomes[325].

---

[320] João Lúcio, *op. cit*., p. 102.

[321] *Vide* João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 81: Nenhuma destas obras [*D. Vasco*, *Até Que Enfim!...*, *Cantares para as Fogueiras*] é, porém, reveladora da pujante vocação poética que em 1901 se manifesta no seu primeiro livro individual, *Descendo*. Quando muito, aquelas improvisações eram a denúncia de uma facilidade de que o poeta nunca chegará a libertar-se. Sem que fosse, propriamente, um *virtuose*, um artista do verso, à maneira de Eugénio de Castro, João Lúcio dispunha de uma elocução torrencial e era dotado de uma exuberância prosódica que lhe abriam de par em par as portas da poesia – uma poesia mais verbal que essencial».

[322] *Vide* Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 112, a propósito das imagens e analogismos fáceis (a que Lopes não excluirá a influência junqueriana), bem como do animismo que marca muita da poética de Lúcio (sobretudo em *Descendo*): «Este animismo é a maior parte das vezes tratado de uma maneira inconvincente, através de simples analogias do tipo daquelas que se convencionam entre, por exemplo, o mar tempestuoso e uma paixão, entre o vento e um gemido, entre a exalação de um perfume e um espírito». A este propósito, Óscar Lopes estenderá, de resto, as críticas tanto a Junqueiro, como ao «posterior saudosismo», contrapondo este convencionalismo à animização «com [maior] densidade afectiva» patente na poética de Roberto de Mesquita (*ibid*). Para que não restem dúvidas, alguns parágrafos depois, na página seguinte, a propósito das tensões, manifestadas na poética de Lúcio, entre a *metafísica animista* e o *impressionismo*, Lopes destacará, como «falhadas», «as muitas animizações, por vezes apostrofadas, do Fumo, o Vento, a Sombra, a Luz, a Neve, as Nuvens, a Cor, as Terras, os Campos, as Praias, as Serras, que iniciam os dois primeiros livros» (*op. cit.*, p. 113).

[323] A este propósito, *vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, notas 95 e 178.

[324] Veja-se, por exemplo, a referência, a este propósito, de Fernando Cabrita no artigo «Uma visão objectiva da poesia de João Lúcio» (p. 2): «O "Descendo", primeiro livro do poeta, apesar da metafísica profunda que encerra, apresenta algumas imperfeições a nível da forma, nomeadamente um grande

As mesmas imperfeições formais e retórico-estilísticas já haviam sido expressas, de resto, em algumas recensões feitas a *Descendo* em 1901 – mesmo em textos de manifesto louvor à obra. Rodrigues Davim, no artigo publicada no *Algarve e Alentejo* de 14 de Abril de 1901, salientará as suas reservas quanto ao cultivo do decassílabo (em particular, em «A balada do fumo», do qual Davim diz que «não nos [ter] deix[ado] tão agradável impressão como a que nos ficou do resto do livro»[326]); mesmo colegas e amigos de Lúcio, como João Capuz (a quem Lúcio dedicará o póstumo «O bioco»)[327] e Augusto de Castro (coautor, com Lúcio, da peça *Até que Enfim!...*) não se coibirão de manifestar o seu desagrado relativamente a alguns versos de *Descendo*, nomeadamente no que concerne excessiva preocupação conceptual subjacente, com consequências notórias no plano estilístico-formal[328]. E, no mesmo propósito, será difícil não recordar a postura expressa na recensão publicada n'*O Imparcial* de 19 de Abril de 1901, conforme destacámos[329], nomeadamente no que concerne às acérrimas críticas tecidas à

---

número de rimas forçadas ("loisas" com "coisas", "chama" com "lama", etc.), o que se traduz numa repetição desnecessária de termos e ideias».

[325] No artigo, Rocha Gomes destacará o «tormento da expressão» que marca muitas das composições de Lúcio e a que *Descendo* não escapará – pese embora a circunstância de o autor salientar, do mesmo modo, o facto de a primeira obra do poeta ser «um livro magnífico»; *Vide* Elvira Rocha Gomes, «João Lúcio e o tormento da expressão», *Correio do Sul* (página literária mensal «Arraial»), p. 6: «No livro «Descendo» há tormento de expressão? Naturalmente que, tendo escolhido o verso rimado e o alexandrino, este Poeta tem, como qualquer outro que assim proceda, de adiar um pensamento, abreviar outro, associar vários que não estariam expressos se os não puxasse a rima e bem assim, outras palavras estariam ausentes, se não fosse a necessidade da sua inclusão por amor duma cesura, É isto bem sabido. Seria até falta de gosto mostrar aqui como o ar vibrando de amor, implica, salteando um verso, o céu a encher-se do aroma duma flor... O que interessa é saber se do esforço de expressão do Poeta, dentro da camisa de forças em que se meteu, resulta beleza e salientação de verdade. Sim, «Descendo» é, apesar das deficiências de forma, um livro magnífico, cheio de sentimento, onde, convencido de que a verdade "São os poetas que a hão de revelar"». Tal apontamento não anulará, porém, o rasgado elogio, do ponto de vista estilístico-retórico, ao poema «Perfume que chora»: «Que lindo soneto! Só o "se chorava", precioso achado dentro dos recursos da nossa língua, valê-lo-ia todo, que mesmo expresso doutra forma continuaria belo. "There was weeping in that perfume" – diriam os ingleses. Mas "chora-se nesse perfume" é mais bonito porque não se apoia em nenhum verbo estranho ao assunto como é o verbo "haver" a que o Inglês teria de recorrer para não dizer "one wept" ou "somebody wept" que seria disparatado. O mesmo poderíamos dizer do Francês ou do Alemão que não poderiam usar naturalmente "on" ou "man"» (*ibid*).

[326] Rodrigues Davim, *op. cit.*, p. 2.

[327] *Vide* nota 22. O autor salientará ainda, a este propósito: «A sua musa parece acometida da febre agitada do *Quid*, de ânsia devoradora pela Verdade Essencial, cuja porta de diamante o Richepin quer brutalmente abrir aos murros e às marradas» (*op. cit.*, p. 2).

[328] Augusto de Castro, *op. cit.*, p. 2. O raciocínio parte da divisão, estabelecida pelo próprio Castro, a propósito dos poetas de *inteligência* e de *coração*, conforme vimos atrás (*vide* notas 13-5). A este propósito, a classificação de Lúcio como *poeta de inteligência* é estabelecida não sem algumas consequências: «João Lúcio pelos processos e pelo temperamento, sofre, dentro do seu lirismo, mais pela inteligência que pelo coração. A dor da matéria, das coisas e dos aspetos repercute-se mais no espírito que no sentimento do poeta... Daí, em grande parte, a secura, a invariável imobilidade daquele poema dum subjetivismo que vibra duma única nota opressiva e fatigante».

[329] *Vide* nota 17.

irregularidade formal (circunstância que não anulará, porém, o reconhecimento de Lúcio enquanto verdadeiro *poeta*)[330].

Por outro lado, tal irregularidade não deverá ser desligada da existência, em *Descendo*, de algumas construções sintácticas discutíveis, nomeadamente no domínio da regência e concordância verbal; circunstância destacada recentemente por António Cândido Franco[331].

Neste passo, parece-nos importante estabelecer um contraponto com as posturas críticas expressas: não obstante a pertinência de muitas das questões apontadas, é legítimo admitir, igualmente, que as escolhas retórico-estruturais de João Lúcio em *Descendo* (bem como a irregularidade delas decorrente) contribuem para a enfatização de determinados pressupostos poéticos.

Do ponto de vista da regularidade métrica e rimática, não encontramos implicações relevantes nos cinco sonetos presentes na primeira obra de Lúcio (e que serão integralmente citados na colectânea de Marina Estela Guedes *À Sombra de Orfeu*: «A balada do fumo», «Sensações desconhecidas», «À neve», «A sombra e a luz» e «Perfume que chora») – todos obedecem, na maioria, ao mesmo esquema rimático (rima cruzada nas quadras, emparelhada nos primeiros dois versos de cada terceto e interpolada nos restantes), exceção feita a «Sensações desconhecidas» (que apresenta rima interpolada nas quadras e nos terceiros versos de cada terceto e emparelhada nos restantes) e «Perfume que chora» (que intercala rima interpolada e emparelhada nas quadras e cruzada nos tercetos).

Num outro campo, e não obstante o trabalho de poético de João Lúcio se notabilizar por poemas de estrofe única e ininterrupta (circunstância a que *Descendo*

---

[330] B. P., *op. cit.*: «É o senão de *Descendo*. A forma do verso é, por vezes, muitas vezes, imperfeita. / Versos errados, são inadmissíveis; versos frouxos, duros, forçados, são defeitos graves que o artista que como tal se preza tem de evitar, escrupulosamente. / De tudo isto há no seu livro. / As belezas de ideia chocam-se frequentemente com a incorreção da forma. A par de versos admiráveis outros muitos que não podem defender-se. Metrificar bem é condição indispensável dum poeta. Assim está universalmente estabelecido».

[331] Com efeito, na «Nota prévia» que redige às *Poesias Completas* de João Lúcio (*op. cit.*, p. 44), António Cândido Franco distinguirá, neste âmbito, o uso do conjuntivo, com valor de imperativo, do verbo *ir* na quinta estrofe de «O vento»; a utilização da forma *veem* por *vêm* na quarta estrofe de «Os nevoeiros» (conforme destacámos na nota 311) e a terminação «inabitual» da segunda pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo de diferentes verbos na décima estrofe de «O cemitério das noivas» (*vide* nota 245).

parece não escapar[332]), é importante considerarmos a quadra, a forma poética mais cultivada na obra, de verso alexandrino e rima cruzada («*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», «Na pupila», «O cemitério das noivas», «A dor das pedras», «O vento», «Os lívidos», «Os nevoeiros», «A louca», «O silêncio» e «A sombra»). A este nível, algumas passagens apresentam as já evidenciadas irregularidades do ponto de vista métrico[333] e rimático[334], circunstância que em parte se parece dever a uma destreza retórica ainda não totalmente dominada (resultante, em parte, da juventude de Lúcio), mas que não poderá ser reduzida a tal. Com efeito, em muitos casos, tal coesão é desafiada por motivos retóricos: é o que se passa em «A dança do pó» e, sobretudo, «Cá dentro», onde as estrofes estrutural e metricamente díspares servem propósitos organizativos do discurso – no primeiro caso, a décima quarta estrofe, uma quintilha, distinguem-se das restantes quadras do poema; no segundo, as estrofes 7, 8 e 9, únicas em redondilha maior num poema de verso alexandrino. Em ambos, tal distinção estabelece a particularização de um raciocínio, relacionado com o resto do poema mas relativamente independente – um pouco como a função de um aposto num enunciado frásico. É na mesma linha, de resto, que deveremos entender a primeira estrofe do poema «A dança do pó», composta por 11 versos decassílabos (excepto os vv. 4 e 9, de seis sílabas métricas), em um esquema rimático *abaabcdcaad* e, portanto, divergente das restantes quadras, de verso alexandrino e em rima cruzada[335] e os versos desviantes de «À mesma hora», maioritariamente composto em verso alexandrino[336].

---

[332] *Vide*, a este propósito, os poemas «Descendo», composto por uma estrofe de 194 versos alexandrinos, quase todos de rima cruzada (exceptuam-se os vv. 13-8, onde é interpolada); «À mesma hora», composto por duas partes e três estrofes de 35, 25 e 14 versos maioritariamente alexandrinos (e com o esquema rimático mais complexo de todo o *Descendo*) e a primeira parte de «Canto à tristeza», composta por uma estrofe de 28 versos alexandrinos em rima cruzada (exceptuam-se os vv. 21-4, de rima interpolada, e 22-3, de rima emparelhada).

[333] Veja-se, a este propósito, o penúltimo verso de «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*» («Escrevi o teu nome e nasceu um clarão») e o vigésimo segundo de «Descendo» («É um caos gerando algum estranho mundo!!»), que parecem ser 11 e 10 sílabas métricas, respectivamente, distanciando-se assim dos restantes, alexandrinos.

[334] Veja-se, a este propósito, a rima toante em «Descendo» («Céu»/«obscureceu», vv. 28 e 30), «Na pupila» («projeta»/«borboleta», vv. 26 e 28), «O cemitério de noivas («céus»/«Deus», vv. 26 e 28), «A dor das pedras» («céus»/«Deus», vv. 14 e 16), «O vento» («qualquer»/«ser», vv. 10 e 12; «escolhos»/«olhos», vv. 22 e 24; «elas»/«estrelas», vv. 38 e 40), «A dança do pó» («belas»/«estrelas», vv. 29 e 31), «Os lívidos» («procelas»/«estrelas», vv. 50 e 52), «Os nevoeiros» («escapela»/«estrela», vv. 21 e 23) e «O silêncio» («Céus»/«Deus», 54 e 46).

[335] Exceção feita às estrofes 2 e 3, em decassílabos.

[336] Veja-se, a este propósito, na primeira estrofe, o quinto verso, de quatro sílabas e o vigésimo sexto, o vigésimo nono e o trigésimo quinto, de seis (João Lúcio, *op. cit*., pp. 87-8) e na segunda, o sexto verso (4 sílabas), o décimo segundo (6 sílabas), o décimo sexto (6 sílabas), o vigésimo primeiro (4 sílabas) e o vigésimo quinto (4 sílabas).

Numa outra linha de raciocínio, a relativa imaturidade formal patente em *Descendo* parece ser justificada por um motivo extratextual, conforme nos notará António Cândido Franco: a circunstância de João Lúcio não reescrever ou corrigir qualquer uma das suas obras, ao contrário, por exemplo, de Pascoaes[337]. Tal circunstância não invalida o facto de Lúcio ter alterado, efetivamente (ainda que, de um modo pouco acentuado), as versões publicadas inicialmente em alguns jornais e revistas, de poemas publicados depois em *Descendo*[338]; não determina, do mesmo modo, que possamos associar inequivocamente à sua escrita um discorrer torrencial, interrupto, irrefletido – conforme é possível apurar a partir da visualização dos manuscritos do autor e dos processos de (re)correção e rectificação das ideias originais patentes[339].

Por outro lado, conforme notará Cândido Franco – e utilizando novamente Pascoaes como contraponto – todas as questões atrás salientadas não atenuam a importância de *Descendo*, do ponto de vista retórico-formal, no momento em que a obra é editada:

> De qualquer modo, o que surpreendentemente fere no livro de estreia de João Lúcio não é o número de clichés que a sua poesia ainda possa por essa época arrastar, e que são em menor número que nos seus companheiros de geração, incluindo o Pascoaes das duas primeiras edições do *Sempre* (1898; 1902) e da primeira de *Terra Proibida* (1900), mas a liberdade da imaginação, o clima de delírio ardente e subterrâneo, a marca onírica, a emoção latejante, a demência torrencial das visões, a influição do Amor, a secura do sentimento, as alucinações imparáveis e imprevisíveis, a precipitação de imagens insólitas, o efeito de catarata dos alexandrinos em dístico, a medida visionária, a compreensão do incompreensível, as metáforas escaldantes, as sensações espirituais, as plasticizações transcendentes, que se tornarão depois o principal sinal identificador desta poesia bem como daquilo que de verdade interessa na poesia portuguesa do século XX.[340]

Conforme nos nota o autor, «o que seriamente motiva o João Lúcio de 1901 (…) [é] a conquista de uma outra dimensão da realidade na expressão verbal»[341]. Será a partir

---

[337] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 16: «Assinale-se que, no contexto ulterior do saudosismo da Renascença Portuguesa, que foi o lugar onde algumas destas poéticas se autonomizaram definitivamente do modelo sósista mais corrente, Teixeira de Pascoaes sentiu a necessidade de reescrever todos os seus livros publicados entre 1898 e 1902, deixando-os irreconhecíveis, dando assim a entender quanto entretanto evoluíra. Ora, o caso de João Lúcio é diferente. Trata-se de um poeta que não quis ou não pôde corrigir o tiro e o que dele conhecemos é sempre o que dele se publicou em primeiras edições».

[338] A este propósito, veja-se as diferenças, nos poemas «Os nevoeiros» e «A sombra», entre a versão final e a publicada em *Ave-Azul* (*vide* notas 158, 176, 215).

[339] Veja-se, a este propósito, os dois manuscritos inéditos que apresentamos em anexo: «À unha do Assis» e «Visto que o douto mestre».

[340] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 17.

[341] *Ibid.*

desta ideia que Cândido Franco definirá a figura do sujeito de *Descendo* enquanto Orfeu – a sua descida não tem como propósito a recuperação da alma, mas antes «reabilitar a harmonia do poema»[342].

«A verdade são os poetas quem a hão de revelar» – **Poesia e representação do mundo**

Partindo das noções atrás destacadas no que diz respeito à figura do poeta em *Descendo*, bem como à sua importância na representação do mundo, podemos afirmar que a primeira obra de João Lúcio, mais do que representar a descoberta do lado oculto das coisas; mais do que interpretar a dor existente no mundo, se centra, sobretudo, na figura do sujeito poético enquanto *decifrador* do real circundante – circunstância acentuada pelo facto de o mesmo sujeito representar a figura do poeta. Tal questão encontra-se em consonância com os pressupostos estéticos do final de oitocentos, como de resto não parece ter escapado a alguns críticos que assistiram à edição da primeira obra de Lúcio[343].

A própria crítica tecida da segunda metade do século XX, que em parte se mostra adversa ao trabalho poético de Lúcio, parece reconhecer, neste âmbito, alguns méritos em *Descendo*. Óscar Lopes notará, como um dos resultados felizes da tensão criada entre as duas mais marcantes tendências da poética de Lúcio[344], precisamente as preocupações inerentes aos mecanismos de auto e de hetero-representação assumidos em alguns dos textos de *Descendo* – patentes na insistência de motivos como as *pupilas*, as *imagens*, a *visão*[345] –, e que, em última análise, de acordo com Lopes,

---

[342] *Ibid.*

[343] *Vide*, a este propósito, os artigos de António Santos («É o *Descendo* toda uma ânsia a desfazer-se em febre, todo o delírio d'uma alma de artista na sua insaciável sede de ver o que não vê, de saber o que não sabe») e de Rodrigues Davim («A descoberta da Verdade, esta grande aspiração, que com o culto do Belo e do Bem, constituem a Trindade da Fé pela qual devem armar-se os verdadeiros poetas, apresenta a João Lúcio no seu *Descendo*, como um problema, em que, aliás, d'onde em onde, vai revelando já os princípios para a sua resolução»), publicados em *O Heraldo* de 15 de Agosto de 1901 e no *Algarve e Alemtejo* de 14 de Abril de 1901, respectivamente.

[344] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 105.

[345] Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 113-4: «Entre os resultados felizes, destaquemos, em primeiro lugar, a perturbação de certas poesias de *Descendo* quanto ao que há de surpreendente no simples fenómeno de ver e ser visto. Paira sobre este sobrinho de um grande pintor uma verdadeira obsessão do mistério das

contribuem para exprimir «[de] forma original, o desejo irresistível de reduzir a realidade a uma forma concreta (o que ele, caracteristicamente, sente como visual) de consciência»[346]. Na primeira obra de Lúcio, esta vontade surge a par de uma vertente transcendentalista que se articula, por sua vez, com outros tópicos, como a apologia da loucura, da dor e as «sensações desconhecidas ou muito estranhas»[347]; não se encontra desligada, igualmente, da atribuição, à poesia, de um poder sobrenatural, e, portanto, da vocação visionária da figura do poeta – ou do «poeta que busca o sentido da sua presença no mundo», conforme referirá Etelvina Santos[348].

O papel do sujeito no processo de apreensão da realidade em *Descendo* não deve, por isso, ser reduzido a determinismos ou dicotomias elementares (real/ideal; mundo visível/invisível). De facto, o mundo (re)construído no primeiro livro de Lúcio, longe de se distanciar do dito «comum», não só participa no mesmo como, por consequência, o reconfigura. É neste sentido que compreendemos a relação que Francisco Fernandes Lopes estabelece da poética de *Descendo* com Novalis, nomeadamente na ideias comum de a realidade poética profunda constituir a *verdadeira* realidade[349].

«O infinito está dentro do coração»: criando do interior para o exterior

No artigo dedicado a João Lúcio publicado inicialmente n' *A Águia* em 1918, Leonardo Coimbra, salientará, a propósito de *Descendo*, a importância do sujeito poético na representação do *real* e a *essência dramática do conhecimento* que se lhe

---

pupilas e *imagens* oculares (as palavras em itálico são nele insistentes): *a imagem é uma sombra e essa sombra somente / vem tocar a retina e nela se projeta: / é uma palavra em luz que foge de repente.* Meditando nas transformações por que passam as partículas materiais, o pó, o poeta pergunta-se como é possível um conjunto dessas partículas organizar-se de modo a ganhar visão (é como quem diz: presa, consciência) sobre as outras (*tu já me viste, ó pó, como eu te vejo a ti*), interroga-se quanto à diversidade dos destinos evolutivos, ora ascendentes, ora descendentes, da matéria (*porque é que há de seguir um tão diverso rumo / este pó que, afinal, é todo o mesmo pó?*) – e exprime a sua ânsia de identificação com tudo (*pressinto, ó pó, que tenho ainda de ir formar / contigo uma pupila, em outras gerações*), chegando a sonhar com uma calcinação total *para que todo o pó sofra na mesma hora!*».

[346] *Ibid*. Para mais desenvolvimentos sobre esta questão, *vide* subcapítulo *«Ver com precisão»: o racionalismo científico como vão suporte da verdade.*

[347] Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 115.

[348] Etelvina Santos, *op. cit.*, p. 285.

[349] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», pp. 218-9: «"A Poesia é a própria e absoluta realidade... Quanto mais poético mais verdadeiro" proclamara Novalis. – João Lúcio dirá coisa muito diferente disto, querendo poder / *ver, mas ver com precisão* / *as coisas e não só a superfície delas* / e insistindo: / *direi eu que pressinto e julgo que a Verdade / São os poetas quem a hão de revelar*». Esta ideia será, de resto, repetida por Francisco Fernandes Lopes em 1954, no artigo «Acerca de João Lúcio», publicado n' *O Comércio do Porto* a 28 de Dezembro, p. 6.

encontra subjacente (nomeadamente no que concerne à tomada de consciência do caráter limitativo dos processos de compreensão)[350], e que terá como consequências mais visíveis a enfatização da dor e do sofrimento, como oportunamente destacámos atrás[351].

Como será expresso em «Descendo», é a partir do interior do sujeito que a projetada *descida* pode ser entendida e resolvida: com efeito, e não obstante o «coração [ser] estreito» (em conformidade, aliás, com as limitações expressas por Leonardo Coimbra atrás destacadas), «…o infinito está dentro do coração»[352]. É no próprio sujeito, ou a partir do seu *interior*, que conseguimos apreender o lado invisível do mundo (recorde-se o *dictum* de «A balada do fumo»: através de «Alguma coisa em nós, muito int'rior»[353]).

«Cá dentro» constitui, a este propósito, um dos poemas fundamentais de *Descendo*. É a partir do mesmo que percebemos a real importância do *interior* do sujeito na procura do *coração* das coisas. O poema irá, aliás, a este propósito, distanciar-se dos anteriores, por selecionar, como intento da *descida*, não um elemento, mas antes o próprio sujeito, num efeito de metarepresentação que cumpre, afinal, dois propósitos: não só é o *eu* poético também passível de ser interpretado (e este é talvez um dos momentos mais onanistas da poesia de Lúcio), como é a partir desse mesmo *eu* que o mundo pode ser compreendido. Através do recurso a uma personagem feminina, a ação do *eu* poético acaba por comprovar a máxima de «Descendo»: se há alguma

---

[350] Leonardo Coimbra, *op. cit.*, p. 154: «Em João Lúcio há um movimento, que ele ingenuamente chama descida para o íntimo das cousas e para a indefinida extensão das suas relações. / O seu primeiro livro – Descendo – é um movimento da alma em todas as direções: na profundidade e altura dos seres e na superfície ilimitada da realidade. (...) / Esta essência dramática do conhecimento é a primeira forma da dor criadora do Poeta. / Outra forma dessa dor é a consciência do limite da nossa compreensão (...) Esse limite da nossa sensibilidade tornado consciente dá-nos a ideia do Mistério em que vivemos e, se é um sofrimento para a avidez da nossa sensibilidade, é também um grande horizonte rasgado à nossa esperança.».

[351] Saliente-se, a este propósito, que a relação entre dor e conhecimento, bem como a sua articulação com os pressupostos filosóficos de Schopenhauer em *O Mundo como Vontade e Representação*, será destacada por João Barrento no artigo «Dor – um fantasma do fim do século» (*Românica*, n.º 8, 1999, pp. 23-4): «Schopenhauer dirá (...) que a vida se desenrola entre o desejo (a "vontade") e a dor que lhe é sempre inerente (o reverso da dor, bem mais insuportável do que ela, é o tédio), e que o fundamento de toda a existência é o sofrimento. Dor e consciência encontram-se então, numa relação diretamente proporcial: "a nossa existência é tanto mais feliz quanto menos a sentirmos", e "quanto mais elevado o grau de consciência, tanto maior é a dor". Porque sentimos a dor, mas não a sua ausência, podemos afirmar a positividade da dor e a negatividade do prazer e da felicidade (*O Mundo como Vontade e Representação*)». Sobre a obra citada de Schopenhauer, consultar Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo, subcapítulo *O mundo como Vontade*.

[352] João Lúcio, *op. cit.*, p. 55. Saliente-se que o raciocínio acaba por se estender, versos a seguir, a uma conceção *interior* da passagem do tempo («Uma hora é para nós, muito pequeno espaço, / E há séculos nessa hora, em havendo ansiedade, / Não chega pra esgotar, às vezes, um abraço, / E há vidas para as quais ela é uma eternidade…»; *ibid*).

[353] João Lúcio, *op. cit.*, p. 61; *vide* também notas 70 e 82.

verdade no mundo, serão os poetas que a podem revelar. Neste ponto, abandona-se a imagem de um sujeito em incessante busca do *mistério* das coisas: deparamo-nos agora com a figura de um Prometeu que, por conhecer o segredo, o quer revelar aos outros.

Nesta linha de raciocínio, compreendemos o relativo menosprezo com que o sujeito trata o mundo exterior, quando em confronto com o correspondente domínio interior[354], bem como a sua importância enquanto mediador dos dois domínios: pois se é verdade que há linguagem em tudo (apenas percebemos um *cedro* a partir da sua voz da ramagem, expressa pelo «verbo das cores»[355]), também não será menos verdade que esta «estranha canção» se encontra encarcerada «ao redor das pupilas!»[356], pelo que a sua revelação estará dependente da compreensão do que se passa no interior do sujeito-poeta: aquele que *vê*, *conhece* e/ou *concebe* o que de oculto há no mundo[357].

Por outro lado, e não obstante esta noção *interior* se associar a outros elementos comuns a diferentes poemas de *Descendo* – veja-se, por exemplo, a associação, logo na primeira estrofe, a relação com a dor e com a divindade[358] –, «Cá dentro» parece distinguir-se dos restantes poemas de *Descendo* pela circunstância de pressupor uma relação próxima do sujeito com o *outro* (distinta, portanto, da invocação distante de outras personagens, como as *noivas* ou a *louca*), a partir da qual depende o poema[359].

Em certa medida, tal noção *interior* de «Cá dentro» parece repetir-se em poemas como «Sensações desconhecidas» ou «Na pupila».

No primeiro, as designadas *sensações desconhecidas* parecem ser resolvida no «interior» do sujeito poético (e, neste âmbito, a circunstância de os dois poemas aparecerem seguidos não seja despropositada): é lá que se situa o real *mistério*, a dimensão do inexplicável no mundo. Progressivamente, o motivo central de *Descendo* deixa de ser o mundo: o que se propõe em «Sensações desconhecidas» é uma inversão

---

[354] João Lúcio, *op. cit*., p. 67: «Monótona e banal, a velha paisagem, / Que há muito tempo vês, já cansa o olhar».
[355] João Lúcio, *op. cit*., p. 69.
[356] *Ibid*.
[357] João Lúcio, *op. cit*., p. 66: «Olhos que veem só montes e arvoredos, / Que apenas sabem ler poentes e ruínas, / São olhos, pra os quais inda há muitos segredos, / Olhos para tocar as coisas pequeninas» // (...) «Horizonte sem fim do nosso coração, / Que asa foi capaz já de vos percorrer!». É interessante notar, igualmente, que se parece repetir a condição *infinita* do sujeito (ou do *coração*), conforme viramos em «Descendo»: «E apesar, mulher, dele [o peito] parecer 'streito, / A vida não dará para o analisar» (João Lúcio, *op. cit*., p. 67).
[358] João Lúcio, *op. cit*., p. 69: «Desçamos, meu amor, ao fundo do meu peito: / A dor que o mundo tem projeta-se pra lá. / Este Céu que tu Vês é muitíssimo estreito: / Não é pra o percorrer que Deus asas nos dá.».
[359] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit*., pp. 66 («Desçamos, meu amor, ao fundo do nosso peito»); 67 («Nós, porém, meu amor, iremos ao meu peito, / Gastaremos a vê-lo a vista, até cegar»; 68 («Vamos ver a minha alma – este grande horizonte –»; 69 («Analisa, mulher, as lágrimas choradas, / Quanta dor aí há que podes escutar».

do que viramos em algumas passagens dos primeiros poemas do livro – o *interior* do sujeito deixa de ser um «acessório» para compreender o mundo, para passar, ele próprio, a constituir o elemento de análise (se quisermos: o *mundo*), criando-se um efeito de metarepresentação, de autorreferencialidade significativo[360].

Em «Na pupila», a constante reflexão sobre o papel da pupila na captação das imagens atestará, de igual modo, a importância do *interior* do sujeito na representação do mundo – conforme fora já destacado, de resto, em «Cá Dentro», a partir da *estranha canção* encarcerada nas pupilas[361]. À primeira vista, o título parece evidenciar a importância de um sentido, a visão (ainda que outros sentidos sejam pontualmente referidos – veja-se, por exemplo, a «voz» do clarão[362]); em rigor, porém, o motivo essencial referir-se-á, antes, à *pupila* – não só ao seu papel no olhar, mas também no que se refere à captação de imagens e à sua fixação em memórias. A proposta parece, assim, remeter, uma vez mais, para um nível metarepresentacional semelhante ao de «Sensações desconhecidas»: com efeito, o *olhar* do sujeito converge, aqui, precisamente para onde o mesmo se inicia (ou termina) – a *pupila*, o local onde a «ronda de imagens»[363] habita. A construção da realidade parecer, neste sentido, ser problematizada a partir da sua articulação com a noção de *imagem* – que, em certas passagens, não parece estar desligado de uma relação com o artifício literário[364]. Em rigor, por isso, a verdadeira preocupação do sujeito não parece ser *pupila*, mas o que nela se fixa – as representações produzidas pelo sujeito na captação do real[365]. As relações entre mundo concreto e poético voltam a ser problematizadas; progressivamente, a *poesia* começa a evidenciar-se como a chave para a procura deste mundo invisível – ou mesmo constituir, *per se*, esse mundo.

Deste modo se compreende, também, a atenção quase obsessiva com que o sujeito abordará, no mesmo poema, a questão da *memória* (e, por inerência, a incapacidade de a pupila, por tal circunstância, não conseguir *ver*) – esta será vista, neste sentido, mais do

---

[360] Esta questão relaciona-se também, com o que salientámos no início do subcapítulo *«Mentira que o sol diz às nossas pupilas: A transfiguração dos limites reais da representação»*: a descoberta do *eu* e a resolução de todas as questões que antecedem a idade adulta – se quisermos, a resolução da pessoa como ser individual e social.
[361] *Vide* nota 285.
[362] João Lúcio, *op. cit.*, p. 59.
[363] João Lúcio, *op. cit.*, p. 58.
[364] João Lúcio, *op. cit.*, p. 59: «[A imagem] É uma palavra em luz que foge de repente, / Um vocáb'lo que tem asas de borboleta».
[365] João Lúcio, *op. cit.*, p. 59: «Horizontes, luar, astros, rochas, salões, / Mãos de neve brincando, olhos de oiro a falar, / Braços verdes em flor, ondas de multidões, / Auroras a nascer, poentes sobre o mar: // Tranças rojando o chão – dilúvios de cabelo –, / Luar-neve de seios e páginas d'estudo; / Cartas banais d'amor, clarões de sete-estrelo, / Montras com rios de luz e margens de veludo».

que como uma forma de registo do *real*, como uma forma de (re)construção do mesmo, como de resto nos apontara já Leonardo Coimbra[366].

Não surpreende, por isso, que tal importância seja repetida em outros poemas: em «A sombra e a luz» (na invocação da sombra enquanto um «lençol em que o Esquecimento / Amortalha as visões e dilui os palores»[367]) ou «A dança do pó», a propósito da ideia de a luz «menti[r] ao pó», ocultando-lhe o facto de este já ter pertencido a outros corpos no passado[368]. Esta complexa associação entre o *pó* enquanto elemento formativo dos corpos e a memória – ou da sua inexistência – será, de resto, revisitada até ao final do poema, e parece enfatizar a ideia da memória enquanto elemento crucial na definição do *eu* e, por inerência, na representação do mundo.

Tal noção de *esquecimento* parece, de resto, encontrar-se próxima de uma condição quase letárgica das sensações que encontraremos em diferentes passos de *Descendo*. Em «À neve», ela será desenvolvida a partir da interrogação retórica com que se conclui o soneto: do mesmo modo que a neve atua nos elementos naturais, transfigurando-os, também poderá adormecer o «coração dos desgraçados», tranquilizando as suas inquietudes (ou, nas palavras do sujeito poético, «tira[ndo]-lhe as sensações eternamente»[369]). No poema «A sombra», a mesma questão será visível na solicitação, por parte do sujeito, da presença simultaneamente tranquilizante e quase catártica do elemento expressa nas últimas estrofes do poema[370]: aqui, tal como em «À neve», a imobilização ou adormecimento total das sensações é visto como algo positivo, numa perspetiva de abstração do próprio *eu* e do mundo de algum modo próxima com o que iremos ver, de maneira mais intensa, em muitos dos poemas que compõe *Na Asa do Sonho*.

Não será, porém, nesta acepção *tranquilizante* que a questão da memória (ou do *esquecimento*) será tratada no último texto de *Descendo*, «Canto à tristeza». Neste

---

[366] Leonardo Coimbra, *op. cit.*, p. 155: «Outro grande motivo de dor criadora é, em João Lúcio, a fuga heraclitiana da vida, começando para ele no fluxo dos sentidos a que ele, opondo, para angustiar o contraste, a duração de memória, aponta o verdadeiro remédio — a realidade da memória ou consciência. Essa memória ou ser íntimo é que o Poeta já permeia em «Sombras» com as formas concretas da vida natural».
[367] *Vide* nota 107.
[368] João Lúcio, *op. cit.*, p. 77
[369] João Lúcio, *op. cit.*, p. 84.
[370] João Lúcio, *op. cit.*, p. 98: «Eu procurei-te só pra ver se me esquecia / D'olhar pra dentro de mim, de ver tudo o que sou… // (…) Oh cinza do luar, oh vaporização / (…) Vem dar-me a tua paz: enche-me o coração: / Vem dar-me o teu sossego: afoga-me os sentidos…». Na versão inicialmente publicada em *Ave-Azul*, o segundo verso do poema enfatiza, também, a questão da memória: «Oh sombra – hálito mau dos túmulos abertos / «'Spiritualização de toda a dor antiga».

poema, as imagens facultadas – as «ruínas em que ninguém foi meditar»[371], as «Praias a que não veio o mar dizer segredos»[372], os «Píncaros a nevar, pelo alto dos rochedos, / A que não foi, jamais, uma ave gorjear»[373] – enfatizam, antes, uma ideia de inutilidade, particularmente no que concerne à relação estabelecida com as *ruínas*: na verdade, se considerarmos que a única justificação da permanência de uma ruína é a sua herança memorista, a supressão de tal traço – ou seja, da evidência humana; da circunstância de *ninguém lá mais meditar* – resume-as a simples pedras, sem qualquer domínio *interior*[374]. Neste breve exemplo percebemos a importância da volição humana na representação deste suposto mundo invisível de *Descendo*.

«Ver com precisão»: o racionalismo científico como vão suporte da verdade

A par da visão *transcendental* dos elementos que constituem o mundo em *Descendo*, é possível percepcionar, igualmente, a presença de elementos que testemunham o florescer dos avanços científico do final de oitocentos. As pistas não são numerosas e registam-se, sobretudo, na adopção de determinados lexemas; ainda assim, cremos que a sua simples nomeação ajuda a prefigurar o desejo de concretização da realidade que encontramos no sujeito da primeira obra de Lúcio.

A difícil articulação entre domínios objectivo e subjetivo será, desde logo, expressa em «Descendo»: com efeito, a procura de objectividade no conhecimento *total* do mundo colide, desde logo, com o reconhecimento da impossibilidade de tal demanda; algo desde logo sugerido nos primeiros versos, na associação do movimento de *descida* à esperança e «regiões estranhas»[375] – elementos, por si, dificilmente enquadráveis numa dimensão objectiva – e na circunstância de o propósito de ver as

[371] João Lúcio, *op. cit.*, p. 99.
[372] *Ibid*.
[373] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 99-100. Note-se a imagem recupera, pertinentemente, motivos de outros poemas de *Descendo*, como a *neve* ou as *aves*.
[374] A imagem das *ruínas* será também invocada em «Descendo» («Voz de ruínas no ermo, alma das solidões», v. 90, *op. cit.*, p. 54) e em «A sombra» (*vide* nota 225).
[375] João Lúcio, *op. cit.*, p. 52.

coisas «com precisão»[376] ser entrecruzado com uma constante problematização dos conceitos de *verdade*[377].

Tal antinomia irá ser repetida em diferentes poemas de *Descendo*, a partir de conexões estabelecidas quer com a citada dimensão cientifista, quer com o domínio da criação poética.

No poema «Na pupila», esta tentativa de apreensão do real por via objectiva será enfatizada pelo modo como se apresenta o elemento visado, nomeadamente no que concerne à paradoxal inépcia de o mesmo não lhe permitir, de facto, *ver*[378]: a necessidade de reduzir o alcance do *olhar* a uma representação objectiva do real (reforçada pelo recurso a diferentes vocábulos de cariz científico, no início do poema[379]) frustra-se, logo à partida, pela circunstância de a *pupila* refletir *imagens* criadas pelo próprio sujeito poético – o que invalida qualquer representação *objectiva* do mundo. A «vida estranha, mas tranquila»[380] das imagens acabará por ser, neste âmbito, mais fidedigna na aproximação ao *real* que a superfície aparente e visível das coisas captada pela retina – afinal «a ilusão dos aspectos» ou «mentira que o sol diz às nossas pupilas»[381]. A representação do *real* pela via do *visível*, do *objectivo*, acaba, assim, por sucumbir a esta conjectura – e neste âmbito, a recorrência ao divino parece colmatar as insuficiências apresentadas[382].

É nesta perspetiva que poderemos compreender as diferentes referências lexicais de cariz científico que se registam numa parte substancial dos poemas de *Descendo*: a associação, em «A dança do pó», do elemento [pó] aos «átomos» enquanto elementos formativos de vida, permanentemente recicláveis[383] (passagem onde, aliás, podemos

---

[376] João Lúcio, *op. cit.*, p. 55: «Eu queria poder ver, mas ver com precisão;/As coisas, e não só a superfície delas».
[377] João Lúcio, *op. cit.*, p. 55: «Não sabemos, Senhor, onde está a Verdade, / Não sabemos, Senhor, onde está a mentira…».
[378] João Lúcio, *op. cit.*, p. 59: «E tudo o mais que veio as pupilas tocar / Eu queria agora ver, mas tentarei em vão, / Porque não tem memória a curva d'olhar, / Nem na retina pode haver recordação.». A passagem será também importante pela importância da noção de *memória* apresentada em *Descendo*, como vimos no subcapítulo anterior).
[379] João Lúcio, *op. cit.*, p. 58: «estranho fluído» (v. 9); «éter luminoso» (v. 10); «corpos leves de luz» (v. 17).
[380] João Lúcio, *op. cit.*, p. 58.
[381] *Ibid*.
[382] *Vide*, por exemplo, as invocações do *pó* enquanto agente formador dos corpos – ou das *imagens* –, na «cinza de luz (…) criada» (v. 11) e no «impalpável pó» (v. 12).
[383] João Lúcio, *op. cit.*, p. 78: ««Vê-se um raio de sol: há uma força estranha / Que quer sempre juntar dois átomos distantes». Destaque-se, ainda, a este propósito, no mesmo poema, a invocação da «pupila» e do «cérebro», na última estrofe (*op. cit.*, p.80).

percepcionar, nas palavras de Óscar Lopes, a influência de Gomes Leal[384]) ou a referência ao cato de «dissecar» (que surge como imagem da perscrutação dos elementos estabelecida pelo sujeito) em «A sombra»[385]. Noutras passagens, tal questão não parece registar-se na nomeação lexical, mas antes na invocação de uma visão mais *exata* dos elementos. É neste sentido que compreendemos, em «A sombra e a luz», a compreensão das relações cromáticas apresentada (no caso, a referência ao «vórtice cinzento / Em que vai diluir-se a vibração das cores»[386]) e, em «Os nevoeiros», o *choro* do elemento, entendido não enquanto estado emotivo, mas como uma espécie de paráfrase de um conhecimento científico[387].

Não sendo, de todo, preponderante na obra, a invocação desta dimensão cientifista, mais do que refletir os avanços tecnológicos do final do século XIX, parece demonstrar a sua manifesta insuficiência na apreensão e representação *total* do mundo. Não obstante, ela constitui-se como um elementos importante para a compreensão da procura – ainda que infrutífera – de uma *concretização* do mundo *oculto* em *Descendo*.

«Rochedos sonham alto e falam devagar» – espaço e sujeito

A noção de procura do lugar do sujeito no *seu* espaço não parece ter, em *Descendo*, a visibilidade que encontraremos, por exemplo, na segunda obra poética de João Lúcio, *O Meu Algarve*, onde a relação quase íntima do *eu* poético com a paisagem se constitui como o motivo fundamental da obra; em todo o caso, ela não deixará de se constituir como um elemento pertinente.

Do grupo dos 20 poemas compõem a obra, apenas um pequeno número abordará elementos naturais – «O vento», «Os nevoeiros» ou «À neve» – e mesmo nestes, a enunciação clara de uma noção paisagística não é clara: como vimos, a exploração do

---

[384] Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 112-3: «Nalguns passos, como o *Cemitério das Noivas* e a *Dança do Pó* de *Descendo*, chegamos a sentir a herança direta de Gomes Leal na ideia de que os átomos ou moléculas guardariam a memória e sensibilidade dos corpos humanos decompostos a que pertenceram – ideia vinda aliás de trechos queirosianos só em 1905 reunidos em Prosas Bárbaras e que perpassa em vários autores à esquina dos séculos XIX e XX, por exemplo, no início de *O País das Uvas* de Fialho».

[385] João Lúcio, *op. cit.*, p. 96: «Serás tu [sombra], porventura, uma mancha com asas? / Que és tu que eu nunca pude abrir e dissecar».

[386] João Lúcio, *op. cit.*, p. 81.

[387] Veja-se, por exemplo, a alusão ao facto de as nuvens serem formadas por água: «Mancha o azul do Céu, com tuas brancas asas, / Tu que sabes chorar e não sabes sofrer» (João Lúcio, *op. cit.*, p. 85).

vento reverterá para uma figuração do génio poético[388]; a dos *nevoeiros*, para uma noção de *revelação* próxima da criação poética[389]. E mesmo em «À neve», cedo percebemos que a exploração da paisagem aparece subalterna à ação do elemento sobre a mesma, e que a noção de «adormecimento» descrita se regista não só no plano físico (o adormecimento da pele, por exemplo, conforme descrito na segunda estrofe[390]), mas também psicológico – isto é, na possibilidade de esta noção se estender ao domínio das emoções (ou das «sensações» dos «desgraçados», conforme se dirá no último terceto[391]). Será a partir de tal pressuposto que compreendemos a correlacional noção de *transfiguração* da *neve*: tanto na mudança imprimida pela mesma na paisagem, como no facto de tal mudança determinar uma *transfiguração* ascética, próxima de uma condição divina[392].

Deste modo, percebemos que a exploração do espaço físico em *Descendo* dificilmente se pode desligar da figura do sujeito poético ou dos seus intentos. Tal questão parece encontrar-se plenamente expressa em «À mesma hora»: com efeito, logo nos primeiros dois versos («Que tristeza! O sol cai, e cai dentro de nós, / Como que um outro sol, noutro céu que descora»[393]), encontramos a primeira ligação entre *eu* poético e espaço, mediada pela ação de uma queda que tanto remete para crepúsculo (para a *queda* do sol), como, também, para uma inflexão anímica do sujeito. Tal relação será invocada ao longo de todo o poema, concretizando-se, no final, na imagem da «santa Natureza, / Que ao mesmo tempo chora, ao mesmo tempo ri, / [e] Sofre, constantemente, ataques d'histerismo»[394], num processo de animização do elemento que nos parece remeter para a própria perplexidade do sujeito perante um mundo em constante mutação[395] – próxima, aliás, do sentimento de desalento de fim-de-século subjacente às tendências finisseculares[396].

---

[388] *Vide* notas 93-100.
[389] *Vide* notas 182-3.
[390] João Lúcio, *op. cit.*, p. 84: «Tu que sabes tirar a sensação, / Sob o gelar da tua mão serena».
[391] *Ibid*: «Como cais nos montes e nos prados, / Tomba no coração dos desgraçados: / Tira-lhes as sensações eternamente.».
[392] *Ibid*: «Oh neve que Deus fez para as montanhas / Brilharem ao luar, transfiguradas».
[393] João Lúcio, *op. cit.*, p. 87.
[394] João Lúcio, *op. cit.*, p. 89.
[395] A passagem parece remeter, no âmbito da ligação destacada, para uma dimensão *criadora* da natureza, ligada tanto à aceção de genialidade artística trabalhada em «O vento» (*vide* notas 93-100), como à relação estabelecida entre loucura e a criação estética que encontraremos em «A louca» (*vide* subcapítulo *«No delírio do Mar qu'rendo tocar a lua»: a loucura e trabalho poético*). Tal representação da natureza irá, acrescente-se, no segundo livro de Lúcio, *O Meu Algarve*, encontrar tanto cenários opostos, de uma natureza mais amena (*vide*, por exemplo, o poema que dá título ao livro), como próximos (*vide* poemas como «O velho amigo» ou algumas passagens de «A saudade do mar», onde o elemento *mar* parece repetir a intempestividade com que nos deparamos em «À mesma hora»: «A cem léguas o mar, tomado

É possível, igualmente, encontrar o mesmo tipo de ligação entre as personagens presentes em poemas de *Descendo* e o seu espaço: veja-se, a este propósito, a figura do *coveiro*, em «O cemitério das noivas», que, pela sua convivência com o espaço descrito, surge um conhecedor da realidade (tal como, de resto, o sujeito poético) – nomeadamente no que concerne ao sofrimento das *noivas* e a decorrente possibilidade de as suas próprias lágrimas poderem gerar flores [397], ou a da *louca*, no poema com o mesmo nome, na transposição do seu estado anímico para a paisagem[398]. De resto, a própria reflexão, por parte do sujeito poético, a propósito da loucura existente nos elementos naturais (nas rochas, montanhas ou minerais[399]), mais do que refletir os sentimentos da personagem em questão, subordina a representação do mundo à visão pessoal do sujeito poético, que estabelece, como variáveis, entre outros elementos, a loucura e a criação artística[400].

A representação da paisagem em «O cemitério das noivas» introduzirá ainda uma noção que só será devidamente aprofundada no livro seguinte de Lúcio, *O Meu Algarve*: a invocação da sexualidade. Esta será explorada, inicialmente, no âmbito quase restrito da fecundidade[401], numa linha próxima de outras passagens de *Descendo*[402] (e afim, também, à expressa no segundo livro do poeta); porém, à medida que se avança no poema, ela evoluirá, já no âmbito das *noivas*, e sem que se perca o referido vínculo paisagístico[403], para uma sexualidade extasiada, quase desesperada. Tal noção carnal da

---

de loucura, / Arranca, do seu peito, as algas verdejantes, / E, com ondas, apaga os astros na Altura» (*op. cit.*, p. 87).

[396] *Vide*, por exemplo, José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, pp. 302-6, subcapítulo «Fim de raça, fim de século».

[397] *Vide* nota 244.

[398] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 90: «Rochedos sonham alto e falam devagar».

[399] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 92-3.

[400] *Vide*, a este propósito, João Lúcio, *op. cit.*, p. 93: «Quem a não pressentiu [loucura] em cada tempestade, / No delírio do Mar qu'rendo tocar a lua?!».

[401] João Lúcio, *op. cit.*, p. 62: «Não há uma ave só que lá passe voando, / Que não faça, em seguida, o seu ninho, para amar».

[402] *Vide*, por exemplo, «Os nevoeiros» (p. 85), onde a exploração do «seio» – que parece reverter para a imagem do seio materno («Teu seio tem talvez mais duma aspiração: / Anda muita esperança, em ti, adormecida: / Eu venho-tas pedir para o meu coração, / Que a esp'rança é um ar de que precisa a vida»; «Quem é que, dentro de ti, anda sempre a chorar, / Oh leite a evaporar, do seio, à Natureza?!») parece enfatizar uma certa condição genesíaca, geradora de vida, tal como viramos já, aliás, em «O vento» (pp. 73-4): «É o vento que faz essa canção de amores: / É ele que vos dá essa meiga linguagem: / É o vento que cria a música das flores: / É o vento que faz os hinos da ramagem:» // «É ele que semeia e leva em sua mão / O pólen criador pra o colo virginal / Das flores a abrir o débil coração, / Da fecundante luz, à vida saturnal.»; a este propósito, *vide* também nota 100).

[403] João Lúcio, *op. cit.*, p. 64: «Passam cerca de ti, vibrando de desejos, / Aos ciprestes beijar vão os seus ramos torcidos: / Foram esses, coveiro, os seus primeiros beijos, / Que os ciprestes até perderam os sentidos!»).

sexualidade será repetida em «O silêncio»[404] e, em toda a sua plenitude, no poema «A louca» – desde a primeira referência aos «corações [que se] ama[m]»[405], que é pressentido, pelo sujeito, numa visão particularmente explícita, do ponto de vista sexual («Pressente-se o amor a fecundar entranhas»; «Oh hálitos da noite, exalações cansadas / Dum seio sempre aberto à luz que o fecundou»[406]), à invocação, em moldes semelhantes, da paisagem («Rochedos sonham alto e falam devagar, / Na penumbra azulada e vaga dos recantos, / Há murmúrios ali dalguém que quer beijar, / O ar que os roça vem inundado de prantos»[407]), que determinam a intrínseca relação entre a figura e o cenário envolvente («Passa as noites, assim, a sorrir ao luar, / E, quando o vento surge, agita-se com medo, / E toda a noite, então, fica o vento a chorar: / Tem lágrimas também a face do rochedo.»[408]).

Será, porém, em «Os lívidos» que a articulação entre espaço físico e personagens encontrará a sua maior projeção. Este será, talvez, o poema de *Descendo* em que a presença humana, enquanto colectividade, mais se faz notar e, curiosamente ou não, aquele em que a relação com o espaço se reveste de maior complexidade: de facto, numa primeira análise, cedo percebemos que os *lívidos* são personagens que, pela sua figura espectral, não pertencem ao cenário de «sol d'amor» que os rodeia[409]. Porém, o contraste entre espaço e personagens não se manterá até ao final do poema – na verdade, o mesmo parece metamorfosear-se pela ação destas: a luminosidade inicialmente *positiva* dará lugar a uma «luz cansada e velha do poente»; a uma «luz dos astros» que «treme» (mudança que se estende ao espaço circundante: a «tempestade» que «grita»; aos «montes» que se tornam «assustados»...)[410], chegando a um ponto de identificação mútua, inseparável[411].

Este *crescento* parece, de resto, encontrar algum eco no modo como o sujeito poético se posiciona perante os *lívidos*. Com efeito, à curiosidade inicial em «vê-[los] passar» (vontade enfaticamente repetida no início dos versos 1, 3, 5 e 7)[412], parece

---

[404] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95: «Nosso amor no teu seio abre melhor seus gritos, / Como na sombra o gesto alarga-se também».
[405] João Lúcio, *op. cit.*, p. 90.
[406] *Ibid*.
[407] *Ibid*.
[408] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 91, estrofes 8 e 9.
[409] *Vide* nota 151.
[410] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83. Já versos antes, o sujeito apontara algumas pistas no âmbito desta difícil relação entre personagens e cenário(s): o «ar dos espaços» que foge dos mesmos (v. 16); a equiparação dos *lívidos* ao «frio duma cova aberta em cemitério» (v. 20).
[411] *Vide* nota 154.
[412] João Lúcio, *op. cit.*, p. 82.

suceder um sentimento de receio e de ansiedade[413], que converge, finalmente, num conformismo perante a inevitável vinda da *tempestade* – a permanência eterna dos *lívidos*.

«Génio [que] odeia a paz do inalt'rável»: a figura do poeta

Pelas questões destacadas, «Os lívidos» constitui uma das mais evidentes manifestações de cariz decadentista em *Descendo*. Com efeito, as figuras representam, pela evidente dissociação com o mundo dito «comum», personagens marginais que incluem, seguramente, uma figuração do poeta de fim-de-século – o que parece justificar, de resto, a noção de identificação entre estas personagens e o *eu* poético.

Um dos aspectos mais interessantes do poema é, precisamente, a circunstância de a *descida* se circunscrever não a fenómenos naturais, mas a personagens humanas que, conforme destacámos, funcionam como figurações metonímicas do sujeito. É como se este quisesse *explicar*, ao leitor, a partir da sua vertente visionária, a noção (e correlativa importância) da figura do escritor finissecular, personificada nos *lívidos* que desfilam, no poema, em parada, num mundo que não é o seu. A figura do sujeito surge, assim, como em todos os outros poemas do livro, a de um intermediário entre os dois universos; porém, aqui, o seu trabalho de decifração incide sobre figuras, no devido sentido do termo, *malditas* (veja-se, a este propósito, a sua representação enquanto «tísicos febris, cardíacos, doentes / D'amor e desventura, alcoólicos, devassos, / Crepúsculos da Dor, desolados poentes»[414] – retratos onde se descortina uma clara analogia entre doença física e psicológica). É, na verdade, na condição poética que reside este «mistério» que urge aclarar[415], o que justificará a significativa alusão ao mito de Prometeu, perto do final[416].

---

[413] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83: «Que tristeza, meu Deus, como o crepúsc'lo dura!/ (…) Manda cair depressa a noite escura, / Ou queima então o céu numa explosão d'aurora!».
[414] João Lúcio, *op. cit.*, p. 82. O retrato traçado constitui uma das mais visíveis contribuições, temática e estilisticamente, da influência decadentista na poética de *Descendo* que, não sendo de modo algum predominante, é, pelo menos, assinalável. Veja-se, igualmente, neste âmbito, os «olhos estoirados [dos *lívidos*] / No incêndio da febre, alucinadamente» (*ibid*); a «orgia do passado».
[415] *Ibid*: «Lividez, lividez, tu tens alguma coisa / De sinistro e de vago, assim como um mistério».
[416] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83: «Como se, pra comer o vosso coração, / Águias, a voar, fossem dentro de vós».

Tal noção não se encontra distante da enfatização da criação poética (e artística) que encontraremos em «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», «Cá dentro» e «A louca»: tanto no que concerne, no texto de homenagem a Henrique Pousão, aos modo(s) de criação subjacentes ao sujeito/poeta/João Lúcio e o seu tio, conforme tivemos oportunidade de salientar[417], como, em «Cá dentro» e «A louca», onde o movimento de *descida* se processa ou para o *interior* do próprio sujeito (facilmente identificável com a figura do poeta), ou de uma personagem cuja condição estabelece relações paradigmáticas com a criação literária.

Esta importância conferida tanto à criação poética, como ao seu agente – o poeta – fora, de resto, já plenamente revelada em «Descendo»:

> Ao espírito que vir nesta idealidade
> Apenas um arrojo audaz d'imaginar,
> Direi eu que pressinto e julgo que a Verdade
> São os poetas quem a hão de revelar…[418]

A representação do mundo acaba por ser, deste modo, transferida – ou validada – para o foro dos poetas. Ao mesmo tempo, é significativo que se anule a mera oposição idealidade/realidade – é, com efeito, da busca do *real* que falamos, não apenas da sua substituição por um plano *ideal*.

Esta invocação da figura do poeta enquanto supremo portador da *verdade* será, a partir deste ponto, revisitada em diferentes poemas de *Descendo*; não só através da referência de personagens como os *lívidos* ou a *louca*, conforme destacámos, mas também a partir da proximidade estabelecida, por parte do sujeito, com elementos visados na primeira obra de Lúcio. Um dos casos mais pertinentes parece suceder em «O silêncio», onde nos deparamos tanto com uma relação de proximidade com o sujeito poético («Sem saber o que és, eu tenho-te amizade, / Como a tenho também ao vento, à luz, ao mar…»[419]), como com a poesia (na representação do silêncio como a «grande verdade», a «verdadeira vida» e «Uma revelação que não é entendida»[420]). A mesma relação parece repetir-se em «A dança do pó», onde a mútua identificação entre o sujeito e o pó é cimentada tanto pela incompreensão manifestada por parte da «gente» relativamente à *dança* do elemento, como pelas relações que o mesmo estabelece com a

---

[417] *Vide* subcapítulo *«Quanto há dentro de ti, que os meus cegos sentidos não podem inda ver» – sinestesias.*
[418] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56.
[419] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94. Note-se que são referidos elementos anteriormente trabalhados pelo próprio sujeito ao longo dos poemas que compõem *Descendo*.
[420] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94.

divindade (na conotação bíblica óbvia inerente ao elemento[421]) e a loucura («A gente julga doidas e ridículas / Essas faúlhas d'oiro assim aladas, / Quando, afinal, porém, essas partículas / Talvez tenham razão, / Porque nunca, por certo, tornarão / A ser, por nossos pés, jamais, pisadas.»[422]). A comunhão entre ambos não é inocente: a representação do *pó*, sobretudo no que toca à sua vertente geradora de vida, salienta a importância da criação poética e, por inerência, do seu agente: o poeta.

Será, no entanto, conforme já aflorámos, em «O vento» que, de um modo mais visível, se concretiza tal relação. O poema começa por se distinguir dos restantes pelo modo como aborda o elemento visado: com efeito, o que é percepcionado no vento não é tanto a sua condição *oculta*, mas as consequências que advêm da sua ação, a partir da qual depreendemos o seu génio poético. Os contornos com que se reforça a sua genialidade parecem ser facilmente aplicáveis à figura do poeta (ou artista[423]), como evidenciámos atrás[424], o que torna «O vento» um dos poemas mais significativos no que toca à veiculação da importância do poeta enquanto revelador supremo da *verdade* e a poesia como meio único de tal revelação. É, igualmente, nesta perspetiva que compreendemos a permanente convocação do divino e a sua articulação com a poesia: ambos se encontram na mesma esfera da criação; enquanto geradores, no devido sentido do termo, de *vida*.

«Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus»: o poeta e a experiência da divindade

As relações entre poesia e divindade remontam, como se sabe, à própria génese poética. Tudo o que aqui se acrescentar a esse propósito será redundante e escapará, certamente, ao nosso objecto de estudo. Interessa, porém, neste ponto, perceber o modo como esta questão é trabalhado em *Descendo*.

---

[421] Para além do exemplo citado, parecem-nos significativos, no mesmo poema, e sob a égide de uma condição divina comum, dois exemplos que tanto parecem remeter para a figuração do *poeta* («E ficará [o pó], talvez, na noite dum cabelo, / Que um poeta qualquer rimará em canções: / Nessa noite será um lindo sete-estrelo, / Um poema de Deus feito em constelações»; *op. cit.*, p. 77), como para a criação poética («Dormia o pó no chão: raio de luz bendito / Deu-lhe asas pra voar, porque lhe inspirou dó, / O pó sonhou então roçar pelo infinito, / E os astros não viu mais do que um outro pó.»; *ibid*).
[422] João Lúcio, *op. cit.*, p. 76.
[423] Na estrofe 17, por exemplo, a adjetivação e os motivos apresentados parecem remetem-nos para o primeiro poema de *Descendo*, dedicado ao pintor Henrique Pousão: «Jamais é banal e é sempre admirável: / Faz uma linha rir que, pouco depois, chora». *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 73.
[424] *Vide* notas 93-100.

Neste âmbito, interessa-nos definir, como ponto de partida, a postura defendida por Teixeira de Pascoaes na conferência, nunca pronunciada, que dedica ao poeta olhanense. Nela, o escritor salientará, a partir das linhas poéticas de Lúcio (em particular, as de *O Meu Algarve*), a estreita relação entre *poesis* e a esfera divina na criação do mundo:

> Ora, o poeta é uma paródia do Criador. Um gritou: Faça-se a Luz! E a luz foi feita. Outro cantou a luz, harmonizou-a. E a luz cantada alumia as almas, corno a luz feita alumia os corpos. Esta amadurece o trigo; aquela alimenta-nos espiritualmente. Uma, fez o Algarve de que reza o Mapa; a outra, fez *O Meu Algarve*, esse Algarve que está impresso num livro duma riqueza de imagens assombrosa! E dentre o tumulto se destacam versos e versos imortais![425]

Esta pulsação do divino, no âmbito da primeira obra poética de Lúcio, será destacada por autores tão diversos como Óscar Lopes[426], Irene Callapez[427] ou José Guerreiro Murta[428]; porém, na esmagadora maioria dos casos, de um modo meramente circunstancial, sem se considerar as devidas implicações que cremos existirem, e que se encontram afloradas na passagem citada de Pascoaes.

Na verdade, a convocação de uma dimensão divina em *Descendo* transcende as permanentes alusões a Deus (por vezes, Cristo)[429] ou as referências a personagens bíblicas que encontramos em «Descendo» (no caso, Jeremias[430]), ou n'«Os nevoeiros»

---

[425] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, pp. 9-10.

[426] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 112: «…a influência junqueiriana faz-se sentir nesse já referido analogismo fácil (exemplo: E sonhar, é voar), que frequentemente recorre à divindade corno fautora da analogia invocada (um exemplo, dos mais felizes: Ó Luz — ar que Deus fez p'rá pupila, respirar).».

[427] Irene Callapez, *A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*, p. 4: «*Descendo!...* João Lúcio começa por descer à própria essência da natureza em manifesto inconformismo com a estreiteza dos limites do conhecimento humano, mas logo a arrebata consigo, nos largos voos do seu espírito, às regiões maravilhosas onde brilham as centelhas divinas com que Deus distingue os Artistas.».

[428] José Guerreiro Murta, *op. cit.*, p. 297: «Lucrécio, poeta de Roma, cantou a origem das coisas da Natureza no seu *De rerum Natura*, João Lúcio esforçou-se por fazer luz sobre as coisas da alma: a tristeza, a alegria, o amor, de tudo o que vive estranho ao nosso olhar, de tudo o que não afecta o nosso ouvido, de tudo que nós não podemos palpar. Mas o poeta latino foi levado por um pensamento materialista, epicurista, ao passo que o poema do *Descendo* seguiu um conceito espiritualista, sempre voltado para Deus, como várias vezes o afirmou: / *Com certeza esta voz vem de perto de Deus.*».

[429] Relativamente à invocação de *Deus*, *vide* «Descendo», p. 56; «A dor das pedras», p. 65; «Cá dentro», p. 66; «A dança do pó», p. 78; «Os lívidos», p. 83; «À neve», p. 84; «Os nevoeiros», p. 85; «À mesma hora», p. 87-9; «A louca», p. 90; «O silêncio», p. 94; «Canto à tristeza», pp. 99 e 101-2. No que concerne à figura de *Jesus Cristo*, saliente-se, sobretudo, as diferentes alusões diretas («Descendo», p. 53; «O cemitério das noivas», p. 64; «A dança do pó», p. 77; «Os nevoeiros», p. 86; «A louca», p. 90; «O silêncio», p. 94) e indiretas («Os lívidos, p. 83, a propósito do «sudário da miséria»; «A sombra e a Luz», p. 81, na referência ao «lençol em que o Esquecimento / Amortalha»; «Os nevoeiros», p. 86, na invocação tanto da névoa enquanto «Mortalha para enrolar o corpo à Claridade» – e que estabelece, por sua vez, uma articulação com a figura de «Madalena» –, como na descrição dos «crucificados» deste mundo, animicamente próximos de Cristo; «A louca, p. 93, e «A sombra», p. 97, na recordação do calvário de Jesus).

[430] João Lúcio, *op. cit.*, p. 54.

(no caso, Madalena[431]) – figuras que, nos exemplos citados, servem os mesmos propósitos que a convocação de personagens dramáticas como Hamlet, Virgínia ou Ofélia[432]. Neste campo, parecem-nos mais relevantes o modo como as representações da divindade se relacionam com dois elementos centrais na imagética de *Descendo*: o *pó* e a *luz*.

O primeiro tem a sua representação mais visível em «A dança do pó», onde o perceptível caráter bíblico associado ao elemento enquanto agente formativos dos corpos se parece confundir com uma acepção paracientífica, na aproximação do mesmo aos *átomos*[433].

Relativamente à *luz*, é notória a analogia, em diferentes passagens, com a máxima bíblica «Faça-se luz»[434]; não obstante, e como já tivemos oportunidade de salientar, em determinados casos, o caráter quase *ofuscante* desta *iluminação* determina uma noção de conhecimento opressiva em poemas como «A dor das pedras»[435] e «O cemitério das noivas»[436]. Recorde-se, igualmente, que, por vezes, esta noção divina parece quase manifestar-se pelo elemento oposto, a *sombra*, o que justifica, no poema com o mesmo nome, a sua associação à noção de *alma*[437] e ao *pó* (nos mesmos conformes atrás destacados)[438], bem como a sua importância na enfatização da «grandeza da Cruz»[439]; ou a representação das *noivas*, em «O cemitérios das noivas», como sombras que choram na campa de Jesus[440].

O poema «À mesma hora» parece condensar as duas noções destacadas: nele, o sujeito dirigir-se-á, diretamente, a Deus, com diferentes perguntas, a partir das quais procura, sucintamente, entender o motivo de tanta diversidade (os «Mistérios de Deus»

---

[431] João Lúcio, *op. cit.*, p. 86.
[432] *Vide* notas 90-2.
[433] *Vide* nota 383.
[434] Um dos exemplos mais visíveis desta relação encontra-se em «A sombra e a luz», a propósito de a *Luz* fazer «reerguer, do túmulo sombrio/As linhas e a cor desfeitas pela treva» (*op. cit.*, p. 81).
[435] *Vide* notas 147-8. Acrescente-se que este relação com o domínio divino começa, no poema, desde logo por ser indiciada no «pó» com que se formam as pedras, na primeira estrofe (*op. cit.*, p. 65).
[436] João Lúcio, *op. cit.*, p. 63; veja-se, particularmente, as estrofes 7-9, onde as referências à divindade e à *luz* aparecem unificadas sob o signo da *dor*.
[437] João Lúcio, *op. cit.*, p. 96: «Adivinho que tens sentimentos incertos, / Como se houvesse, em ti, muitas almas em liga.»
[438] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 97-8, estrofe 6 («Oh sombra, és a poeira em que se transformaram / Os sonhos que jamais foram realizados») e estrofes 14 e 16, na referência à *cinza*, que parece manter o mesmo caráter formativo do *pó* («[és] Uma cinza miúda em que não pega o vento» e «Oh cinza do luar, oh vaporização», respectivamente).
[439] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 97: «Foste tu que alargaste a grandeza da Cruz / Erguida, como exemplo, À face do Universo, / E tão grande a fizeste, oh cinza alva da Luz, / Que se alargou o Céu para lhe dar ingresso.».
[440] João Lúcio, *op. cit.*, p. 64: «Oh Sombras, que a paixão, à noite, assim agita, / E cujo grande amor tem tanto medo à luz: / Tornai a vossa dor eterna e infinita: / Ide todos chorar à campa de Jesus.».

e/ou «trevas da Natureza» a que o mesmo aludira logo no início do poema[441]). Nesta convocação, ressalvar-se-á, novamente, a noção do *pó* enquanto agente criador de corpos[442], bem como da *luz* na sua mais acentuada vertente destruidora – o «triunfal incêndio» que só poderá ser conseguido por intermédio da intervenção de um Deus *ex-machina*[443].

Numa outra perspetiva, e retomando o raciocínio de Pascoaes atrás expresso, a invocação da divindade em *Descendo* parece atestar a íntima relação entre o divino e o dito *mundo invisível*: só Deus – e, por analogia, o sujeito poético – tem capacidade de compreender a dor das pedras ou das *noivas*, circunstância que parece equiparar as criações poética e divina. Um dos mais reveladores exemplos desta noção encontrar-se-á em «Descendo», onde se parece distinguir um destinatário primordial no poema – Deus; e mesmo assumindo a retoricidade das perguntas a si dirigidas (tal como acontece, de resto, em «À mesma hora»), a presença da divindade parece evidenciar que a procura do mundo dito *invisível* constitui, de facto, uma matéria do Divino – a hipótese será, aliás, claramente enunciada[444]:

> Saber metade só, ver só meia verdade:
> Pra que foi que nasceu, Senhor, a luz do dia
> Se não podemos ver com essa claridade?!
> Paisagens que percorre a nossa vista, são
> Apenas o conjunto, em que há os rudes traços:
> Quanta grandeza foge à curva da visão:
> Quanto espaço não há para além dos Espaços![445]

De resto, conforme se salientará nos dois versos finais, o aludido movimento de *descida*, que é, afinal, ascético (« Entenderei melhor a loucura da lama / Quando salpica a luz e quer ir nela às 'strelas.»[446].

Por este motivo, ao longo de todo o *Descendo* a noção de *mistério*, de *mundo invisível*, será permanentemente articulável com o domínio divino. A este propósito, «O silêncio» constituirá, talvez, o melhor exemplo: a relação entre o elemento e a divindade será destacado logo na primeira estrofe, onde o elemento será equiparado ao

---

[441] João Lúcio, *op. cit.*, p. 87.
[442] João Lúcio, *op. cit.*, p. 88: «A esta hora, Senhor, a esta dolente hora, / Em que as coisas têm dimensões tão estranhas, / Quando a sombra também se dilui e descora, / E tem asas o pó que formou as montanhas».
[443] *Vide* nota 156.
[444] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56: «Esta voz que nos fala, escuta, e nos responde / As interrogações, e versos nos ensina, / Não sei donde ela vem, não sei onde se esconde, / Mas pressinto que tem origem divina…».
[445] João Lúcio, *op. cit.*, p. 55.
[446] João Lúcio, *op. cit.*, p. 57.

«Companheiro da Dor, na agonia de Jesus»[447]; na terceira, admite-se a possibilidade de este constituir «a palavra de Deus» que não chega aos nossos ouvidos»[448]; na oitava, ele será invocado como um «laço que nos liga às sombras do Além»[449]. A partir deste ponto, já se prefigura, de um modo inequívoco, a importância do sujeito enquanto elemento intermédio e revelador desta relação: o «segredo que Deus há tanto tempo esconde», «cárcere que guarda as mais altas verdade»[450], constitui-se como parte de um mundo invisível, divino, *verdadeiro*, que apenas o sujeito, na condição de poeta, consegue atingir (e, sucessivamente, difundir). A circunstância contribui, neste sentido, tanto para a sua aproximação ao espectro divino (como se referirá no final do poema[451]), como para o entendimento da sua «tarefa» num domínio tendencialmente espiritual.

À medida que percorremos os diferentes textos de *Descendo*, tal relação parece complexificar-se. O poema «A louca» parece comprová-lo: por um lado, o caráter divino transcende a esfera do sujeito poético, estendendo-se à personagem retratada; por outro, a divindade estabelece não só relações com a criação poética, como com a loucura, repetindo-se assim uma tríade evocada, desde logo, no poema «Descendo»[452]. É neste sentido que compreendemos a *iluminação* da *louca* e a analogia final entre a sua figura e Cristo[453]. A imagem de Jesus será aliás retomada em «Os lívidos», marcando a aproximação entre os domínios poético e divino: com efeito, a sua figura será recuperada no mesmo âmbito que a imagem prometaica aflorada pouco antes do final do poema[454]: o sacrifício de ambos é a pena a pagar pela sua *iluminação*. Nesta leitura, é possível antever uma linha de continuidade – até genealógica[455] – dos *lívidos* na sua condição de «Cristos do sofrimento»[456].

O poema-síntese «Canto à tristeza» resumirá, em traços largos, a experiência da divindade em *Descendo*. A figura de Deus será salientada logo no início da primeira

---

[447] João Lúcio, *op. cit.*, p. 94.
[448] *Ibid*.
[449] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95.
[450] *Ibid*.
[451] João Lúcio, *op. cit.*, p. 95: «Chorando para o mundo eu sou somente um homem: / Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus.». Na estrofe anterior, aliás, esta noção já havia sido aflorada na referência à mudez intencional, por parte do sujeito, como forma de falar, pela «voz do coração», às almas (*ibid*).
[452] *Vide* nota 463.
[453] *Vide* nota 285.
[454] *Vide* nota 455.
[455] João Lúcio, *op. cit.*, p. 82: «Herdeiros, a quem coube a coroa de espinhos, / Molhada inda do sangue ardente de Jesus».
[456] João Lúcio, *op. cit.*, p. 83: «Cristos do sofrimento, oh lívidos passai / Sob esta luz cansada e velha do poente».

parte[457], definindo uma ligação com o *leitmotiff* do poema repetida ao longo do mesmo[458]; será, porém, a relação invocada no último verso – a circunstância de «O próprio Deus também (...) [sentir] melancolia»[459] – que constitui a derradeira (e, porventura, mais importante) relação entre a *tristeza* e a compreensão do *mistério* que há no mundo.

«No delírio do Mar qu'rendo tocar a lua» – loucura e trabalho poético

Chegamos, enfim, a um dos traços mais evocados, no presente estudo, no âmbito de *Descendo*: a *apologia da loucura*[460]. Pela sua sucessiva repetição em passagens anteriores, faremos apenas uma breve síntese da questão.

O poema «A louca» será, neste âmbito, e por motivos óbvios, o que mais veicula a importância da *loucura* – sobretudo na sua articulação com o domínio da criação artística. Porém, como sabemos, a questão havia sido já aflorada em poemas anteriores: em «Descendo», a figura do louco aparece como análoga à do poeta – cimentada pela congénere «luz que busca o infinito»[461] –; em «O cemitério das noivas», o estigma da loucura – associado, tal como em «A louca», ao amor (ou à desilusão amorosa) – surge como caracterizador das noivas[462]; em «Cá dentro», a loucura é subliminarmente enfatizada na imagem dos «olhos alucinados, / Dum seco brilho mau, em que a luz é mais dura»[463]; em «A dança do pó», as partículas de *pó* são aproximadas à loucura (condição acentuada por uma certa incompreensão manifestada pelo mundo dito

---

[457] João Lúcio, *op. cit.*, p. 99: «Corações onde há sempre a luz crepuscular, / Essa anemia que Deus fez para a Claridade».
[458] Veja-se, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 101: «Tudo o que nesse mundo existia de grandeza: / A treva que Deus fez pra que tudo apagasse, / Chorou, mais uma vez, molhando a minha face, / E seu pranto trazia infinita tristeza.».
[459] João Lúcio, *op. cit.*, p. 102.
[460] A expressão é de Óscar Lopes, um dos poucos críticos que salienta este traço como um dos definidores da poética de *Descendo* (*vide* nota 347).
[461] João Lúcio, *op. cit.*, p. 56: «Diz, às vezes, um louco: eu vou subir ao céu: / Tenho asas, vou voar, na terra sou proscrito; / E riem todos dele e ninguém entendeu / Que ali há uma luz que busca o infinito».
[462] João Lúcio, *op. cit.*, p. 64.
[463] João Lúcio, *op. cit.*, p. 68. A passagem vem na sequência da descrição do interior do sujeito poético, o que parece evidenciar, um pouco à imagem do que se passara em *Descendo*, a relação entre poesia e loucura.

comum)[464] e no final de «À mesma hora», salienta-se o *histerismo* enquanto elemento definidor da natureza[465].

Nenhum dos poemas citados será, todavia, tão revelador como «A louca». Dedicado ao colega e [futuro] coautor de *Até Que Enfim!...*, Augusto de Castro, o poema enfatiza a desarticulação entre a personagem e o mundo circundante – sugerida, desde logo, no seu primeiro vislumbre; na sua sombra que «suja a montanha»[466]. Tal referência parece enfatizar um olhar crítico por parte do sujeito; porém, cedo percebemos que esta louca de «tranças agitadas»[467] será articulada, pela sua condição *iluminada*, não só com a já aludida dimensão divina[468], mas também com uma natureza poética, aproximação expressa a partir da sua voz («Canta a doida e a voz parece desfolhar / Em pétalas de neve as palavras que canta»)[469]. Tais conexões encontram-se, de resto, intimamente relacionadas com uma certa condição onírica da personagem, transferida para o seu espaço circundante, conforme percebemos a partir da caracterização dos «Rochedos [que] sonham alto e falam devagar, / Na penumbra azulada e vaga dos recantos»[470].

É neste sentido que compreendemos a descrição da loucura como «a Verdade» ou «rev'lação»; uma «estranha claridade» com uma linguagem própria («...toda ela tem uma linguagem sua»; neste ponto, a relação com a poesia parece atingir o seu grau mais elevado). Tal noção irá ser, a partir deste ponto, comprovada com diferentes passagens que parecem constituir-se, em parte, como decalques de outras passagens de *Descendo*: a loucura como «alta previsão» para a qual «o mistério se abriu»[471]; o «Sonho da perfeição, que trouxe o imperfeito…» (o que parece reforçar a alienação da personagem perante o mundo, como atrás referimos)[472]; a «Luz que se fez incêndio e tudo queimou» (significativa alusão à luz enquanto conhecimento ofuscante, destruidor)[473]; a invocação do «voo» e da «vertigem, da «grandeza» e do «infinito»[474]; as «expressões desvairadas» das montanhas, a «loucura brutal que torce os minerais», o «delírio do Mar qu'rendo tocar a lua» (que parecem sugerir uma certa modelação do cenário em função da

---

[464] *Vide* nota 422.
[465] *Vide* nota 155.
[466] João Lúcio, *op. cit.*, p. 90.
[467] *Ibid*. Este elemento estabelece uma transferência do estado psíquico da louca para um seu traço físico.
[468] *Vide* nota 453.
[469] João Lúcio, *op. cit.*, p. 91.
[470] João Lúcio, *op. cit.*, p. 90.
[471] João Lúcio, *op. cit.*, p. 92.
[472] *Ibid*.
[473] *Ibid*. *Vide*, a este propósito, o subcapítulo *«Luz que se fez incêndio» – o conhecimento ofuscante*.
[474] *Ibid*.

personagem)[475] e, finalmente, a conclusão que sobressai na última parte do poema, e que concretizará a fusão entre loucura e criação poética, plenamente assumida pelo uso da primeira pessoa do plural na referência a sujeito e personagem[476] e pela condição sacrificial subjacente a ambos («Tu vês a louca, oh noite, e sabes como é bela, / Pede ao destino, pois, com ânsia e com fervor, / Que me deixe morrer crucificado nela, / Para um calvário haver de loucos por amor»[477]).

Neste sentido, mais do que surgir como alguém que distantemente compreende a *loucura*, o sujeito surge-nos aqui explicitamente entrosado com a personagem e com a sua natureza – condição única para que ele seja, também, um *iluminado*.

*

Descendo marca o princípio da atividade editorial de João Lúcio. É certo que a sua juventude parece prejudicar, em alguns passos, o seu trabalho poético; porém, é inegável que a sua edição, nas palavras de Alfredo Pimenta, marca uma *individualidade*[478]. Como dirá Francisco Fernandes Lopes anos mais tarde, o primeiro livro de Lúcio parece ser, para todos os efeitos, peça única e sem paralelo no seu tempo[479].

Em todos os seus textos, encontramos expressa, como preocupação fundamental, a representação e compreensão do mundo. Apenas uma leitura despreocupada da obra, porém, estabelecerá como *leitmotiff* a procura de um mundo invisível e oculto ao olhar dos comuns mortais. De facto, o que se procura evidenciar em *Descendo*, como tantas vezes reforçámos, é antes a importância da poesia (a partir da correspondente figuração do poeta no mundo) enquanto *decifradora* e, em última análise, *criadora* do mundo. Daqui se compreende o esforço do sujeito em repetidamente nos mostrar o que de *misterioso* há no mundo: não há, com efeito, a apresentação de um novo mundo, mas antes de um diferenciado mundo (mas que não deixa de estabelecer conexões com *o* mundo), visto pelos seus olhos. A diferença parece-nos, em todos os sentidos, determinante.

---

[475] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 92-3..
[476] João Lúcio, *op. cit.*, p. 93: «Onde águias hão de ir poisar cheias de medo, / Assustadas pla luz que terá **nosso** olhar» (sublinhado nosso).
[477] João Lúcio, *op. cit.*, p. 93.
[478] *Vide* nota 23.
[479] *Vide* nota 43.

Como igualmente notámos, o poema que dá título à obra será fundamental para a veiculação de tais pressupostos. Com efeito, em «Descendo», cedo percebemos que o ponto de partida inicialmente estabelecido é, de algum modo, corrompido a partir do momento em que se inicia a *descida*: as questões fundamentais deixam de ser a procura das linguagens invisíveis, uma vez que, conforme nos é referido, é impossível definirmos ou situarmos a *Verdade* – sabendo-se, porém, que na iminência da sua descoberta encontraremos sempre a figura do poeta ou a criação poética.

É o *processo*, e não o *fim*, que constitui o verdadeiro motivo de toda a obra, e tal parece encontrar-se expresso no final do poema: não obstante a dificuldade – ou impossibilidade – da tarefa, a simples tentativa (e daí a nossa insistência na noção de *processo*) será suficiente para que o sujeito comece a representar o mundo de modo diferente[480]. Deste modo, não só se torna consciente, aos olhos do leitor, o processo de procura da *verdade*, como, simultaneamente, se mostra o quão retórica esta questão parece ser: a existir, esta *verdade* – aquela que só os poetas irão revelar – será estabelecida, precisamente, pelo *olhar* do sujeito poético, o que justifica, como também já amplamente referimos, a insistência com que o mesmo recorrerá à visão e à *pupila* (e, inerentemente, a sua insuficiência na representação *total* do mundo).

A circunstância de tantos elementos remeterem, direta ou indiretamente, para a figura do sujeito poético parece reforçar, efetivamente, esta questão: o «mistério até nas coisas mais banais»[481]; a eventualidade de «tudo fala[r]: em tudo há linguagem»[482], evidenciam, mais do que a *revelação* do *mistério* no mundo, o sujeito que a revela, pelo que as constantes indagações, por parte deste, para que o mistério seja clarificado constituem, na verdade, um pedido para que a sua própria arte o seja. A *descida* é, pois, efectuada *através* e *para* a poesia.

---

[480] João Lúcio, *op. cit.*, p. 57: «Se nunca a encontrar, e se nunca essa chama / As coisas clarear, para que eu possa vê-las, / Entenderei melhor a loucura da lama / Quando salpica a luz e quer ir nela às 'strelas».
[481] João Lúcio, *op. cit.*, p. 68.
[482] João Lúcio, *op. cit.*, p. 69.

VI – *O Meu Algarve*

I

O Meu Algarve marca a segunda incursão de João Lúcio no campo da publicação poética. As diferenças, relativamente a *Descendo*, são evidentes, desde logo num plano extraliterário: se antes da primeira obra, o poeta já havia divulgado a sua obra em numerosos periódicos locais e revistas da especialidade[1], a segunda obra de Lúcio será antecipada por uma publicação de textos poéticos substancialmente menor (em alguns casos por poemas de *Descendo*[2], ou tematicamente afins[3]), em detrimento de outras tipologias textuais como a recensão[4] ou os textos de louvor a personalidades[5] – fruto, em parte, das opções profissionais de Lúcio[6], que pautará o término da sua vida

---

[1] *Vide* **Capítulo V - *Descendo***, notas 1-5.

[2] *Vide* «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», *O Heraldo*, 4 de Abril de 1901, p. 2 ou «A dança do pó», *Revista Nova*, 10 de Agosto de 1901, pp. 185-7.

[3] *Vide* «*Teu grande coração, oh mundo, é de granito*», *O Heraldo,* 7 de Fevereiro de 1901 (portanto, prévio à edição de *Descendo*), p. 3 e «À treva», *O Heraldo,* 12 de Dezembro de 1901, p. 1. A este propósito – ainda que sem quaisquer ligações temáticas ou estilísticas a *Descendo* –, acrescente-se o poema «Ano Bom», texto escrito, segundo Francisco Fernandes Lopes, com o intuito de ser recitado num teatro de amadores, em Olhão, a 1 de Janeiro de 1902 (*vide* Edgar Pires Cavaco – *João Lúcio. Evocação de um poeta*, p. 162), e que será publicado em O *Futuro*, 5 de Janeiro de 1902, p. 2 e n' *O Heraldo*, 9 de Janeiro de 1902, p. 2 (postumamente, no *Correio do Sul*, 31 de Dezembro de 1922 e *Correio Olhanense*, 12 de Janeiro de 1928, p. 4); também o poema «O Garrett Gentil», declamado no âmbito da festa de homenagem ao escritor português, organizada pelo próprio Lúcio no início de Maio de 1903 na Sociedade Recreativa Olhanense e publicado depois n' *O Cruzeiro do Sul,* 7 de Maio de 1903, p. 1; n' *O Heraldo,* 7 de Maio de 1903, p. 3 e em *A Província*, 11 de Maio de 1903, p. 1. (excertos do mesmo serão ainda republicados em *Almanach do Algarve para 1904*, p. 31 e *Correio do Sul*, 2 de Dezembro de 1928, p. 1) e, finalmente, «A Redenção», publicado *n' O Sul*, 5 de Dezembro de 1903, p. 3.

[4] *Vide* «Terra Proibida», *A Chronica*, Janeiro de 1902, pp. 1-2 (recensão ao texto de Pascoaes com o mesmo nome); «Versos», *A Chronica*, Março de 1902, p. 1 (recensão ao texto de Augusto Gil com o mesmo nome) ou «*Adeus!...* Por Bernardo de Passos», *O Heraldo,* 25 de Setembro de 1902, pp. 2-3. A este propósito, será também importante destacar os textos ou discursos dedicados a personalidades literárias, com um pé na recensão e outro no texto de louvor (*vide* «[Augusto de Castro]», *A Chronica*, Junho de 1902, p. 2; «Ladislau Patrício», *A Chronica*, Novembro de 1902, p. 3; «Manuel Teixeira Gomes», *O Heraldo,* 13 de Novembro de 1902, p. 1) ou as recensões sem indicação de autoria publicadas na secção literária do jornal *O Sul*, do qual Lúcio foi diretor literário entre 1903 e 1905 – em particular «*Sempre* e *Jesus e Pan* de Teixeira de Pascoaes», 16 de Janeiro de 1904, p. 2, cuja autoria se encontra confirmada em correspondência trocada com Pascoaes (*vide João Lúcio. Poesias Completas*, pp. 575-6).

[5] *Vide* «Discurso sobre Eça de Queiroz», *O Heraldo*, 14 e 28 de Março de 1901, pp. 2 e 1; «[Discurso sobre a influência de Almeida Garrett na Literatura Portuguesa]», *Novidades*, 28 de Abril de 1902, p. 3; «A Morte de Émile Zola: O Maior de Todos», *O Heraldo*, 9 de Outubro de 1902, p. 1; «Joaquim Pires de Sousa Gomes», *O Heraldo*, 23 de Abril de 1903, p. 1. «Discurso sobre Almeida Garrett», *O Heraldo*, 7 de Maio de 1903, pp. 1-3. Veja-se também, a este propósito, «Espanha Artística», *O Heraldo*, 13 de Março de 1902, pp. 1-2.

[6] Conforme referido (direta ou indiretamente) em notas anteriores, para além da colaboração assídua que mantinha em periódicos como *O Heraldo*, João Lúcio tornou-se colaborador ativo da revista lisboeta *A*

académica em 1902, com a edição das obras *D. Vasco* e *Até Que Enfim!....*, em parceria com Augusto de Castro[7].

Por outro lado, a segunda obra de Lúcio parece, na óptica de alguns autores, distanciar-se temática e estilisticamente dos moldes decadentistas e simbolistas que marcaram *Descendo*[8]. À primeira vista, o intervalo de 4 anos entre uma e outra obra de algum modo justifica (e, até certo ponto, legitima) esta mudança; porém, Lúcio publicara já – ainda em 1901 – n'*O Heraldo* os primeiros 22 versos do poema homónimo «O Meu Algarve», com poucas diferenças relativamente à versão final[9], e em 1904, no *Almanaque do Algarve para 1904* uma primeira versão, ligeiramente diferente, de «*Província onde nasci, amado do luar*»[10]. Para além disso, serão publicados, até 1905, dois sonetos tematicamente próximos da segunda obra de Lúcio: «O amor d'um meridional», n' *A Crónica*, logo em Agosto de 1901[11], e «À Natureza», em 1902, na *Revista Nova*[12].

A mudança de orientação estética projetada em *O Meu Algarve* parece dever, por isso, muito pouco a este intervalo. De resto, a própria imprensa dará conta, esporadicamente, do avanço da segunda obra de Lúcio, o que parece determinar um *continuum* em termos de produção poética após *Descendo*. Só em 1902, pelo menos três jornais destacarão a preparação de *O Meu Algarve*: *A Folha do Minho*, de Braga[13]; *O Comércio de Guimarães*, de Guimarães[14] e, naturalmente, *O Heraldo*, de Tavira – chegando-se ao ponto de referir, neste último, a circunstância de «João Lúcio, o original

---

Chronica e diretor literário d' *O Sul*, entre 1903 e 1905. Para além disso, em 1902 começará a desempenhar o ofício de advogado.

[7] Excertos de *Até Que Enfim!...* serão publicados n' *A Folha do Minho*, 26 de Abril de 1902, e n' *O Heraldo*, 5 de Junho de 1902, p. 2. No mesmo âmbito, podemos citar, também, as «Quadras a raparigas» publicadas, em 1901, nos *Cantares para as fogueiras por estudantes de Coimbra às raparigas (*Coimbra, Havanesa Académica, 1901).

[8] *Vide* Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, p. 13: «"O Meu Algarve", surgido quatro anos depois, assinala essa viragem de João Lúcio, feita de um abandono dos ideais do simbolismo e de uma luminosa exaltação da natureza "impressionista e mole"».

[9] João Lúcio, «O meu Algarve», *O Heraldo*, 22 de Agosto de 1901, p. 2.

[10] João Lúcio, «*Província onde nasci, amada do luar*», *Almanach do Algarve para 1904*, p. 35.

[11] João Lúcio, «O amor d'um meridional», *A Chronica*, Agosto de 1901, p. 3.

[12] João Lúcio, «À natureza», *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 257. O poema será posteriormente publicado em *Almanaque do Algarve para 1903*, p. 31 e, postumamente, pelo genro de Lúcio, José Dias Sancho, na conferência *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos,* p. 37, em 1925.

[13] *Vide A Folha do Minho*, 26 de Abril de 1902.

[14] *Vide* «João Lúcio», *O Comércio de Guimarães*, 13 de Maio de 1902, p. 2.

poeta de *Descendo*, traz[er] muito adiantado o seu novo livro *O Meu Algarve*»[15]. O que se terá passado até 1905 para atrasar este ritmo, não se sabe[16].

De uma maneira geral, a crítica da época será favorável à segunda obra de Lúcio; porém, os textos dedicados serão, nitidamente, em menor número relativamente à edição de *Descendo* e, salvo raras exceções, circunscritos à imprensa regional. É forçoso admitir, face a este relativo menosprezo, que a redução da poética de João Lúcio ao epíteto *regionalista*[17] começa logo em 1905. Ainda assim, *A Província*, periódico do Porto, publicará no final de 1903 – numa altura em que Augusto de Castro é o diretor político do jornal –, uma notícia alusiva à edição eminente de *O Meu Algarve*, recuperando, em parte, as noções estéticas inerentes a *Descendo*, nomeadamente no que toca à circunstância de a segunda obra de Lúcio poder vir a «honra[r] (...) esta empobrecida literatura»[18], repetindo-se assim uma ideia que Passos Júnior já destacara a propósito da publicação de *Descendo*[19].

Após a edição propriamente dita de *O Meu Algarve*, o teor das críticas tecidas não se afastará muito destas linhas. A 13 de Abril de 1905, Ludovico de Menezes – com quem, curiosamente, Lúcio travara uma polémica anos antes, entretanto publicada em diferentes números de *O Heraldo*[20] – salientará, numa recensão publicada n'*O Heraldo* (e, posteriormente, n'*O Jornal da Noite*, de Lisboa, a 14 de Abril de 1905), a «luz intensa do Algarve» não só como motivo, mas, sobretudo, como força motriz, indispensável, para a própria execução dos versos do livro[21]. Este é apenas o princípio de um raciocínio que culminará numa passagem em que esta interdependência se torna

---

[15] *Vide* «Vida literária», *O Heraldo*, 26 de Setembro de 1902, p. 1.

[16] A este propósito, saliente-se, também, a referência, numa carta dirigida a Alfredo Pimenta, datada de 24 de Novembro de 1903, da conclusão e edição iminente de *O Meu Algarve* (João Lúcio, *op. cit.*, pp. 570-1). O volume, porém, só sairia cerca de um ano e meio depois.

[17] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, subcapítulo «A faceta regionalista».

[18] *Vide* «João Lúcio», *A Província*, 15 de Dezembro de 1903, p. 1. No mesmo artigo, serão descortinados alguns dos motivos subjacentes à poética da segunda obra de Lúcio, numa passagem de louvor que parece sofrer o contributo de Augusto de Castro: «Poeta de ideias e de sentimentos, de todas as largas comoções da vida – a sua lira panteísta vibra ao contacto sincero da Natureza. O seu novo poema é um canto ardente à Vida, à Cor, à Luz – escrito no amor da paisagem e dos claros céus, junto ao azul mar da sua moira província» (*ibid*).

[19] *Vide*, a este propósito, Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio.

[20] *Vide*, a este propósito, *O Heraldo*, 6 de Março de 1902, p. 2; 20 de Março de 1902, pp. 1-2 e 27 de Março de 1902, pp. 1-2.

[21] Ludovico de Menezes, «*O Meu Algarve* (por João Lúcio)», *O Heraldo*, 13 de Abril de 1905, p. 2. Menezes admitirá, no parágrafo seguinte, o exagero desta proposta, salientando, porém, a mesma como necessária para traduzir «...a viva sensação de colorido e extraordinário brilho [de] "O Meu Algarve"» (*ibid*).

(ainda) mais clara: «Para se compreender «O Meu Algarve» é necessário ser-se do Algarve ou ter vivido no Algarve»[22].

Cerca de um mês depois, o pintor Lyster Franco salientará, no periódico *O Distrito de Faro*, a herança mourisca patente no *Algarve* de João Lúcio e as suas fortes conexões com a explosão cromática a que assistimos em muitos dos poemas da segunda obra do poeta[23], que Lyster Franco não terá dúvidas em articular com a herança estética legada pelo tio de Lúcio, Henrique Pousão[24].

Será, porém, de uma revista lisboeta que nos chegará a mais relevante relação – ou, no caso, subjugação – de *O Meu Algarve* à região retratada. Em *O Ocidente*, D. Francisco de Noronha terminará a breve recensão à segunda obra de Lúcio com um parágrafo onde se delimita claramente um destinatário no livro:

> Aberto está com certeza o coração algarvio para o poeta de *O Meu Algarve*, e aberto há de ser também o livro pelos algarvios, desejosos de admirar o produto do talento dum filho da sua terra, eleito das musas.[25]

Talvez por este motivo, Alfredo Pimenta, anos mais tarde, num breve artigo publicado a propósito da edição de *Na Asa de Sonho*, não se coíba de reduzir *O Meu Algarve* a «um livro regionalista», sem tecer, para além desta passagem, quaisquer outras considerações sobre o mesmo[26].

---

[22] *Ibid*: «Para se compreender «O Meu Algarve» é necessário ser-se do Algarve ou ter vivido no Algarve. (…) Por isso, ao espírito de quem seja do norte, acostumado às brancuras nevadas dos países frios, estas paisagens vibrantes do sul, rubras, não terão o mesmo encanto nem os mesmos reflexos soberbos que ao olhar de um homem do meio dia, habituado a adormecer embalado pelo sonho de uma vaga, com a retina encadeada pelo fulgor de uma luz intensa».

[23] Lyster Franco, «*O meu Algarve*», *O Distrito de Faro*, 11 de Maio de 1905: «É todo um labiríntico lavor árabe, rendilhado em sonorosos versos, o livro do poeta João Lúcio. / Não faltam às suas rimas, nem o capricho sinuoso da forma, nem a garridice estonteante da policromia que caracteriza a arte muçulmana. / A riqueza plástica e o matiz que brilha profusamente no grandioso e fantástico bordado que reveste mesquitas e alcaçares, soube João Lúcio sintetizá-los na pureza rítmica dos seus versos».

[24] *Ibid*: «Sobrinho de Henrique Pousão, o insigne pintor que da sua rápida passagem por este mundo nos legou impericíveis documentos da sua grande alma de artista, João Lúcio, impregnado, seduzido, arrebatado pelo sensualismo da cor, procura traduzir pelos artifícios da palavra os tons puríssimos de que era tão prodigiosa a genial paleta daquele artista consumado».

[25] D. Francisco de Noronha, «João Lúcio. "O Meu Algarve"», *O Ocidente*, 10 de Outubro de 1905, p. 223.

[26] Alfredo Pimenta, «Cartas para a Ausente», *República*, 10 de Março de 1914, p. 1. Nuno Catarino Cardoso, na compilação *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros*, de 1918, apresentará também Lúcio como um «Poeta regionalista», destacando, em seguida, as «inspiradas páginas que nos embalam pela harmonia e ritmo» de *O Meu Algarve* (*op. cit.*, p. 197).

II

A recepção por parte da crítica de *O Meu Algarve* não evidenciará grandes diferenças após a morte do poeta, em 1918. Porém, uma tendência parece acentuar-se: ao visível menosprezo, por parte da crítica de âmbito nacional, relativamente à segunda obra de Lúcio, corresponderá um interesse crescente, do ponto de vista regional, à mesma.

De facto, a esmagadora maioria da crítica parece passar ao lado de *O Meu Algarve*. E quando a mesma não é evitada, acaba por ser reduzida a uma manifestação regionalista por parte do autor. Um dos exemplos mais significativos provém, como já referimos, de João Gaspar Simões: ainda que distinguindo Lúcio, no âmbito da segunda geração simbolista, como uma exceção numa estética onde «a fanfarra tomou o lugar do quarteto», o autor não se coibirá de salientar o seu «fanfarrismo», precisamente, em *O Meu Algarve*[27].

A crítica conterrânea de Lúcio cairá, por sua vez, no extremo oposto. De 1918 em diante e, particularmente, a partir de 1925, ano em que é inaugurado o monumento dedicado ao poeta, falar do poeta João Lúcio significa, como que por analogia, falar da província algarvia – ao ponto de Agostinho de Campos, no discurso proferido na inauguração do seu monumento, encontrar nos versos do poeta algarvio (ou no seu «regionalismo poético», como referirá adiante[28]) uma expressão regional congénere à consciência de nação que nos é intrínseca em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões[29]. Partindo-se deste pressuposto, o monumento erigido ao autor surge-nos como o saldar de uma dívida da região[30] e a celebração do nome de Lúcio não mais deixará de se

---

[27] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 58. Gaspar Simões repetirá, de resto, esta mesma ideia num artigo sem assinatura publicado n'*O Primeiro de Janeiro* (João Gaspar Simões, «João Lúcio», suplemento *Domingo* do jornal *O Primeiro de Janeiro,* 8 de Março de 1970, p. 2). A este propósito, *vide* ainda Joaquim Costa, «João Lúcio», *Mulheres e Borboletas. Crónicas de Celso*, p. 121, onde *O Meu Algarve* é resumido a uma obra «em que a paleta do paisagista se entreteve a aguarelar trechos de céu e mar, com onduladas cristas de montanhas e manchas ridentes de laranjais e amendoeiras».

[28] Agostinho de Campos, «O Algarve pelos Algarvios», *Correio do Sul*, 9 de Julho de 1925, p. 2.

[29] Vide Agostinho de Campos, *op. cit.*, p. 1: «…assim como nós todos, Portugueses, encontramos nos *Lusíadas* o mais alto e fulgente reflexo da nossa consciência de nação, assim o Algarve descobre nos versos deste Poeta [João Lúcio] a expressão da sua individualidade regional.». Mário Lyster Franco citará, aliás, Agostinho de Campos a propósito do facto de João Lúcio nos ter ensinado «...a amar proficuamente a terra em que nascemos» (Mário Lyster Franco, «João Lúcio e Portugalidade», separata do *Correio do Sul*, 1951). A este propósito, *vide* também Vasco Barbosa Prudêncio, «O Algarve *impressionista e mole* na poesia de João Lúcio» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, pp. 213-4.

[30] *Vide*, por exemplo, «À memória do saudoso Poeta olhanense. O seu monumento em Olhão», *A Gazeta de Olhão,* 25 de Abril de 1920, p. 1: «O Algarve, a linda e bem amada província que o malogrado e talentoso poeta, orador e advogado João Lúcio, cantou nos seus versos admiráveis, vai pagar-lhe a dívida

reportar, quase exclusivamente, à região algarvia[31]. Mesmo um autor como Afonso Lopes Vieira, que convivera diretamente com Lúcio durante a vida académica de Coimbra (e que assistira, portanto, em primeira fila, ao lançamento de *Descendo*) não hesitará em destacar, num texto de homenagem, a circunstância de Lúcio ter «cant[ado] o seu Algarve com uma paixão e um sentimento que o colocam entre os mais belos poetas regionais portugueses»[32].

Será a partir deste ponto que seremos brindados com os epítetos mais comuns em João Lúcio: de «regionalista devotado»[33] (mesmo «o primeiro regionalista»[34]) a «cronista ímpar das belezas desta província»[35]; de «cantor amoroso magistral» que qualquer região portuguesa ambicionaria ter[36] ao poeta da «Bíblia do nosso regionalismo»[37] (noção que será, de resto, repetida em diferentes periódicos algarvios[38]). Este caráter referencial da obra, em moldes próximos dos expressos por Agostinho de Campos[39], parece, progressivamente, tornar indissociável o tríptico João Lúcio/Algarve/*O Meu Algarve*[40], o que terá reflexos significativos na publicação de poemas e de recensões na imprensa local, sobretudo, a partir de 1918[41].

---

em aberto, erigindo o seu monumento»; «O que foi o ato de inauguração da estátua de João Lúcio. Breves notas de reportagem», *Correio Olhanense*, 30 de Agosto de 1925 p. 2: «– Mas que fez João Lúcio para que Olhão, e com ela todo o Algarve, lhe levantasse essa estátua? – indagará o leitor indiferente.
Porque ninguém melhor do que ele soube cantar as belezas naturais da terra que o viu nascer».

[31] Veja-se, a título de exemplo, a medalha comemorativa do 1.º Centenário do Poeta João Lúcio, criada em 1980, que tem, justamente, gravados os primeiros dois versos do poema «O meu Algarve»: «Oh meu ardente Algarve impressionista e mole, / Meu lindo preguiçoso adormecido ao sol».

[32] *Vide*, **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 137.

[33] José Castanho, «Dr. João Lúcio», *O Algarvio*, 18 de Maio de 1919, p. 1.

[34] José Victorino, «Dr. João Lúcio», *Gazeta de Olhão*, 21 de Novembro de 1920, p. 1. A este propósito, *vide* também a referência «profundamente regionalista no *Meu Algarve* [*sic*]» em *Alma Nova*, Abril de 1915, p. 5.

[35] *Vide* «João Lúcio», *Diário de Notícias*, 14 de Setembro de 1967, p. 13.

[36] *Vide* «A sessão de homenagem à Memória de João Lúcio foi brilhante e imensamente concorrida», *Gazeta de Olhão*, 1 de Janeiro de 1951, p. 4.

[37] Maria Odete Leonardo da Fonseca, «João Lúcio, poeta regional» (2.ª parte), *A Voz de Olhão,* 30 de Setembro de 1980, p. 4.

[38] *Vide*, por exemplo, «João Lúcio, grande poeta esquecido», *Jornal do Algarve*, 26 de Outubro de 1968, p. 1 e 5: «pequena bíblia de amor à nossa Província, (...) incomparável obra de ricas orquestrações que nenhum algarvio devia desconhecer»; «João Lúcio», *Correio do Sul*, 28 de Setembro de 1924, p. 1: «Bíblia do amor a esta linda terra do sul, livro que todos os algarvios deviam ler, ter e expandir.».

[39] *Vide* nota 29.

[40] Um dos traços mais visíveis desta conceção encontra-se no modo como o poeta é referido em diferentes publicações: como o «poeta de *O Meu Algarve*» (*vide*, por exemplo, «Nasceu em Olhão o poeta de «O Meu Algarve», *Folha de Domingo*. *Órgão da Diocese do Algarve*, 28 de Junho de 1959, p. 5; «Dr. João Lúcio. Sexto aniversário do seu falecimento», *Correio Olhanense*, 26 de Outubro de 1924, p. 1; Mário Lyster Franco, «A Medalha de João Lúcio e as considerações que ela nos sugere», *Correio do Sul*, 17 de Julho de 1980, p. 1) ou «o sublime cantor do mar algarvio», *Alma Nova*, 9 de Fevereiro de 1930, p. 1. Pela mesma ordem de ideias, veja-se, igualmente, o título de um artigo de *Capas Negras* (Faro, 1 de Junho de 1928, pp. 3-4): «Olhão. Terra de João Lúcio».

[41] Para mais detalhes, *vide*, a este propósito, Vasco Barbosa Prudêncio, «O Algarve *impressionista e mole* na poesia de João Lúcio» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, pp. 215-7.

«Onde zumbem as cores, onde transborda a seiva» – A representação da paisagem

O Meu Algarve marca uma viragem na poética de João Lúcio no que concerne à representação do espaço circundante. A mudança não resulta tanto da escolha de motivos essenciais, mas antes de *modos de ver* diferentes: se em *Descendo*, como vimos, a representação da paisagem natural se encontrava de algum modo subalterna às preocupações metafísicas de um sujeito em demanda do que de *invisível* há no mundo, na segunda obra de Lúcio, este tipo de inquietação não parece existir nos horizonte do sujeito poético. O mesmo não significa, porém, que a representação da paisagem nos seja transmitida de um modo linear e inequívoco: com efeito, em poucas passagens de *O Meu Algarve* esta será descrita a partir de uma notação pretensamente «realista». Por essa razão, muitos dos motivos desta paisagem – com o *mar* à cabeça – serão, em função da passagem ou poema onde pontificam, elementos com diferentes acepções simbólicas, capazes de provocar no sujeito poético sentimentos incertos, intranquilos, por vezes contraditórios.

É justo admitir, portanto, que, em *O Meu Algarve*, a paisagem natural se evidencia, enquanto motivo, em contornos que não serão repetidos nas restantes obras de Lúcio. A esta preferência estará subjacente um entendimento da *natureza* um tanto ou quanto elementar em alguns casos, mas que estabelecerá, noutros, relações paradigmáticas com diferentes noções – todas ou quase todas afins (tal como, de resto, em *Descendo*) às motivações de um sujeito poético cuja presença é, neste segunda obra, bem menos invisível que à partida se supõe.

«Terra doirada, aonde as tardes caem mansas» – a representação da paisagem algarvia

Em *O Meu Algarve*, a natureza – sobretudo a «doce Natureza, idílica e fecunda» que explode no poema «As serras»[42] – parece ser uma das protagonistas da obra. A renovada atenção ao motivo não constitui, porém, novidade absoluta: como já se referiu, o elemento será destacado (de resto, até no próprio título) em um soneto publicado, pela

[42] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 178.

primeira vez, em 1902[43], e em que se estabelece, desde logo, uma das conexões essenciais que iremos encontrar posteriormente na poética de *O Meu Algarve*: a relação da natureza com a arte – em particular, com as artes plásticas e a poesia[44]; um *topos* clássico repetido por Lúcio mesmo em textos fora do domínio poético[45].

Alguns autores irão assentar, aliás, a base crítica dos seus trabalhos sobre Lúcio nesta mesma relação, que terá sido sintetizada, pela primeira vez, num raciocínio de Francisco Fernandes Lopes, na conferência sobre o poeta professada em 1921, a partir de uma citação de Zola[46]. As manifestações mais evidentes desta tendência serão visíveis, sobretudo, em trabalhos redigidos por autores algarvios[47] – não obstante a circunstância de a citação de Zola parecer, em rigor, transcender a identificação naturalística[48].

Este enfoque da natureza enquanto elemento genealógico, inspirador, não existe, porém, no âmbito da poética de Lúcio, no seu estado genérico e abstracto, mas antes

---

[43] *Vide* nota 12.

[44] João Lúcio, «À natureza», *Revista Nova*, 31 de Janeiro de 1902, p. 257: «Tu [Natureza] que talhas as formas impecáveis / E as serenas linhas admiráveis, / No palpitante mármore da vida. // (...) Ensina-me a talhar obras formosas, / No mármore das rimas buriladas!».

[45] Veja-se, por exemplo, esta passagem que Lúcio dedica ao trabalho poético de Manuel Alves: «A Natureza ensinou-o e deu-lhe impressões para a sua voz moldar. Nos campos, aprende-se a cantar com as aves. Quando as sementes tombam para o seio fecundo da terra, os cânticos erguem-se para o azul claro do céu. (...) / Trazia a fronte molhada do oiro das alvoradas da Natureza e da Forja e o coração mergulhado nos perfumes fortes que se levantam da fermentação vital das seivas. / Espírito intenso e reflexivo, observava enquanto cavava e ao mesmo tempo que, semeando, preparava novas colheitas, cantando erguia novos versos.» (João Lúcio, «[carta de João Lúcio]», p. 296).

[46] «A Arte é a natureza vista através dum temperamento» (Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o Poeta João Lúcio», *A Música das Cantigas de Santa Maria e Outros Ensaios*, p. 218).

[47] Veja-se, a este propósito, Fernando Cabrita, para quem a eleição da natureza enquanto motivo essencial em *O Meu Algarve* parece ser o que garante uma certa linha de continuidade temática entre a primeira e a segunda obra de Lúcio – pesem embora as nítidas diferenças que separam uma e outra: «Mesmo nesta primeira fase – claramente simbolista quanto ao fundo (adiante explicaremos melhor esta afirmação) – o poeta não se desgosta da natureza. Apenas a acha pouca, insuficiente. (...) «"Oh meu ardente Algarve impressionista e mole, / Meu lindo preguiçoso adormecido ao Sol, / Meu louco sonhador a respirar quimeras (...)" assim inicia João Lúcio o seu canto à Natureza. Porque ao cantar o Algarve, o poeta não canta apenas a «província onde nasceu, amada do luar»; ele exalta a Natureza em toda a sua amplitude (*João Lúcio e a Poesia Simbolista*, pp. 12-3). Para Cabrita, a atenção renovada concedida ao elemento é o que ditará, de resto, a adoção de princípios «naturalistas», em detrimento dos pressupostos simbolistas de *Descendo* (*op. cit.*, p. 13: «O Meu Algarve» traça novos rumos no pensamento e na expressão do autor algarvio, consagrando um profundo sentimento naturalista, que vimos já ser tão arisco aos poetas simbolistas, preocupados como eram em descrer da natureza que se lhes apresentava»), o que propicia a própria mudança dos paradigma de *verdade* nas obras: (*op. cit.*, pp. 16-7: «"O Meu Algarve" é de facto um ponto de viragem. Da meia-verdade que era nos versos do "Descendo", a natureza passa agora a ser a verdade total, a realidade inteira, o motivo e a personagem do poema. Aquém e além dela nada existe; o próprio poeta deixa de ser exterior à paisagem e nela se insere»). Cabrita acabará por citar, integralmente, a segunda estrofe do poema «O meu Algarve» como «definitiva prova» do raciocínio (*op. cit.*, p. 17). A este propósito, *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, notas 115-8.

[48] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 108.

circunscrito a uma realidade devidamente circunscrita – a paisagem algarvia; elemento tipicamente enquadrado enquanto motivo inspirador primordial na poética de Lúcio[49].

Sem que tal implique uma relação de interdependência entre paisagem e o fenómeno literário – e assumindo, igualmente, que qualquer noção de paisagem exprime um ponto de vista particular sobre um espaço, conforme tivemos já oportunidade de destacar[50] –, parece-nos importante, neste passo, reter a nossa atenção no modo como, na óptica de outros escritores, a representação da paisagem algarvia se distingue das suas congéneres nacionais. David Mourão-Ferreira, na introdução que redige à colectânea de poesia *Antologia da Terra Portuguesa: O Algarve*, salientará desde logo, no parágrafo de abertura, esta diferença e sobretudo, a estranheza de quem assiste, na condição de não-algarvio, à mesma[51]. A notação será corroborada por uma breve passagem do texto que Miguel Torga dedica à província[52], documento relevante no estabelecimento desta singularização e, curiosamente, intimamente afim de uma certa concepção edénica da província que encontramos em múltiplas passagens de *O Meu Algarve*[53].

---

[49] *Vide* nota anterior; também José Neves, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio», p. 26: «...o espetáculo empolgante do litoral algarvio excitou de tal modo a sua imaginação colorista que, agora, ascende ao mundo aparente dos sentidos para no «Meu Algarve» cantar em estrofes maravilhosas, em que abundam as imagens da mais requintada sensibilidade». Já antes, o genro de João Lúcio, José Dias Sancho, na citada conferência de 1925, reforçara a circunstância de a paisagem algarvia se ter constituído uma «revelação suprema» para o poeta, num «enlevo religioso» que ditará a génese de *O Meu Algarve*: «Parece que a Paisagem foi a revelação suprema da Arte de João Lúcio, pois quatro anos mais tarde, terminado o curso de Direito, a sua vida definitivamente estabelecida no Algarve, em comunhão com o Campo e com o Mar, os extasiados olhos abertos para a delirante cor do sul tocada por este sol alquimista que em tudo despeja oiro e em tudo longamente faz tinir a sua luz, da Paisagem especialmente fala, a ela especialmente canta, em cada estrofe, em cada verso. / Deste enlevo religioso nasceu *O Meu Algarve*» (*op. cit.*, pp. 33-4). À imagem de Francisco Fernandes Lopes, Sancho irá justificar esta mudança a partir de uma «preocupação naturalista» na poética de Lúcio – de resto, devidamente comprovada, de acordo com o autor, pela citação do soneto «À natureza», na mesma página (*Vide* nota 12), chegando a colocar, inclusive, o que o mesmo designa por «ambiente algarvio» – em particular o de Olhão – acima de qualquer influência estética no trabalho poético de Lúcio (*op. cit.*, p. 38: «Se João Lúcio foi muito influenciado por Musset, como quis Mayer Garção na crítica que fez ao *Descendo*, ou por Prudhomme, Baudelaire, Victor Hugo, Volney, Chanteaubriand e D'Annunzio, como querem outros, não é menos nítida a influência de Loti com a paixão das viagens e a de Verlaine no sabor melódico de certas composições, frias acima de todas as correntes que podem na literatura agitar a expressão da Beleza d'um Artista, acima da tendência penumbrosa para as maravilhas do invisível, o ambiente algarvio, de Olhão, avulta [como também brilhantemente já observou o sr. Dr. Lopes] inconfundivelmente no Sensualismo, na paixão da Cor e na evocação constante do Mar.»).

[50] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, notas 285-6.

[51] David Mourão-Ferreira (introdução, seleção e notas) – *Antologia da Terra Portuguesa: O Algarve*, p. 7: «Não foi apenas tardia incorporação do Algarve no território português: dir-se-ia ter ficado também um tanto incompleta. Neste solar continental, de tão compósita formação, o Algarve conserva, ainda hoje, qualquer coisa de ornamental ou de exterior – "terraço aberto" para o Meio-Dia, varanda larga de recreio, eirado mourisco (ou jardim de Inverno?) debruçado sobre o Mar. Tal será, pelo menos, em relação a ele, a impressão do homem do norte ou do centro do País».

[52] *Vide* Miguel Torga, «O Algarve» *in Ensaios e Discursos*, pp. 95-8.

[53] *Vide* Miguel Torga, *op. cit.*, p. 95: «O Algarve, para mim, é sempre um dia de férias na pátria. Dentro dele nunca me considero obrigado a nenhum civismo, a nenhuma congeminação telúrica nem humana.

O mesmo Mourão-Ferreira irá aprofundar tal singularização no campo literário no estudo «Expressão literária do Algarve»[54], a partir do qual o nome de Lúcio será invocado a propósito do seu visionarismo, do seu «excepcional talento de intenso colorista e incansável perseguidor de sombras»[55], bem como no âmbito da atracão manifestada «pela fugidia "pintura" das coisas visíveis, mormente pela captação dos harmoniosos contrastes da província natal»[56].

Em certa medida, a relação de quase interdependência registada entre província e poema é, n'*O Meu Algarve*, inegável. Os primeiros dois poemas do livro – onde é possível destrinçar um certo sentido de homenagem – parecem comprová-lo, ao lançarem os vectores essenciais com que, a partir daí, deveremos encarar a representação da paisagem algarvia: em «*Província onde nasci, amada do luar*», os cenários soturnos de feição simbolista que pautam muitos dos poemas de *Descendo* darão lugar a cenários marcados, sobretudo, pela cor e pela luz (que, em *O Meu Algarve*, aparecem em contornos menos problemáticos que os apresentados na primeira obra de Lúcio). Por outro lado, a envolvência, no sentido físico, do sujeito com o espaço é mais evidente: o *eu* poético que distantemente observa e reflete sobre a metafísica oculta das *coisas* dá lugar a um outro que, sensorial e fisicamente, *apreende* e *vive* no espaço[57]; proximidade que parece justificar-se pela aludida noção de homenagem subjacente: não tanto o louvor da província algarvia mas, sobretudo, o da *sua* relação com a mesma.

Esta particularidade será acentuada no poema que dá título ao livro e que constitui, sem grandes surpresas, um ensaio de todos, ou quase todos, os motivos e

---

Debruço-me a urna varanda de Alportel e apetece-me tudo menos ser responsável e ético. As coisas de Trás-os-Montes tocam-me muito no cerne para eu poder esquecer a solidariedade que devo a quem sofre e a quem sua. E isto repete-se com maior ou menor força no resto de Portugal. Mas, passado o Caldeirão, é como se me tirassem uma carga dos ombros. Sinto-me livre, aliviado e contente, eu que sou a tristeza em pessoa! A brancura dos corpos e das almas, a limpeza das casas e das ruas, e a harmonia dos seres e da paisagem lavam-me da fingem que se me agarrou aos ossos e clarificam as courelas encardidas que trago no coração. No fundo, e à semelhança dos nossos primeiros reis, que se intitulavam senhores de Portugal e dos Algarves, separando sabiamente nos seus títulos o que era centrípeto do que era centrífugo no todo da Nação, não me vejo verdadeiramente dentro da pátria. Também me não vejo fora dela. Julgo-me numa espécie de limbo da imaginação, onde tudo é fácil, belo e primaveril. A terra não hostiliza os pés, o mar não cansa os ouvidos, o frio não entorpece os membros, e os frutos são doces e sempre à altura da mão.». Sobre a representação edénica do Algarve, *vide* subcapítulo «*Onde os lírios são amigos das crianças* – A representação edénica da província».

[54] *Vide* David Mourão-Ferreira, «Expressão literária do Algarve», *Tópicos de Crítica e de História Literária*. 1969.

[55] *Vide* David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 65.

[56] *Ibid*.

[57] A este propósito, *vide* Fernando Cabrita, *op. cit.*, pp. 16-7: «"O Meu Algarve" é de facto um ponto de viragem. Da meia-verdade que era nos versos do "Descendo", a natureza passa agora a ser a verdade total, a realidade inteira, o motivo e a personagem do poema. Aquém e além dela nada existe; o próprio poeta deixa de ser exterior à paisagem e nela se insere.».

temáticas subjacentes à representação da paisagem algarvia: a noção edénica e ociosa do Algarve; a visão intensamente carnal e erótica da paisagem; a alusão ao plano onírico e a outros suportes representacionais (com particular enfoque para a pintura) e, sobretudo, a permanente invocação dos elementos definidores desta paisagem: o sol e a luminosidade; a natureza em todas as suas diferentes vertentes (num olhar que parte do campo genérico – *jardins*, *campos* – para o particular – *flores*) e o mar – elemento fulcral e que funciona, aqui e em outros poemas, como perífrase da região.

«E eis o verdadeiro Algarve! O Algarve, depois da Escola de Sagres, é o poema de João Lúcio», dir-nos-á Pascoaes na conferência que dedica ao poeta olhanense[58]. A passagem parece reforçar, para além da importância conferida à poesia na representação do *real*[59], a visão do mar enquanto cenário épico, potencial catalisador do heroísmo algarvio – ideia que será trabalhada em poemas como «A saudade do mar» ou «O velho amigo». No primeiro caso, a breve referência epopeica a propósito dos «marinheiros» e «pescadores audazes», «Heroicos como (...) os bravos algarvios»[60]; sem réstia de cobardia e frementes de esperança[61], não obstante o teor quase panfletário, converge numa noção de mar próxima da de um «Poeta genial de heroica inspiração»[62], o que permitirá ao sujeito chegar à representação tecida nas últimas estrofes – o mar enquanto «moldador» do heroísmo, da épica, da «aventura», do «infinito», do «sonho audaz», da «quimera»; em síntese, como «leite que criou a nossa raça» e elemento primordial na expressão do infinito[63]. As relações, quase deterministas, entre paisagem e espectro poético são evidentes e serão parcialmente repetidas, de um modo mais dissimulado, em «O velho amigo»: neste poema, o desenlace patente na última estrofe acentua dramaticamente a relação germinal entre o mar e o Homem (leia-se homem *algarvio*). O sofrimento do pescador[64], mais do que transparecer, num primeiro nível de leitura, a perda do seu ganha-pão, evidencia, sobretudo, a perda da sua «vida» – a perda da sua relação natural e profunda com o *mar*.

---

[58] Teixeira de Pascoaes, *João Lúcio*, p. 8.
[59] *Ibid*: «Sim, depois da Escola de Sagres, temos o Poema de João Lúcio. Da Escola de Sagres restam-mos os Gentios da Guiné; mas os poemas conservam-se intangíveis ao decorrer do tempo. A Poesia é o antes e o depois de tudo ou de todas as coisas. E contendo as cores visíveis, também contém as invisíveis e como que as revela espectralmente, ampliando as dimensões da vida e da existência: as da vida ou da alma, as da existência ou do corpo.».
[60] João Lúcio, *op. cit.*, p. 119.
[61] *Ibid*: «Dize mar, dize tu, se quando a onda avança / Como líquida asa a procurar o céu, / Se algum deles sentiu fraquejar-lhe a esp'rança, / E se houve um só, sequer, cobarde, que tremeu?!».
[62] João Lúcio, *op. cit.*, p. 120.
[63] *Ibid*.
[64] João Lúcio, *op. cit*., p. 153: «Pra o marinheiro o barco, esse barco desfeito, / Lembrava-lhe a audácia, os filhos, o amor; / Queria arrancá-lo à praia, enterrá-lo no peito».

A representação da *terra* em *O Meu Algarve*, por seu turno, será sobretudo pautada por uma permanente invocação de *vida* – onde as diferentes vertentes (humana, animal, vegetal...) surgem unificadas, como seria de esperar, sob o signo do Algarve. O poema «As terras» constituirá, a este propósito, um dos melhores exemplos – desde o primeiro verso («Terras a latejar…») até quase ao final («A Natureza inteira, apaixonadamente, / No silêncio compõe, debuxa na semente, / Uma haste, uma flor, que a terra vão furar, / e cuja alma imensa enche depois o ar»[65]). Noutros casos, serão estabelecidas conexões com realidades tipicamente algarvias (ou tidas como tal): é o que se passa em «As serras», onde serão destacadas referências toponímicas concretas da região («Oh serra de Monchique»; «Oh vale de Pisões»; «Subamos para a Foja»...)[66] ou em «Os campos», onde parece haver uma reconversão da descrição bucólica aos elementos mais marcantes da paisagem algarvia, particularmente no que concerne à vegetação autóctone – as «ridentes laranjeiras» (v. 34); as «alfarrobeiras» (v. 36); os «Copados figueirais, bronzeados pinheiros» (v. 42; ambos retomados nos vv. 165 e 175, respectivamente); a «amendoeira», cujo desabrochar da flor evoca um «beijo que floriu» (vv. 70-1); os «Canaviais» qua cantam (v. 45) ou, quase intrínsecos ao mundo vegetal circundante, as «Noras» (v. 38)[67]. E, neste âmbito, os elementos botanicamente distantes das espécies autóctones como as «palmeiras esguias» (v. 44) cumprem o duplo propósito de aproximar a paisagem aos «trópicos ardentes…» (v. 46)[68] e, por isso, relembrar que esta é uma representação pessoal e única da província e não um postal paisagístico fidedigno – questão que não impedirá, porém, uma aglutinadora tendência em subjugar o *Algarve* de Lúcio, por parte de alguma crítica, a uma visão marcadamente regionalista.

---

[65] João Lúcio, *op. cit*., pp. 154 e 160-1, respectivamente.

[66] João Lúcio, *op. cit*., pp. 174-5. Acrescente-se que este será o único poema de *O Meu Algarve* onde tal sucede – pesem embora as nefastas tentativas em se estender esta questão a outros poemas (*vide* subcapítulo seguinte). Neste âmbito, excluímos, naturalmente, as referências de Algarve no poema «O meu Algarve» e «Alta noite» (vide pp. 112 e seguintes e 179 e seguintes, respectivamente), que se parecem justificar pelo princípio organizativo subjacente: a marcação do início e do fim da representação da província.

[67] João Lúcio, *op. cit*., pp. 163 e seguintes.

[68] *Ibid*. Não obstante esta aproximação ao ambiente tropical (acentuada, de resto, pela transformação da paisagem algarvia no final de oitocentos, do ponto de vista botânico, pela crescente introdução de várias espécies de palmeiras decorativas), saliente-se que uma espécie de palmeira – a palmeira-anã (*Chamaerops humilis L.*) – é, de facto, considerada uma planta autóctone algarvia.

A problemática relação com uma certa *faceta regionalista*[69] destacada atrás, não obstante constituir, em muitos casos, uma espécie de apanágio obrigatório na referência à figura de Lúcio (particularmente em periódicos algarvios), deverá ser estendida a um plano mais amplo: à ligação estabelecida entre literatura e o fenómeno regional, convergente, muitas vezes, na pretensa *literatura regionalista*.

Lígia Chiappini, num estudo publicado no volume *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*[70], abordará a questão de modo pertinente. A autora recordará as problemáticas inerentes à noção de *obra literária regionalista* a partir de algumas conexões estabelecidas no século XIX[71] (e, em parte, articuláveis com a poética de Lúcio), bem como as dificuldades teórico-conceptuais daí decorrentes – com natural enfoque para a [difícil] relação com um certo pendor *universal* genericamente atribuído ao fenómeno literário[72]. Em última análise, a autora parece sustentar que o *regionalismo* só poderá ser considerado factor diferencial se, como qualquer outro mecanismo ou tendência literária, manifeste uma dimensão *dinâmica*[73]. Neste pressuposto, o regionalismo literário, por determinar uma perspetiva *válida* sobre na representação do mundo, acaba por problematizar, ou mesma anular, a dicotomia entre o local e o universal[74].

---

[69] *Vide*, a este propósito, capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio,, subcapítulo *A faceta naturalista*.

[70] Lígia Chiappini, «Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura», *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, pp. 133-6.

[71] Lígia Chiappini, *op. cit.*, p. 133: «Daí para a frente [meados do século XIX], este [regionalismo literário] começa a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista, tentando progressivamente dar espaço ao homem pobre do campo, cuja voz busca concretizar paradoxalmente pela letra, num esforço de torná-la audível ao leitor da cidade de onde surge e para a qual se destina essa literatura. À tensão entre idílio e realismo correspondem outras constitutivas do regionalismo: entre Nação e Região, oralidade e letra, campo e cidade, estória romanesca e romance; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente.».

[72] Lígia Chiappini, *op. cit.*, p. 134: «É compreensível o esforço da crítica para excluir da tendência os grandes autores, já que nela o número de obras literariamente menos expressivas talvez seja maior que em outras, porque proporcional ao grau de dificuldade que a especificidade da empresa do regionalismo literário implica. O argumento da crítica para assim fazer é de que a qualidade literária de suas obras os elevaria do regional ao universal. Mas frequentemente ela esquece que é o seu espaço históricogeográfico entranhado e vivenciado pela consciência das personagens que permite concretizar o universo. O problema não nos parece tanto distinguir os tipos de regionalismo mas distinguir, como em qualquer tendência, as obras boas das más, esteticamente falando».

[73] Lígia Chiappini, *op. cit.*, pp. 135-6.

[74] Lígia Chiappini, *op. cit.*, p. 136: «Se o local e o provincial não são vistos como pura matéria mas como modo de formar, como perspetiva sobre o mundo, a dicotomia entre local e universal se torna falsa. O importante é ver como o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele. Desse modo, as "peculiaridades regionais" alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado e mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica.».

Não será, porém, esta concepção que permanece na invocação do pendor regionalista em *O Meu Algarve*. Com efeito, a relação de quase subserviência entre os poemas que compõem a segunda obra de João Lúcio (ou mesmo todo o seu *corpus* poético) e a sua ligação à terra natal é frequentemente aludida – desde breves entradas consagradas ao autor em diferentes dicionários e enciclopédias[75], a textos de maiores dimensões, que desenvolverão a articulação a partir de diferentes orientações: na concepção da província enquanto motivo inspirador[76]; na relação de fidedignidade supostamente existente entre poesia e referente[77]; na invocação de um certo pendor épico em *O Meu Algarve*[78], intimamente ligado à bravura da população algarvia[79]. Em consequência, a leitura da segunda obra de Lúcio, mediante tais pressupostos, acaba por ser circunscrita, também ela, a um circuito regional fechado[80], local de onde não mais sairá – nem durante o período em que a obra é publicada; nem após a morte do poeta, não obstante os esforços de alguma crítica por vezes, até, conterrânea de Lúcio[81].

De resto, um dos sinais mais visíveis – senão o mais visível – desta tendência será a repetição falaciosamente parcial de um raciocínio proposto por Francisco Fernandes Lopes na conferência que dedica ao poeta olhanense, em 1921: partindo do texto de

---

[75] Veja-se, por exemplo, o caso da *A Enciclopédia* (*Vol. 12*, p. 5254), que notará «a sua expressão lírica de raiz muito pessoal (...) inspirada num sentimento de apego à sua terra natal.

[76] *Vide* nota anterior.

[77] *Vide*, a este propósito, Elviro Rocha Gomes, «João Lúcio e o tormento da expressão», *Correio do Sul,* página literária mensal «Arraial», p. 5: «Escrito ao gosto junqueirano da época, abundam nele as antíteses, as simetrias metafóricas, as hipérboles, as exclamações rítmicas (…) e sucedem-se, acumulam-se, sobrepõem-se as palavras potentes no seu máximo de sonoridade, fazendo com que a corrente irreprimível da inspiração poética do aedo ébrio do Algarve rebente todas as represas da coerência e conveniência literárias, como quando, esquecendo-se de que para ele o mar algarvio neva a água dos ribeiros e dos lagos e rola o seu alvo fulgor de mármore sobre a serra florida onde os campos são uma geleira cromática, diz que detesta a alva graça mortal das campinas do Norte cobertas de neve».

[78] *Vide*, a este propósito, nota 29. Esta questão será também reforçada por Irene Callapez (*A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*, pp. 5-6): «...por detrás da musicalidade do seu verbo tão ricamente melodioso e fluente, parece deixar-nos ouvir o imperativo quinhentista do nosso Épico genial». Também José Guerreiro Murta estabelecerá uma relação congénere entre «*Província onde nasci, amada do luar*» e o poema «Camões», de Garrett: «Nas primeiras seis quadras faz a proposição e a dedicatória; não segundo o molde clássico, mas numa conceção moderna, como já o tinha feito Garrett, no seu poema «Camões» (*vide* «João Lúcio, poeta e orador», *Evocações: Vida Estudantil, Labor Didático, Lides Sociais, Perfis do Natural*, p. 307).

[79] *Vide*, por exemplo, Marcos Algarve, «João Lúcio (Na Vida e na Arte)», *ABC,* p. 6: «O poeta nasceu e viveu em Olhão, que é, no Algarve, por excelência, a terra Matriz da liberdade, do heroísmo e da aventura. Terra de marinheiros, pescadores, contrabandistas e sonhadores, possuí uma raça típica, originária e inconfundível como nenhuma outra desta província lendária e batida pelas águas do mar (…) / João Lúcio descendia, portanto, desta forte linhagem de marinheiros e sonhadores, tendo a agravante de circular nas suas veias o sangue materno duma família vinculada por qualidades estéticas – os Pousões».

[80] *Vide*, a este propósito, nota 22.

[81] A este propósito, cite-se o estudo de Fernando Cabrita «João Lúcio e a Poesia Regional» (*A Voz de Olhão*, 15 de Junho de 1979, pp. 1-2), onde o autor adverte para o caráter reducionista do epíteto *regional* na descrição da poesia de Lúcio. Curiosamente, o mesmo jornal iria publicar, cerca de um ano mais tarde (15 de Setembro a 31 de Outubro de 1980), uma palestra de Maria Odete Leonardo da Fonseca, professada no salão do Clube Recreativo Olhanense, com o título «João Lúcio, poeta regional», onde a autora defenderá, precisamente, o raciocínio oposto.

Leonardo Coimbra publicado em 1918[82], bem como dos pressupostos daí decorrentes no que concerne a uma representação da província «vista *naturalistamente* através do temperamento do Poeta»[83], o crítico advogará que este «*seu* Algarve (...) é puro *Olhão,* figurado e transfigurado (...) pura e estonteante alucinação do panorama visual, lendário ou sugestivo, de *Olhão,* e nada mais»[84]. Daí em diante, como seria de esperar, esta relação será repetida por diversos conterrâneos de Lúcio, numa adaptação, porém, na generalidade dos casos, elementar e sem as ressalvas, no âmbito da representação pessoal da paisagem, propostas por Fernandes Lopes[85].

Semelhante tendência parece ser estabelecida na leitura falaciosa do poema «As terras», por parte de alguma crítica. Com efeito, é possível antecipar, em passagens distintas, diferentes noções associadas ao lexema *terras* – desde a referência, numa acepção genérica, nos primeiros versos[86]; passando, depois, a partir décimo primeiro verso, por uma acepção de *povoamento*[87], noção repetida depois, no verso 41 e seguintes, a partir de uma aproximação ao mar que permitirá a referida especificação na *terra singular* onde o sujeito poético *nasceu*[88]. A identificação com a vila de Olhão do início do século XX parece ser óbvia (até pelas pistas que nos são dadas, como a «límpida ria», no v. 71[89]); porém, tal representação não pode ser reduzida a uma espécie de homenagem inócua à terra natal do poeta ou a uma caracterização expressa do Algarve – ou mesmo de Olhão (de resto, não podemos ignorar que a inexistência de referências toponímicas no poema, ao contrário do que sucede, por exemplo, em «As serras»[90]). Não terá sido, porém, esta a leitura de diferentes periódicos algarvios que, ao longo do século XX, terão citado esta última passagem como se de um poema autónomo

---

[82] Falamos, naturalmente, do estudo «João Lúcio», publicado n'*A Águia* em Out.-Dez. 1918.
[83] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», *A Música das Cantigas de Santa Maria e Outros Ensaios,* p. 223.
[84] *Ibid*. A este propósito, *vide* também Vasco Barbosa Prudêncio, «O Algarve *impressionista e mole* na poesia de João Lúcio» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, pp. 216-7.
[85] Para além da já citada alusão de José Dias Sancho (*vide* nota 49), encontraremos referências em artigos de imprensa publicados por Roberto Nobre («Olhão e os artistas que a souberam ver», *Correio Olhanense*, 1 de Dezembro de 1923, p. 1), O. P. («Porque devemos celebrar o centenário de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, 31 de Agosto de 1979, pp. 1-2) ou em obras de maiores dimensões como *Quem é Quem em Olhão?*, de João Villares, publicada em 2004. Em todos os casos, a leitura da segunda obra de Lúcio encontra-se agrilhoada a uma visão reducionista que, em nenhuma circunstância, faz jus ao alcance poético de *O Meu Algarve*.
[86] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 154: «Terras a latejar, brancas, nas alvoradas, / Debruçadas pra o mar, nas serras recostadas».
[87] *Ibid*.
[88] *Ibid*.
[89] João Lúcio, *op. cit.*, p. 156.
[90] *Vide* nota 66.

se tratasse, acrescentando títulos inexistentes no documento original, e estabelecendo, por isso, um paradigma de leitura do poema substancialmente diferente[91].

Face aos exemplos apresentados, é nossa convicção que este *Algarve* retratado na segunda obra de João Lúcio não deve ser entendido, inequívoca e forçosamente, como um fotograma da região algarvia, nem a compreensão dos seus textos se pode encontrar determinada pelo conhecimento, *in loco*, da província. Se tal sucedesse, de resto, não conseguiríamos distinguir a representação do *Algarve* em Lúcio da estabelecida em outros poemas que se lhe seguirão, em sua homenagem expressa[92] ou não[93].

«Onde a cor dá concertos em sinfonias de oiro» – **Cor e luminosidade**

Ao longo de todo *O Meu Algarve*, a representação da paisagem parece reger-se por dois vectores essenciais: a luz e a cor. É a partir deles que decorrem as efusivas imagens alusivas à paisagem e os ambientes anímicos de permanente embriaguez e deslumbramento; aspectos a que não deveremos dissociar, também, a enfatização de outras arte – com particular enfoque para a pintura. Será esta última característica que contribuirá para os epítetos comummente atribuídos a Lúcio: «o ébrio sinfonista da Cor», como salientará Marcos Algarve[94], ou o «Poeta-Veronês»[95], nas palavras tecidas

---

[91] Um excerto do poemas «As terras» – precisamente o que parece corresponder à descrição de Olhão, a partir do v. 53 – será publicado em diferentes jornais e revistas regionais (*Correio do Sul*, 3 de Fevereiro de 1935, p. 2; 25 de Agosto de 1940, p. 2; *Folha de Domingo. Órgão da Diocese do Algarve*, 28 de Junho de 1959, p. 5; *Revista Turismo. Número Especial do Algarve*, Janeiro-Fevereiro de 1942, p. 87) com o título «Olhão». Tal adaptação – que parece ter, de algum modo, origem no raciocínio de Francisco Fernandes Lopes atrás apresentado (*vide* notas 83-4) – acaba por maliciosamente metamorfosear, quer pelo título anteposto (inexistente no original), quer pela transcrição em excerto não explicada, o poema (e, consequentemente, a sua leitura). Esta tendência estender-se-á, também, a um outro poema de *O Meu Algarve*, «*Província onde nasci, amada do luar*», que aparece, em algumas publicações, com o título «Algarve» (*Correio do Sul*, 10 de Dezembro de 1939, p. 2; *O Sporting Olhanense*, 19 de Outubro de 1963, p. 3 e 31 de Maio de 1977, p. 7). Para maiores desenvolvimentos sobre esta questão, *vide* nota 41.

[92] *Vide*, a este propósito, José Dias Sancho, «O meu Algarve», *Alma Algarvia*, 1 e 15 de Setembro de 1917, pp. 174-5; Branca de Gonta Colaço, «O seu Algarve», *A Cidade e o Mar na Poesia do Algarve*, p. 71 (a compilação foi editada em 2005, mas o poema, primeiramente publicado em 1931, data de 1921); Armando Lopes, «O Meu Algarve», *Notícias do Algarve*, 19 de Julho de 1953, p. 3; Manuel Tacão Monteiro, «O meu Algarve», *Notícias do Algarve. Seminário Regionalista*, 26 de Junho 1960, p. 35.

[93] *Vide* Eduardo de Matos, «Meu Algarve», *O Sul,* 27 de Outubro de 1912, p. 1.

[94] Marcos Algarve, «Poetas», *Mistérios da Praia da Rocha*, p. 28. Acrescente-se que, na mesma página, Marcos Algarve não hesita em estabelecer, à imagem de outros (*vide* subcapítulo anterior), uma relação de identificação muito próxima entre uma passagem de um poema de *O Meu Algarve* (no caso, «As praias») e a Praia da Rocha – não obstante o facto de não existir qualquer referência toponímica no poema de Lúcio.

pelo conterrâneo Emiliano da Costa a partir de um dos mais interessantes poemas dedicados ao poeta olhanense.

Por seu turno, na entrada que dedica ao poeta olhanense na *Biblos*, Maria João Borges salientará a importância da «sensibilidade à cor» na representação pessoal do mundo em *O Meu Algarve*, e que ajuda a reconfigurar a poesia como um «ensaio de pintura, numa inextricabilidade feliz de tonalidades e ritmos (variados) de que emergem paisagens» – o que parece, segundo a autora, compensar a retórica excessiva de alguns versos[96]. A mesma questão será reforçada, de resto, por Teixeira de Pascoes, ainda que, nas palavras do poeta amarantino, a relação entre a explosão cromática e a grandiloquência retórica seja estabelecida por afinidade – e não compensação[97].

A importância concedida à *luz* será, pela mesma ordem de ideias, elemento primordial na leitura da representação da paisagem em *O Meu Algarve*, conforme a máxima atribuída a Natércia Freire («Toda a festa de luz que irrompe da poesia de João Lúcio é o Algarve»[98]) parece testemunhar. A proposta, sugerida por alguns autores, de

---

[95] Emiliano da Costa, *João Lúcio. In Memoriam*, p. 9: «E o Sol flameja em tudo e tudo canta! / - Glória à Cor! Glória ao Poeta-Veronês!... / e o Algarve a humilde palma lhe alevanta.». No mesmo âmbito, Aragão de Barros (*Jornal da Europa*, número extraordinário dedicado ao Algarve) destacará, em *O Meu Algarve*, a «evolução diferente, mais livre e ampla, alucinada em pintar alegorias opulentas, alvoradas de cor, ruidosas e revoltas como "fundos" de Veronese».

[96] Maria João Borges, «Lúcio Pousão Pereira (João)», José Augusto Cardoso Bernardes *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, col. 266: «Particularmente visível no livro sobre o Algarve, retraçando uma geografia impressionista, afectiva e fiel ao poético passado islâmico, é a sua sensibilidade à cor, parecendo a poesia desenrolar-se como ensaio de pintura, numa inextricabilidade feliz de tonalidades e ritmos (variados) de que emergem paisagens a que não é estranho o mencionado erotismo cósmico, fundamento das sugestões de metempsicose e panteísmo. Talvez a paixão pela cor que nos seus versos se inscreve por vezes o redima da grandiloquência retórica de certos modos de expressão, porventura consequência da tendência iniciática, alicerçada na evocação repetida de abstrações, determinante na sua poesia.».

[97] Teixeira de Pascoaes, *João Lúcio*, pp. 7-8: «Ora, o nosso poeta é um bosque tropical! Lede *O Meu Algarve*, o *Na Asa do Sonho*! Que turbilhão de imagens multicolores, onde cristalizam ou se esculpem, a cada instante, as formas mais perfeitas da Poesia. O seu verbo tem todas as cores do arco-íris. As suas palavras, no papel, são pinceladas numa tela. Não esqueçamos que era tio do poeta o grande pintor Pousão. As tintas do tio enchiam-lhe o tinteiro, que as não continha. Extravasaram através de todo o Algarve, e deram-nos *O Meu Algarve*! E eis o verdadeiro Algarve! O Algarve, depois da Escola de Sagres, é o poema de João Lúcio». A invocação da pintura enquanto instrumento primordial na representação da paisagem em *O Meu Algarve* será, de resto, salientado por diferentes autores. Ludovico de Menezes, por exemplo, destacará (*No Paiz do Sol. Vol. II. Perfis I.*, p. 63) Lúcio, a propósito da sua segunda obra, como «um pintor colorista», chegando ao ponto de estender esta definição ao domínio da construção poética: «Não talha a sua obra pela profundidade do pensamento, a sua força não é a do substantivo, que dá ar grave e majestade à palavra. O estatuário pega no bloco da ideia que arrancou à mente, desbasta-o, amolda-o e, abrindo-lhe a jeito feições lindas, lindas a mais no poder ser, envolve a imagem assim criada pelo poder ardente da sua fantasia do artista em roupagens finas tecidas com rendas ténues e delicadas de adjetivos. A frase voga então, flutua. E como não tenha ainda a precisa expressão no todo, vem o pintor e dá-lhe colorido, dá-lhe vida, derramando sabiamente, preciosamente, tintas na tela, ora intensas e fortes às mãos cheias, ora fracas e diluídas, suaves, ternas... / Porque o livro todo é, disse-o já, um hino à Luz, à Cor, à Harmonia, cântico a este deslumbramento enorme que é o Algarve!».

[98] *Vide*, a este propósito, Maria de Olhão, «João Lúcio, grande poeta esquecido», *Jornal do Algarve*, 26 de Outubro de 1968, p. 5.

que tal luminosidade estabelece uma manifesta oposição face aos ambientes penumbrosos de *Descendo*[99] parece, em parte, justificar-se: na verdade, esta *luz* – em particular na relação que estabelece com a palavra poética –, não obstante refletir, conforme nos notou Nuno Júdice, uma herança simbolista no tratamento sinestésico estabelecido, permitirá uma (re)configuração do Algarve de Lúcio por intermédio de uma linguagem própria, onde harmonicamente coabitam luz, cor e verbo:

> Ao estabelecer esta relação de homologia entre a palavra e os sons e a cor e os tons, o poeta torna também possível associar analogicamente a língua e a harmonia da Cor. Deste modo o olhar apercebe essa beleza visual que é sugerida pela língua, tal como encontra uma sequência frásica na Cor. E uma percepção que vai ao encontro das sinestesias do movimento simbolista, mas vai além delas dado que João Lúcio sugere na harmonia do mundo e das coisas uma forma construída de modo semelhante à linguagem, de onde se pode deduzir a presença de um enunciado decorrente de uma voz que, através dessa gramática universal e sensorial, exprime a ordem subjacente à Criação.[100]

«A sinfonia oriental das cores» – cromatismos

A importância da *cor* enquanto vector primordial da representação da paisagem em *O Meu Algarve* será, desde logo, veiculada nos primeiros poemas da obra, com particular enfoque para tonalidades que se irão repetir em diferentes passagens da obra, o que parece reforçar a definição de uma imagética singular, definidora da paisagem algarvia. Neste sentido, em «*Província onde nasci, amada do luar*», a atmosfera azulínea será recorrente[101], repetindo-se depois, com maior intensidade, no poema que dá título ao livro[102]. É certo que a tonalidade será enfatizada a partir de elementos que não parecem determinar uma leitura problemática (veja-se, por exemplo, o azul do céu

---

[99] *Vide*, a este propósito, José Neves, *op. cit.*, p. 26: «A lua do céu do Algarve que, beijando a Terra e o Mar, desdobra sobre as coisas um manto argentino de sonho (...) fez que a mundividência poética de João Lúcio, depois de um hino à terra das cores fortes sob a luz meridiana, não tornasse a percorrer o mundo subterrâneo do «Descendo». Após ter encontrado no recesso das coisas a Tristeza, vai procurar no Sonho um lenitivo para a sua alma dilacerada pela visão tétrica do Inferno a que descera no seu primeiro livro».

[100] Nuno Júdice, «João Lúcio e "O Coração das Coisas"» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, p. 106.

[101] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 111, vv. 3 e 8.

[102] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112: «Ouvindo, no azul, o canto das esferas», «No vasto palco azul»; p. 113: «...onde é tão terno o mar, / Dum veemente azul em ritmos de veludo», «Costas azuis de sonho», «Canta suavemente a água, sob as quilhas, / Com um vago rumor, cetinosa e azul»; p. 114: «Meu belo aventureiro azul» [o mar], «Na melodia azul das vagas» «dos lagos azuis deitados entre flores», p. 115: «Oh sol que pões no Céu um latejante azul»; p. 116: «Que inundaste [a Natureza imortal] de azul e mergulhaste em oiro / Esta suave terra heroica de amores».

ou do mar); porém, não será difícil estabelecer, a partir da mesma, a relação de evasão e de sonho que viramos já, pesem embora as diferenças significativas, em alguns poemas de *Descendo*[103] e que, em *O Meu Algarve*, se articula com a condição edénica da província.

No mesmo poema, a invocação do *oiro* parte de um pressuposto semelhante: a partir de imagens ligadas, sobretudo, à luminosidade solar[104], o sujeito estabelecerá uma imagética próxima dos moldes edénicos atrás referidos. Por esse motivo, a região será vista como um local «Onde o Sol sensual cansa os nervos das rosas, / Numa volúpia de oiro intensa, absorvente…»[105]: a luminosidade solar, marcada a maiúscula, é pautada por uma relação de sensualidade sadia, fecunda, distante do erotismo feroz (se, quisermos, dos «nervos das rosa») que encontraremos em alguns retratos femininos finisseculares. Assim, a imagem traçada deste *oiro* parece dever mais às Míticas Idades do Homem[106] e menos a uma ligação com a acepção finissecular do elemento – não obstantes as diferentes pistas lexicais (em particular, no recurso às joias e pedrarias) que nos parecem remeter para uma apreensão da lição decadentista[107].

Face ao exposto, a representação do Algarve no poema encontra-se intimamente ligada a uma visão cromática não raras vezes explosiva, própria de um sujeito embriagado, em eterna surpresa com a paisagem que ele próprio esboça[108] – e tal efeito de metarepresentação será devidamente reforçado por intermédio de outras linguagens artísticas[109].

Esta constituirá a visão subjacente à representação da paisagem nos restantes textos de *O Meu Algarve*. As tonalidades azuis serão retomadas em diferentes poemas, com acepções nem sempre congéneres: em «As serras», na descrição de diferentes elementos da paisagem (e, por isso, em estreita articulação com a tranquilidade por ela sugerida [110]); em «Os campos», em associação à languidez e sensualidade

---

[103] *Vide*, a este propósito, **Capítulo V – *Descendo***, notas 95 e 140.
[104] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 112: «Fez mais belo pra ti o drama em oiro – o Dia», «Terra doirada, aonde as tardes caem mansas».
[105] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113.
[106] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 115: «vibrante sol, do meu Algarve de oiro / Que fazes palpitar os peitos e os jardins / No mesmo grande amor, fecundo, imorredoiro, / Que rebenta na Vida, em olhos e jasmins».
[107] *Ibid*: «[Manhãs do Algarve] Feitas de seda e oiro e mármore e rosas»; «Dilúvios de rubis e líquidas opalas! / Plo ar imaculado o vosso oiro palpita, / Como um pólen de luz celeste e fecundante».
[108] *Ibid*: «Manhãs do meu Algarve, auroras grandiosas, / Abrindo pelo Céu girândolas de cores».
[109] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 113: «Onde a cor dá concerto em sinfonias de oiro».
[110] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 175: «E sobre o hino azul dos ribeiros, das fontes», «Que entende a flor azul das vizinhas hortênsias…»; 176: «Colinas acordando, altas e azuladas»; «[os rios] Líricos e azuis, de margens delicadas».

constantemente invocadas[111]; em «O ciúme das estrelas», numa acepção de evasão que denuncia alguma intranquilidade anímica[112] – tal como em «A saudade do mar», onde, a noção de amplitude por vezes sugerida[113] não atenua uma certa agitação da paisagem que parece remeter para uma inquietude do próprio sujeito[114]. Por outro lado, em «A volúpia do sonho» ou «A paixão da cor», o *azul* será aproximado ao *oiro*[115], em consonância com reminiscências que tanto apontam para uma certa dualidade cromática remanescente do lendário arabesco, como para uma conversão do léxico de feição decadentista[116].

Outras tonalidades merecerão atenção semelhante por parte do sujeito ao longo de *O Meu Algarve*: o branco e a prata, que serão salientadas, em «A saudade do mar», numa posição de algum modo subalterna ao elemento – a primeira na referência ao «exame nevado e alado das velas»; a segunda relativa às «ondas cheias de prata», próximas de «repuxos de estrelas»[117] – e em «As terras» – tanto associadas a elementos naturais (tal como em «A lenda de Marim»[118], «Flor única»[119] ou «As serras»[120]), como humanos[121] (por vezes, próximos da atmosfera sexualizada emergente na obra[122]).

---

[111] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 165: «O lânguido azul faz-se voluptuoso, / O Sol esfolha oiro e esse oiro irradia / Na paisagem toda, em cor, em alegria» (*vide*, também, no mesmo sentido, a evocação do *oiro*).

[112] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 142: «Olhos azuis, tão azuis, / Mais azuis que céu e mar, / Dum azul que não havia / E não se torna a criar».

[113] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 118: «Oh mar! só tua azul e fresca amplidão, / Sobre a qual tanta vez os meus olhos agito, / Ao espírito dá, e dá ao coração / Uma alta sensação intensa de infinito».

[114] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 117: «Quem nunca sentiu, oh tormento inefável / Que num suave pranto a nossa vista alagas, / Tristeza original, saudade interminável / Da forte orquestra azul das agitadas vagas?!».

[115] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 121 («Neblina d'oiro, oh Sonho, árvore de quimeras, / A cuja sombra se ergue a alma às coisas belas, / Pra voar no azul, ao lado das esferas, / Como uma estrela nova entre as velhas estrelas») 122-3 («Sonhos azuis de amor, que desenhais venturas», «Com esta Luz, com este Sol, com este Dia, / Com mais oiro a voar que os mais do Universo, / Que algemas poderão prender a Fantasia, / Se até o nosso mar tem o ritmo do verso?!», «província de oiro, embalada de espumas», «Voar para o país de eterna primavera, / Pra o país do Ideal, albente e singular, / Pra os campos azuis, onde o lírio da Quimera / Abre o corpete de oiro à neve do luar») e p. 124 («Torna a água do mar suave e azulada / E talha, no poente, arquiteturas de oiro»), respectivamente.

[116] Veja-se, a este propósito, a invocação do *lírio*, símbolo da perversidade finissecular e, particularmente, o modo como tal imagem é reconvertida em *O Meu Algarve* em poemas como «Os campos»: «Vinde correr comigo em pequenas viagens / Entre a graça risonha e doce das paisagens, / Molhar vossos perfis no oiro latejante / Deste boémio sol forte e hilariante. / Os lírios tremerão com inveja e com zelos, / As rosas quererão noivar-vos nos cabelos...». (João Lúcio, *op. cit.*, p. 162, respectivamente). Sobre a simbologia do *lírio*, *vide* Chavalier, Jean e Gheerbrand, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, p. 413: «Huysmans denuncia em *La Cathedrale* os seus eflúvios pecaminosos: *o seu perfume é absolutamente o contrário dum cheiro casto; é uma mistura de mel e de pimenta, qualquer coisa de acre e de adocicado, de fraco e de forte; tem algo de conserva afrodisíaca do Levante e dos doces eróticos da Índia.*». Os autores salientaram, ainda, exemplos significativos de Baudelaire e de Mallarmé.

[117] João Lúcio, *op. cit.*, p. 118.

[118] João Lúcio, *op. cit.*, p. 130: «A água cheia de prata, / Cheia de prata a cantar».

[119] João Lúcio, *op. cit.*, p. 134: «O luar, que ama as ruínas, / Lançava-lhe, na esplanada, / As girândolas de prata».

Ao longo de toda a segunda obra de Lúcio, esta «sinfonia oriental das cores»[123] percorrerá toda a paisagem. O poema «Os campos» constituirá, a este nível, um dos melhores exemplos: nele, o sujeito invocará as casas

> ...na verdura [como] um feixe de açucenas,
> E outras cor de brasa a derramar centelhas,
> Com seus perfis de incêndio, ardentes e vermelhas;
> Algumas com o tom das rosas desmaiadas
> A plagiar ao lírio a cor, as azuladas.
> Nuas umas estão e outras, mais severas,
> Vestem-se com pudor em jasmins e em heras...[124]

A relação entre cor – que, em outras passagens do poema, será grafada com maiúscula[125] – e paisagem transcende a mera evidência visual, metamorfoseando-se em função do olhar do sujeito que parece, por isso, reconfigurar poeticamente um Algarve à sua imagem. A partir deste ponto, percebemos a insistência, ao longo de *O Meu Algarve*, na invocação da pintura e a recorrente harmonização entre linguagem e cor, conforme se destacou atrás a partir das palavras de Nuno Júdice[126].

«A paixão da cor» – significativamente dedicado a Manuel Teixeira-Gomes[127] – surge, neste sentido, como um paradigma da exploração cromática na obra. Na primeira estrofe, o sujeito estabelece, desde logo, os motivos essenciais no âmbito da

---

[120] João Lúcio, *op. cit*., pp. 175 («Palra uma cascata aos pés doutra cascata: / A conversa sem fim dessas línguas de prata / Tem vocáb'los gentis de finas transparências / Que entende a flor azul das vizinhas hortênsias...») e 178 («Já tudo fala e canta: o pomar, a cascata, / – Brandas línguas de seda, alvas línguas de prata»).

[121] João Lúcio, *op. cit*., «As terras», pp. 156-7: «E as pedras, entoando as melopeias rudes, / Se banhavam na neve alada da farinha»; 160: «Goteja neve e prata a curva dos espaços. / Alagam-se de sonho as galgas dos terraços (...) Curvas da cor do gelo a desenharem ruas»; 161 (a propósito da «minha clara terra») «Assim, alva e serena, assim misteriosa, / Como teu lindo perfil de branca intemerata».

[122] Veja-se, por exemplo, a representação das estrelas em «O ciúme das estrelas»: «Tinham corpetes de prata / Seios de luz a latejar / E tranças que eram incêndios / D'oiro fulvo a coruscar», relação que será, de resto, repetida em «A linda desprezada», na articulação, apenas, com o oiro («Sorve bem o oiro dos beijos, / Que poucos tens para gozar», p. 141) e em «O rouxinol trovador» (p. 148) a partir do branco ou do roxo, em conformidade com os valores simbólicos de pureza e sofrimento comummente atribuídos às mesmas: «Dando [a semente] a flor branca dos beijos / Que a paixão sempre criou, / E a roxa da saudade, / Que na branca se enrolou»; «As lágrimas que deitava [a moira, metamorfoseada em serpente], / Que de cada gota trémula / Um lírio desabrochava, / Roxo, tão roxo, dum roxo / Cheio de dor, que perturbava...».

[123] João Lúcio, *op. cit*., p. 116.

[124] João Lúcio, *op. cit.*, p. 163. No mesmo sentido, a terra será descrita a partir de diferentes matizes em função da estação: «...tão vermelha (...) calcinada, / Que parece que a luz 'stá nela coalhada. / Um dilúvio opalino encharca as paisagens....» no Verão (p. 166) e em tonalidades azuis, no Inverno («Embutem-se, em azul, lagoas esmaltadas»; «Tem o húmido azul um tom brando e lavado», p. 167).

[125] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 162: «Oh campos que vibrais na imensa harmonia / Das seivas e da Cor que a Natureza cria»..

[126] *Vide* nota 100.

[127] Recorde-se, a este propósito, a obra *Agosto Azul*, editada um ano antes [1904] de *O Meu Algarve* e à qual Lúcio dedicará uma recensão («"Agosto Azul", de Manuel Teixeira-Gomes», *O Sul (Semanário Regenerador Liberal),* 14 de Maio de 1904, p. 2). O texto não apresenta assinatura; em todo o caso, parece ser da autoria do poeta algarvio, que era, à data, diretor literário da secção literária do jornal citado.

representação da cor: a circunstância de esta exprimir uma linguagem, a sua relação com a luz e, sobretudo, a noção sinestésica que lhe é subjacente. Daí que o «brilho rumoroso» das muitas cores que se encontram presentes no campo[128], bem como a vibração sonora da cor, «em rubro, sobre os cactos»[129], aflua, no final do poema, na aludida «permanente orgia (…) [dos] sentidos»[130], numa das mais conseguidas comunhões sinestésicas da poética de Lúcio[131]. Será, de resto, esta mesma intensidade que justifica, também, a relação aparentemente paradoxal projetada na segunda estrofe do poema – o brilho dos campos «ardente de alegrias»[132], numa perfusão animicamente semelhante ao «amor violento»[133] que encontráramos antes em «O meu Algarve» ou ao «monstro luminoso» de «A saudade do mar»[134].

Compreensivelmente, a permanente invocação da cor encontra-se também associada aos momentos de ascese poética visíveis em diferentes passagens de *O Meu Algarve*, tecidos, sobretudo, por intermédio do oiro, elemento primordial na definição da luminosidade afecta à paisagem. No poema «As terras», essa noção será visível nas referências às asas e ao voo, real e/ou onírico, da paisagem (ou de seus elementos)[135]; já em «As serras», o permanente ambiente ascético articula-se com um efervescente (e voluptuoso) cromatismo[136] e uma luminosidade doirada[137]; com o recurso aos diferentes sentidos na apreensão do espaço[138] e, sobretudo, com uma certa dinâmica criadora, geradora de vida, por parte da «doce Natureza, idílica e fecunda»[139] que parece não excluir a relação com a criação poética.

---

[128] João Lúcio, *op. cit.*, p. 124.
[129] João Lúcio, *op. cit.*, p. 125.
[130] João Lúcio, *op. cit.*, p. 126.
[131] *Ibid*: «Pra a tua estranha voz [da cor] o olhar tem ouvidos / E as retinas daqui ouvem-te com amor».
[132] João Lúcio, *op. cit.*, p. 124.
[133] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113.
[134] João Lúcio, *op. cit.*, p. 119.
[135] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 155 («A convivência terna e triste d'arvoredos / Batendo asas, debalde, em eternos degredos, / No torturado ar d'aves aprisionadas, / Tentando fracos voos co'as ramagens cansadas»; «O idílio entre sol e as verdejantes comas / Feito com asas de oiro e asas d' aromas») e 156 («Quando o céu refulge incandescentemente, / Tendo palpitações rutilantes de brasas; / Quando ondula sobre o oiro o ritmo das asas»).
[136] João Lúcio, *op. cit.*, p. 174: «Oh serra de Monchique, oh ninho de impressões, / Oh saturnal da Cor e das vegetações / (...) Erguendo o voo sereno a amplo das linhas / E vazando-lhes em cima a volúpia das cores»; «Ramos a agitar-se erguendo as verdes asas».
[137] *Ibid*: «Vertentes que a manhã, com o seu riso loiro, / Enche de oiro, molha de oiro, túnica de oiro, / Cheias de fina graça e de meiga doçura, / Com leques de penumbra e leques de verdura, / E cascatas de luz a despejarem brasas».
[138] *Ibid*: «Tremendo a palpitar na luxúria das vinhas, / Em cascata na relva, em murmúrio nas flores»; «Oh, vertentes ardendo e fremendo, a rugir»; «Ribeiros a cantar e brancas flores abrindo, / Oh vales murmurando, oh vales produzindo».
[139] João Lúcio, *op. cit.*, p. 178.

Em outros poemas, a mudança de um cenário diurno para noturno será, mais do que ilustrada, determinada por um novo olhar, por parte do sujeito, o que é suportado, em grande parte, pela exploração desta noção cromática. Encontramos, a este propósito, uma passagem significativa em «As praias» – e que terá sido, inclusive, destacada por alguma crítica na época em que a obra é publicada.

Com efeito, a transposição para um novo período do dia, expressa na segunda estrofe do poema citado, implica uma nova paisagem, não obstante o cenário se manter, do ponto de vista espacial, o mesmo. Assim, o crepúsculo, longe da simples marcação temporal, será visto como um elemento transfigurador do espaço (o que não se encontra alheio à correspondente mudança anímica do sujeito que «observa» o mesmo) e tal é estabelecido por intermédio da exploração cromática do espaço circundante: da Cor que, uma vez mais, aparece, em quase todos os casos, iniciada a maiúscula[140]. Nesta conjectura, as tonalidades remeterão para tons quentes – por vezes sanguíneos («pórticos cor de sangue», «colossal rubim», «repuxos de sangue», «[nuvens] Toldadas de vermelho»[141]) ou acompanhadas por motivos que reforçam este mesmo caráter: não só as referências à «Luz» e ao «oiro»[142], mas também aos «vulcões» (v. 7), à «lava ardente» (v. 8), ao «vulcânico ar das nuvens agrupadas» (v. 18)[143].

Este cenário parece, aliás, invocar-nos a terceira parte de «As terras», também assente numa dimensão em que o fogo é omnipresente. O episódio, concretização relativamente visível da imagética da *fénix* (a noção de chama será, de resto, enfatizada por diversas sibilantes[144]), parece repetir, de algum modo, a ideia trabalhada em «À mesma hora», na primeira obra de Lúcio[145]; aliás, um pouco à maneira de *Descendo*, o episódio parece revelar-nos a postura *vidente* do sujeito como elemento privilegiado na compreensão profunda do fenómeno ígneo: na apreensão do «imenso lamento / [que] Sai da madeira ardendo»[146]; da «alegria estranha, intensa, singular, / (...) da chama a rir e a matar»[147]. A passagem será, porventura, um dos momentos em que a esfera

---

[140] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 170, vv. 2 e 12; 171, vv. 26 e 40.
[141] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 170-1.
[142] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 170: «...as formas vão mudar, / Nas tragédias da Cor que a Luz sabe criar. / São frotas refulgindo, a levar um tesoiro, / – Navios feitos de chama e velas feitas de oiro».
[143] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 170-1.
[144] João Lúcio, *op. cit.*, p. 159: «Gritam os vegetais: chamas avermelhadas / Vibram no ar em brasa assemelhando espadas. / Dobra-se em crispações o fumo negro e lento».
[145] *Vide* **Capítulo V - *Descendo***, nota 157; é interessante verificar, do mesmo modo, que a passagem identificada parece igualmente antecipar (diríamos mesmo *preparar*) o poema «A marcha do pinhal», de *Na Asa do Sonho*, em que os mesmos espaços, físico e anímico, se repetem. (*Vide* **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, subcapítulo *«Entre a Cinza apagada, inda há claridade» – um real onírico*).
[146] João Lúcio, *op. cit.*, p. 159.
[147] *Ibid*.

decadentista mais se faz sentir neste *O Meu Algarve* (quer pelo léxico escolhido; quer pelo forte recurso aos sons líquidos; quer pela própria imagética de algumas noções, que parece subverter a tipificada na segunda obra de Lúcio – veja-se a exploração da *volúpia*[148]).

A chegada da noite implicará, em um e outro caso[149], o final da «tragédia»[150]. Em «As praias», a mudança implicará uma paleta de cores cromaticamente oposta às tonalidades quentes[151], que parece articular-se com o ambiente onírico que encontrará o seu pleno desenvolvimento no poema final de *O Meu Algarve*, «Alta noite», onde a noção de evasão é delineada tanto pelos tons azulíneos[152], como pelo branco[153] – um branco que parece estar mais próximo da serenidade, distante dos moldes desoladores do Decadentismo oitocentista.

---

[148] João Lúcio, *op. cit.*, p. 159: «Pressente-se a volúpia, os gozos indizíveis / Dessas línguas subtis, lambendo os combustíveis. / Uma luxúria forte, um prazer colossal, / Fá-lo gritar, rugir, mordendo o vegetal, / Até ao desfibrar entre os ígneos dentes».

[149] Ludovico de Menezes (*op. cit.*, pp. 64-66) destacará precisamente, na recensão que faz a *O Meu Algarve*, estes dois trechos («as páginas mais brilhantes da obra», dirá), referindo-se aos mesmos como «O Pôr do Sol» e o «Incêndio no Estaleiro» (que facilmente se depreende pertencerem a passagens de «As praias», pp. 170-2, e «As terras», pp. 159-160, respectivamente). Deles, dirá o seguinte: «No Pôr do Sol assiste-se à cenografia completa dos poentes proteiformes, cujas estranhas mutações de um efeito fantástico, projetadas ao longe na tela do espaço em ruínas de castelos e cristas de serranias eriçadas de rochedos, se vê erguendo no horizonte e desenhando-se bruscas aos nossos olhos, para logo em seguida desmoronarem-se velozes, uma a uma e surgirem novos quadros na decoração do céu, igualmente assombrosos e igualmente fantásticos, debuxados nas franjas das nuvens pelos raios moribundos do sol ao extinguir-se, quando este, exangue, vai descansar a face dormente sobre a lâmina fosforescente das águas. Até que termina de todo o drama aéreo, castelos e serranias desabam, a mole das montanhas se desfaz, e toda a massa vaporosa das nuvens se some na escuridão com os derradeiros reflexos da luz crepuscular, apagando-se nessa névoa geral que envolve os objetos à boca da noite como uma mortalha, impregnando-os de um tom violáceo!...»; «No *Incêndio*, está-se na presença do espetáculo soberbo, feroz, das chamas a atearem-se vorazes consumindo os madeiros convulsos, que se estorcem em dores e proclamam-se [*sic*] a sua tragédia projetando-se para o espaço o halo do seu clarão como o halo de um meteoro, para depois, caindo de tanta altura e abrandada a fúria do fogo, ficar de tudo aquilo... apenas um brilho leve de pupila no luzir da última brasa acesa ainda na cinza, e um fumegar quente do rescaldo na treva torva, palpitando na noite imensa, profunda e negra!....».

[150] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 171: «A tragédia acabou: idílios vão nascer. / Há um sereno tom de cândidos desejos / Pelo Céu. A Cor tem o afago dos beijos, / A lânguida ternura, a fina proporção: / A Natureza mostra agora o coração»; «São cenários de idílio e líricos amores, / Tintas feitas pra Sonho e para madrigais».

[151] João Lúcio, *op. cit.*, p. 171, «São cortinas de opala e púrpuras formosas / Cobrindo leitos de oiro orvalhados de rosas»»; «[cordilheiras] Estampam no azul as linhas de perfil»; «Há rios cor de lilás»; 172: «Na sala azul do Ar»; «chovem cinzas subtis»; «a branca lua fresca», «Parece [a lua] um lírio branco, «Passam visões de amor (...) / Riscando o branco voo d'opalas pelo ar».

[152] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 179: «O luar é como um jasmineiro / Lançando no azul as corolas de neve»; «Erram, na languidez azulínea do mar, / Halos sentimentais»; «...a esta hora branda / Em que sobre o azul, opalescente e nua [anda a lua]».

[153] *Ibid*: «Hora branca de paz para um amor primeiro».

A publicação, em 1901, do avulso «O amor d'um meridional», na revista *A Crónica*[154], parece deixar antever, na poética de Lúcio, uma relação de algum modo distante dos moldes de *Descendo* (sobretudo, no que concerne ao binómio luz/sombra). Com efeito, no poema, a luz – sobretudo a sua acepção solar – surge-nos «vibrante», «vigorosa e sadia»[155] – muito mais perto de uma noção genesíaca do que da natureza ofuscante de alguns poemas do primeiro livro de Lúcio. Por outro lado, a relação de interdependência entre essa luz e a paisagem é constante e pautada por muitos dos motivos que iremos encontrar, mais tarde, em *O Meu Algarve*: a sexualidade fecunda[156] e arrebatadora[157], o intenso cromatismo e ligação a outras artes[158] e, claro, a definição de um caráter referencial inexistente nos poemas de *Descendo*[159]. Não obstante, não deixa de ser interessante que o poema seja publicado precisamente no mesmo ano em que *Descendo* vê a luz do dia, o que parece mostrar, de algum modo, a continuidade do trabalho poético de Lúcio na transição entre as obras[160].

Tal concepção de luz será, desde logo, enunciada em «*Província onde nasci, amada do luar*», o poema que abre *O Meu Algarve*. Nele, a relação luz/sombra (concretizada, no caso particular, no binómio dia/noite) será estabelecida num âmbito que, recusando os valores meramente opositivos, propõe uma acepção quase fundida das noções na representação edénica da província[161].

No poema seguinte, «O meu Algarve», a *luz* parece constituir-se como o vector principal da progressão poética do sujeito, em particular a luminosidade solar e do seu valor «ardente»[162], cuja violência traduz não tanto um estado anímico de inquietude,

---

[154] *Vide* nota 11.
[155] João Lúcio, «O amor d'um meridional», *A Chronica*, Agosto de 1901, p. 3.
[156] *Ibid*: «Oh Sol (...) / Que fazes palpitar os peitos e jardins / No mesmo grande amor fecundo, imorredoiro, / Que faz florir na Vida os olhos e jasmins!».
[157] *Ibid*: «Oh Sol que pões no Mar um brilho violento, / E fazes chamejar ao longe os horizontes: / Que pões fogo no Ar e pões fogo no Vento, / E que vás [*sic*] calcinar a epiderme aos montes!».
[158] *Ibid*: «Eu amo a tua luz, vigorosa e sadia, / Que torna mais vibrante a música das cores».
[159] Para além do lexema «meridional», logo no título, «Sol do meu Algarve de oiro» (v. 1); «Imortal Sol, do meu país do Sul!» (v. 14).
[160] Veja-se, também, a este propósito, o caso do poema «À treva» (*vide* **Capítulo V - *Descendo***, nota 102).
[161] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111: «Província onde nasci, amado do luar / E do sol ruidoso, ardente, imorredoiro...»; «Neste canto imortal de todo o Universo, / De florestas, de sóis, mares e cordilheiras, / Tu és, unicamente, um perfumado verso, / Feito em luar dormente, azul e laranjeiras».
[162] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112: «Oh meu ardente Algarve impressionista e mole».

mas antes de deslumbre perante uma força vigorosa[163] – em consonância, aliás, com a relação estabelecida por Pascoaes entre a figura de *Apolo*, deus das artes e da luz, e o Lúcio de *O Meu Algarve* – «esse deus Apolo naturalizado algarvio»[164]. Não obstante as marcas lexicais[165] ou a recuperação de um exotismo paisagístico[166] que parecem denunciar a influência das estéticas finisseculares, esta noção de luz parece articular-se, sobretudo, com uma concepção fecunda[167], edénica[168], opondo-se, por isso, à «Alva graça mortal das campinas nevadas, / Que a natureza fez pra o cinzel imitar», cujo encanto «é um encanto de morte»; cuja beleza «é a paralisação»[169] – uma analogia que parece não excluir uma certa tomada de posição, por parte de João Lúcio, na voz do sujeito poético, relativamente à frieza e distância dos moldes estéticos do final de oitocentos; como que a redefinir o lugar literário na sua segunda obra poética no início do século XX.

Não só de luminosidade solar vive a segunda obra de Lúcio. Também a lua será importante na representação da *luz* em *O Meu Algarve* – ainda que, proporcionalmente, a sua presença seja menos visível. A importância do elemento parece ser devidamente atestada tanto na abertura, como na conclusão da obra.

Em «O meu Algarve», a luminosidade lunar desempenhará um papel muito semelhante ao da solar no mesmo poema: numa e noutra, a *luz* determina uma subalternização – ou uma transfiguração – dos vários elementos que lhe são próximos[170], estendendo-se, porém, a um campo que não será devidamente explorado no âmbito da dimensão embriagante do sol: a invocação do artifício literário[171].

---

[163] João Lúcio, *op. cit.*, p. 115: «Oh sol que pões no Céu um brilho violento / E fazes chamejar, ao longe, os horizontes; / Que pões fogo no ar e pões brasas no vento / E que vais calcinar a epiderme aos montes: / Adoro a tua luz vigorosa e sadia»; também a evocativa relação paradoxal na «Ador[ação da] luz vigorosa e sadia / (...) Que rega, em nossa alma, os cactos da Alegria». A relação entender-se-á, de resto, às costas do Algarve «Espumantes de luz» quando o sol as toca (p. 113) e a diferentes períodos («Manhãs, que pareceis incêndios sobre a água»; «alvoradas ardentes», p. 116).

[164] *Vide* Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 11: «É que ele andava com o sol na cabeça, e não apenas com a cabeça ao sol. Tinha sol na alma; esse deus Apolo naturalizado algarvio, esse noivo das amendoeiras e figueiras».

[165] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 115: «Deslumbrantes manhãs intensas e dramáticas, / Dilúvios de rubis e líquidas opalas».

[166] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 113: Sentem-se germinar as raízes e flores, / Na luxúria de Luz dos tropicais países». A este propósito, *vide* também nota 68.

[167] João Lúcio, *op. cit.*, p. 115: «Plo ar imaculado o vosso oiro palpita, / Como um pólen de luz celeste e fecundante».

[168] *Ibid*: «V'lumptuosas manhãs triunfais e supremas, / em que o ar não tem mancha, a luz não tem algemas!».

[169] João Lúcio, *op. cit.*, p. 116.

[170] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 112: «Onde o luar se orquestra em novas harmonias / E faz de neve, em vez das neves de Janeiro…».

[171] Veja-se, por exemplo, os versos «Terra dos figueirais e das vinhas formosas / Do luar novelesco, embriagante, albente…» (João Lúcio, *op. cit.*, p. 113). Não obstante alguns dos objetivos remeterem para

Será no poema final «Alta noite» que tal relação será devidamente concretizada, abrindo caminho para uma imagética que Lúcio irá aprofundar devidamente na obra seguinte, *Na Asa do Sonho*. Aqui, a lua surgirá quase como confidente da região[172] (um pouco à imagem do mar no poema «O meu Algarve»[173]), e, ainda que seja possível observar algumas conexões já estabelecidas a partir da luminosidade solar – nomeadamente, no que concerne a uma certa dimensão erótica («opalescente e nua»[174]) e lendária («como uma princesa»[175]) –, a luz da lua surge-nos de algum modo distante do «sol ruidoso, ardente, imorredoiro»[176]. Na verdade, este Algarve noturno apresenta-se cromaticamente diferente («albente e prateado»[177]), o que traduz também diferenças significativas do ponto de vista anímico («luz singular evocadora e fria»[178]), propícias, segundo o sujeito, ao «fulgor quimérico das lendas»; às «visões longínquas» dos «ardentes perfis das huris esquecidas» das «antigas paixões das lindas encantadas»[179]. A manutenção de uma certa preguiça edénica («um lânguido ar dum abandono mole»), comum a toda a obra, não atenua um «abandono» ligado não tanto a um sentimento de orfandade, mas antes de uma onírica fragilidade que abrirá as portas ao Lúcio mais contemplativo, retoricamente menos expansivo de *Na Asa do Sonho*.

Percebemos, portanto, a importância que esta concepção *luminosa* da província tem na visão poética de Lúcio. Ela será vector importante em poemas como «Os campos» – sobretudo na descrição da paisagem no Verão, de uma intensidade ofuscante, ligada à intensidade do mar; à fecundidade da terra e, quase que por

---

elementos explorados na correspondente dimensão solar – a euforia embriagante ou a própria invocação lexical simbolista, no que se refere ao «albente» (circunstância que será retomada com «*morghot*», na mesma página, ou no «Luar fluido, de neve, opalas e jasmins», na página seguinte) – o primeiro adjetivo parece estabelecer uma afinidade com o artifício literário (à imagem, de resto, da relação que a luz solar parece estabelecer com a pintura); relação que irá ser de algum modo repetida no «Romântico luar, transparente e divino, / Que inundas de Quimeras as áleas dos jardins»; no «Luar sentimental do Sonho e dos amores»; no luar que «Romantiza (...) os cais, as ilhas, as colinas» (p. 114) e que, pelas características, estabelece uma relação próxima com o domínio onírico: «Toca-vos o clarão evocador da lua / E tendes logo o ar dum sonho desenhado» (p. 115).

[172] João Lúcio, *op. cit.*, p. 179: «Oh meu Algarve claro, a esta hora branda, / Em que sobre o azul, opalescente e nua, / E entre os mundos como uma princesa anda, / Para te poder ver, a tua amiga lua».

[173] *Vide* subcapítulo *«Na languidez azulínea» – O mar*.

[174] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 179.

[175] *Ibid.*

[176] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111. A diferença será, de resto, diretamente expressa pelo sujeito do poema «Alta noite» (p. 180): «Nesta hora, oh meu Algarve albente e prateado, / Tens um lânguido ar dum abandono mole, / Um romanesco ar frágil, apaixonado, / Que evapora, depois, o ruidoso sol».

[177] *Vide* nota anterior.

[178] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180.

[179] *Ibid*.

inerência, à divindade[180] – ou «As serras», onde o caráter *idílico*, ascético, da luz, determinado logo nos primeiros versos, será redistribuído pelos vários elementos da paisagem[181] – o que estabelece, por um lado, uma articulação com uma dimensão sexualizada (próxima da noção de fecundidade e de eterna renovação da vida)[182] e, por outro, uma relação continuamente sinestésica e voluptuosa com o sujeito do poema, que não exclui a relação com outras artes[183].

Esta vivência sinestésica será uma das características mais marcantes da segunda obra de Lúcio. A insistente convocação, em *Descendo*, da visão (ou da *pupila*) – e a consequente percepção da sua insuficiência na representação do mundo circundante – parece ser substituída, em *O Meu Algarve*, por todos os outros sentidos, em embriagante sinestesia, o que será destacado, desde logo, no primeiro poema da obra, «*Província onde nasci, amada do luar*», onde a descrição feita pelo sujeito do espaço se socorre sobretudo da audição («sol ruidoso»), do olfacto («perfumado verso») ou da fala («Que tu lhe tens cantado e tenta repetir»)[184].

A audição e o olfacto parecem ser, aliás, os sentidos mais repetidos ao longo do segundo livro de Lúcio. O primeiro será amplamente destacado no poema «O meu Algarve», a propósito do embriagante cromatismo da paisagem e em relação estreita com a música[185] (numa insistência equiparável à que o sujeito estabelecerá, versos depois, entre visão e pintura[186]); em «A lenda de Marim», *harmonias* e *melodias* acentuam um certo clima sexualizado[187]; em «O rouxinol trovador», a articulação será

---

[180] João Lúcio, *op. cit.*, p. 166: «Tem fulgores de incêndio o mar esbraseado. / Que brilho alucinante e que ardente fulgor, / Oh branca luz fecunda, oh clara luz de amor! / Abençoada luz sobre a terra a zumbir, / Para a fazer procriar, para a fazer florir.».

[181] João Lúcio, *op. cit.*, p. 173: «Serras cheias de luz, oh idílicos cumes»; também «Montanhas murmurando altivamente belas, / Sob as águias de luz que chamamos estrelas».

[182] *Ibid*: «Imensa e alta voz que rola diluída / Dando a orquestração infinita da vida, / Onde há tudo o que ri, onde há tudo o que chora, / Onde há tudo o que nasce e fecunda e implora, / Tudo o que rumoreja, amando, a procriar: / As sementes no chão, as aves pelo Ar, / (...) «Tudo sobre que que passa o sopro criador / Do perpétuo, fecundo e infinito amor! / (...) Que grandiosa paz e que fecundo amor».

[183] *Ibid*: «[Serras] Ardendo na volúpia alada dos perfumes»; «A escutar a voz da Natureza inteira, / Voz em que tudo fala, em que tudo palpita».

[184] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111. Acrescente-se que, mais uma vez, a relação é mediada por intermédio de outras artes («Ele [*O Meu Algarve*] é singelamente uma canção ligeira, / Que tu lhe tens cantado e tenta repetir», *ibid*).

[185] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113: «Campos dum verde álacre, onde zumbem as cores»; «Encantado jardim fremente de matizes, / onde a cor dá concertos em sinfonias de oiro»; «As líquidas canções, as finas baladilhas / Deste mar sonhador, do meigo mar do sul».

[186] *Vide* notas 330-2.

[187] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 128: «Pôs Alá nas brandas curvas / Do teu seio uma harmonia… / Abre o rendado corpete / Pra que eu oiça a melodia. / «Se estivesses nos meus braços, / Sob os beijos, a vibrar, / Ser-te-ia o corpo uma harpa / Que se poria a tocar». Encontramos relações semelhantes, com outros sentido, em «Porque chora a fonte» (a visão em «Se a moira linda e cativa, / Com beijos de luz, tocava / Alguma retina, a fonte, / Com ciúmes, ululava», p. 133) ou «A linda desprezada» (a fala em «Porque a linguagem dos beijos / só pode a boca escutar», p. 139).

estabelecida por intermédio da natureza – do poder do canto do rouxinol sobre esta[188]; em «As terras», a música constitui atributo essencial da paisagem[189] – algo que se repetirá depois em «Alta noite»[190] e que se acentua ainda mais em «Os campos», em clima de efervescente sexualidade e de permanente sinestesia com outros sentidos (em particular, com o olfacto)[191]. Já o olfacto pontificará em «A volúpia do sonho»[192]; «As terras»[193] ou «Os campos»[194], articulando-se, tendencialmente, com o *perfume,* tópico importante, de resto, já em *Descendo*[195]; porém, na segunda obra do poeta, ele parece distanciar-se de *perversidade* notada[196], para se concretizar como um elemento fulcral na representação ou da paisagem, ou de personagens que nela se integram, ou da relação estabelecida entre espaço e sujeito. Por esse motivo, em poemas como «A lenda de Marim»[197], «Um amor de dois perfumes»[198] ou «O ciúme das estrelas»[199], o perfume salienta-se como atributo essencial das personagens femininas, potenciando, naturalmente, o caráter sexual que lhes é inerente; algo que, em «Alta noite», será transposto para a paisagem circundante, onde a apreensão do espaço, estabelecida por

---

[188] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 148, vv. 52-61.

[189] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 155 («Terras de beira-mar zumbentes de alegria») e 156 («Cada onda a fulgir, cantando nas areias, / Tem a cetínea voz dormente das sereias»). A este propósito, veja-se também «A marinhagem canta: a voz corta o espaço / Com gritos de metal, duma rijeza d'aço, / Tendo o vigor de som que estonteia e espanta: / O ar forte do mar, faz de bronze a garganta» e «Quando a água cantava, em baixo, nos açudes, / E as pedras, entoando as melopeias rudes» (*ibid*).

[190] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180: «Ouve-se ainda o som das baladilhas quentes / Que guardam, em segredo, as pregas do teu ar, / E o ritmo subtil desses beijos frementes / Dados para enlouquecer e sufocar».

[191] João Lúcio, *op. cit.*, p. 162: «Do sonho que adormenta este berço de flores, / E canta na nossa alma e canta em vossas cores», «Vinde ouvir com a alma a música esquisita / Do campo que procria, estremece e palpita. / Cada flor, no subtil concerto da campina, / É uma nota olorosa a vibrar em surdina.»; e 163: «Vinde ouvir e sorver o perfumado hino... / Dentro de cada rosa existe um violino / Que toca sem cessar os trechos sedutores / Da valsa genial do Aroma e das Cores». A este propósito, *vide* também subcapítulo *«"... sol sensual [que] cansa os nervos das rosas" – O Algarve enquanto personagem sensual»*.

[192] João Lúcio, *op. cit.*, p. 122: «Quantos perfis trazeis do fundo do mistério, / Albentes no palor da vossa claridade, / Em que há não sei o quê de lânguido e de etéreo, / Que a nossa alma, assim como um aroma, invade».

[193] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 154: «Oh aldeias da serra, oh suaves modestas, / Que adormenta e perfuma o bafo das giestas»; 155: «O idílio entre o sol a as verdejantes comas, / Feito com asas de oiro e com asas d'aromas», «Terras da beira-mar zumbentes de alegria, / Cheirando ardentemente à brava maresia»; 161: «Um hálito de sonho, ardente e perfumado, / Que levanta as visões dormentes do passado...»

[194] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 162: «Alegres campos rindo, olorosos, fecundos»; 163: «Ridentes laranjais que são perfumarias»

[195] *Vide* capítulo anterior.

[196] *Vide* nota 116.

[197] João Lúcio, *op. cit.*, p. 129: «Pra perfumar as montanhas / Não são precisas as flores / Roça nelas o cabelo / Que as deixas tontas de olores».

[198] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 137: «Um trovador que ela amava, / Certo dia a quis beijar; / Da visão se evaporaram / As formas tão olorosas, / Deixando toldado o Ar / Com um perfume de rosas»; 138: «Beijou-a, evaporou-se, / Ficou também encantado... / Dois perfumes que voaram / Nessa noite alva e serena...».

[199] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 143: «Árvores tinham vertigens / De prazer, ao aspirar. / As flores queriam prendê-la / Pra o perfume lhe roubar», 145: «Mas o perfume tem asas».

intermédio do olfacto, será marcada por um ambiente de contornos eróticos[200] (indissociável, de resto, da simbologia de *castidade* inerente ao perfume da flor da laranjeira[201]).

Longe da mera evidência sensorial, os diferentes sentidos do sujeito parecem, assim, ser determinantes na representação da paisagem em *O Meu Algarve*. As efusivas e embriagantes sinestesias, em estreita comunhão com uma particular vivência cromática, constituem-se como o único modo de apreensão possível do cenário circundante. O poema «A paixão da cor» parece constituir-se, nesse âmbito, como o exemplo mais paradigmático: logo na primeira estrofe, o sujeito indicar-nos-á, no âmbito da percepção da *cor*, não só a circunstância de esta exprimir uma linguagem, mas, sobretudo, o caráter sinestésico associado à sua apreensão[202]. Não surpreende, por isso, que, no final, o mesmo descreva esta tripla relação – que é, afinal, comum à representação da paisagem que o mesmo tece ao longo de todo o livro – como a já aludida *orgia de sentidos*[203].

«Onde os lírios são amigos das crianças» – A representação edénica da província

Em função do que temos vindo a expressar, é possível conceber o Algarve que João Lúcio descreve na sua segunda obra como um Éden particular, pautado por uma intensa e fecunda vivência sexual da paisagem. Tal imagem não se encontra muito distante da representação do mundo estabelecida antes de Pandora abrir a «sua» caixa e libertar todos os males do mundo.

---

[200] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180: «Ressurge-te, esta luz, as espáduas nevadas / Que tremeram outrora em frémitos de amor: / Erram pelo azul as tranças perfumadas: / Inda gira no ar o seu vibrante olor. Reforce-se, igualmente, a constante recorrência, neste tipo de quadros, da tonalidade azul (*vide* notas 110-6). No poema «As serras», encontraremos uma articulação semelhante: «Se o teu colo grácil desejas perfumar, / Para o dares a beijar depois, ao teu amor, / Desaperta o corpete e deixa entrar o ar, / Esse ar que o campo torna um aroma em vapor» (*op. cit.*, p. 164).

[201] João Lúcio, *op. cit.*, p. 179: «Vazam os laranjais seu aroma no ar: / Vai-se desapertando o corpete das flores.»; »Nesta hora em que a luz do teu colo te inunda / E se infiltra de leve em ti como um perfume, / Agora que a raiz das paixões é mais funda».

[202] João Lúcio, *op. cit.*, p. 124: «A Cor, filha da Luz, é uma língua em tons / Que fala, sem rumor, à curva da retina... / Como há para o ouvido a palavra e os sons, / Nasceu para o olhar esta harmonia fina.».

[203] João Lúcio, *op. cit.*, p. 126: «Em permanente orgia estão nossos sentidos / Bebendo o teu vibrante e imortal fulgor: / Pra a tua estranha voz o olhar tem ouvidos / E as retinas daqui ouvem-te com amor.».

Tal concepção não deve ser dissociada da concepção *pessoal* da paisagem descrita ao longo de toda a obra, não obstante a notação expressa de um referente claro, o *Algarve*. É certo que uma leitura desatenta da dedicatória expressa a Augusto de Castro, no início do livro, nos poderá indiciar do contrário[204]; porém, é indubitável que o Algarve mostrado não é, desde logo, entendido como *a* província – algo, de resto, acentuado pelo uso do possessivo, que determina, desde logo, a eleição de um ponto de vista particular.

É a partir deste pressuposto que nos propomos trabalhar a representação da paisagem algarvia na obra, nomeadamente no que concerne aos motivos e temáticas que determinam a aludida concepção edénica da província.

«O dulcíssimo aspecto ingénuo das crianças» – A província enquanto Caixa de Pandora

Conforme se destacou atrás, em *O Meu Algarve*, muitos dos traços caracterizadores da paisagem – a sexualidade fecunda que emana da terra; a voluptuosa preguiça; a dimensão onírica subjacente – convergem numa representação muito próxima de um paraíso terrestre – noção que determina, também, a reação embriagante e eufórica do sujeito perante o seu «meio».

Uma vez mais, *«Província onde nasci, amada do luar»* parece constituir-se como exemplo paradigmático: nele, a representação do espaço parece, em diferentes passagens, transportar-nos para um Éden muito particular, onde o «oiro», como já referimos, se distancia da acepção decadentista[205] (repetida até ao limite, poucos anos depois, na poética de Sá-Carneiro[206]), para recuperar uma referencialidade próxima do universo das Míticas Idades do Homem. Nesta concepção, a vivência do espaço, pela doce preguiça que traduz uma harmonia anímica[207], pela pureza expressa a partir do «…rir jovial e a bonomia calma, / O dulcíssimo aspecto ingénuo das crianças»[208],

[204] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 109: «Augusto: / Na íntima e inolvidável camaradagem de Coimbra, falei-te, um dia, do meu Algarve e prometi mostrar-to. / Cumpro, hoje, a promessa.
[205] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111: «Província onde nasci, amada do luar / E o sol ruidoso, ardente, imorredoiro … / Lírio fresco e azul deitado à beira-mar, / Com o cálix gentil a orvalhar-se em oiro…».
[206] Consultar, neste âmbito, Vasco Prudêncio, *Auto e Hetero-representação em* A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro*, subcapítulo 9.4. «Cor, luz, sentidos».
[207] *Ibid*: «Tu és [província], unicamente, um perfumado verso, / Feito em luar dormente, azul e laranjeiras».
[208] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111.

parece distanciar-se do mundo repressivamente ativo e industrializado que encontramos na passagem do século XIX para o XX.

Parece ser a partir desta concepção, aliás, que se justifica a definição, desde logo, dos dois vectores-chave para a representação da província expressos no primeiro verso do poema seguinte, «O meu Algarve» – «impressionista» e «mole». O primeiro estabelece relações do foro estético que abordaremos adiante[209]; já o segundo parece reforçar a preguiça edénica atrás aludida, depois reforçada em diferentes versos do poema: «Meu lindo preguiçoso adormecido ao sol» (v. 2); «Para te adormecer, Deus pôs-te perto o mar» (v. 6) ou «Algarve, onde os perfis, romanescos, dolentes / Têm um ar de sonho e de fadiga mole, / E parecem abrir-se em curvas indolentes» (vv. 18-20)[210]. Tal acepção será de tal forma repetida no segundo livro de Lúcio, que em certos pontos parece atingir a paráfrase: com efeito, a passagem «Acordando [o sol] de manso as sonolentas flores»[211], de «O meu Algarve», parece ser repetida – pese embora a mudança do agente – numa outra passagem de «O rouxinol trovador»: «A trança loira passava / Sobre os campos sonolentos»[212].

Porém, tal condição edénica da província não se construirá apenas a partir desta *moleza*. A pureza da província será reiterada, por diversas vezes, a partir de uma evocação de um universo infantil – representação derradeira do universo de Pandora – em poemas como «Os campos»[213] ou «As praias»[214], bem como de uma condição genesíaca que encontramos, por exemplo, em «As serras», onde a condição ascética da paisagem será, desde logo, destacada pela forte luz e os «idílicos cumes» patentes no primeiro verso[215] e repetida, versos depois, quer na evocativa e quase paradoxal imagem das «Montanhas murmurando altivamente belas»[216], como na referência ao «voo sereno e amplo das linhas [das serras] / (...) vazando-lhes em cima a volúpia das cores»[217]. Neste âmbito, diferentes elementos presentes no espaço parecem corroborar, simbolicamente, a aludida ideia de ascensão: as «águias de luz que chamamos

---

[209] *Vide* subcapítulo *«Onde o luar se orquestra em novas harmonias» – O devir artístico.*
[210] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112.
[211] João Lúcio, *op. cit.*, p. 115.
[212] João Lúcio, *op. cit.*, p. 149.
[213] João Lúcio, *op. cit.*, p. 163: «Casas a espreitar por entre o arvoredo, / Com um ar de recato e de amor e de segredo, / Como caixas gentis de confeitos, pequenas»; «E sobre tudo um ar de branda comoção, / Um ar sentimental de sonho e de paixão, / Uma risonha graça em que há ternuras mansas, / A graça que Deus põe nos olhos das crianças…».
[214] João Lúcio, *op. cit.*, p. 169: «Grutas aonde a água esconde lindas fadas, / (...) Com os beijos que deu, o mar rendilhou tudo. / «Há grutas com cristais, pequeninas e mansas, / Com um ar infantil de prendas pra crianças».
[215] João Lúcio, *op. cit.*, p. 173.
[216] *Ibid.*
[217] João Lúcio, *op. cit.*, p. 174.

estrelas»[218]; as «eléctricas flores / Dos relâmpagos» que caem «Sobre a (...) altivez» das serras[219]. A própria digressão narrativa do sujeito enfatiza uma noção de crescente altitude, a partir da segunda estrofe, com a subida para a Foja, uma zona mais elevada[220]; circunstância que parece, de algum modo, justificar a utilização dos topónimos expressos no poema: mais do que criar um laço de referencialidade, eles enfatizam o discorrer poético.

Tal visão das *serras* converge, neste sentido, em uma condição divina relativa, em primeira instância, à natureza – à «orquestração infinita da vida»[221] – e, em segunda, à paisagem algarvia – noção que, de resto, não parece ser exclusiva do poema citado[222]. É nesta perspetiva que podemos justificar o constante reforço de um certo caráter sexual, comum a grande parte dos poemas de *O Meu Algarve* e intensamente explorado em «As serras»: o que parece estar em causa é o reforço de uma noção geradora de vida, e que, na associação que estabelece com o divino, converge numa sexualidade simultaneamente carnal e espiritual[223].

Esta representação edénica da província algarvia perdurará, para o bem e para o mal, como um dos traços identificadores da poética de Lúcio. Não deixa de ser interessante, porém, verificar que tal acepção se repetirá na pena de outros escritores: neste âmbito, não resistimos a recuperar, novamente, o texto citado de Torga[224], nomeadamente na *embriagada* visão da província enquanto «paraíso terrestre, onde o homem possa viver feliz ao natural»[225].

---

[218] João Lúcio, *op. cit.*, p. 173.
[219] João Lúcio, *op. cit.*, p. 174.
[220] João Lúcio, *op. cit.*, p. 175.
[221] *Vide* notas 181-3; *vide* também João Lúcio, *op. cit.*, p. 175: «Oh estrofe de Deus em vegetais dispersos».
[222] Veja-se, por exemplo, os poemas «O meu Algarve» e a referência ao «intenso poder do teu [Natureza imortal] génio fecundo» (*op. cit.*, p. 116) e «As terras», na passagem: «Aldeias infantis, pouco maiores que rosas, / Que Deus, quando vos vê com medo das procelas, / Para vos sossegar, acende logo estrelas. / Essa vida campestre, húmida das montanhas, / Dá ao vosso perfil as doçuras estranhas, / As canduras macias, a ingénua pureza / Que lentamente cai das mãos da Natureza» (*op. cit.*, p. 154).
[223] João Lúcio, *op. cit.*, p. 173: «Tudo o que rumoreja, amando, a procriar: / Tudo sobre que passa o sopro criador / Do perpétuo, fecundo e infinito amor! / (...) Que grandiosa paz e que fecundo amor».
[224] *Vide* notas 52-3.
[225] Miguel Torga, *op. cit.*, p. 97: «Pela manhã, passada a embriaguez, a razão alarma-se e protesta. É impossível que tudo seja tão doirado e perfeito! Há de por força haver uma realidade mais dura por detrás do biombo! Os sentidos mentiram. Deixaram-se embebedar pelo vinho capitoso das aparências. / (...) Às duas por três, uma onda de luz envolve toda a suspicácia num abraço de amor e a bebedeira recomeça. (...) / Não, eu não consigo ver o Algarve senão como a miragem dum céu deste mundo, sem nenhum dos atavios que aviltam a condição dum céu. A ideia que tenho dum paraíso terrestre, onde o homem possa viver feliz ao natural, vem-me dali».

A exploração da sexualidade no âmbito da poética de Lúcio parece, na sua segunda obra, ganhar contornos de algum modo distantes dos que assistíramos em alguns poemas de *Descendo*: aos moldes tensos que marcam, esporadicamente, algumas das personagens visadas na obra de estreia do poeta[226], a dimensão sexualizada – ligada intrinsecamente à paisagem – parece-se constituir-se, em *O Meu Algarve*, como um dos seus motivos essenciais. A circunstância não terá passado despercebida, de resto, a alguma crítica da época[227].

É em «O meu Algarve que tal questão se salientará de um modo mais visível. Com efeito, parece existir, em todo o poema, uma ideia de sexualidade latente, fértil e luminosa, de algum modo distante dos modelos castradores oitocentistas. A relação intensamente carnal da paisagem, que será equiparada a um «Romântico torrão de doidas fantasias, / Namorado gentil, sensual e troveiro»[228], «...[n]um distender ameno / De mulher sensual, fecunda e preguiçosa»[229], implica uma noção de saudável volúpia – ao ponto de um dos símbolos-chave da perversidade decadentista, o *lírio*, ser, de algum modo, reconvertido aos moldes trabalhados na segunda obra de Lúcio.[230] Neste cenário, os poucos laivos de violência refletem apenas o sentimento de paixão arrebatadora que perpassa o verbo do sujeito poético[231].

Este mesmo tipo de relações parece ser invocado, também, no poema em «As terras», onde o caráter fecundante da paisagem é continuamente evidenciado[232], numa

---

[226] *Vide* os poemas de «A louca» ou «Os lívidos». A este propósito, consultar Capítulo V – *Descendo*.
[227] *Vide*, por exemplo, esta passagem de José Dias Sancho (*op. cit.*, p. 39) alusiva a *O Meu Algarve*: «A Paisagem do Algarve acordou-lhe o sensualismo, foi ela que trouxe à sua emoção transida de mistérios e de ansiedades agudas a cálida sensação do Feminino.».
[228] *Ibid*.
[229] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113.
[230] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112: «E onde os lírios são amigos das crianças / Numa amizade sã, divina, imaculada». Na página seguinte, num sentido semelhante, será referido: «Onde o Sol sensual cansa os nervos das rosas, / Numa volúpia de oiro intensa, absorvente…». Sobre a simbologia do *lírio*, *vide* nota 116.
[231] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113: «Algarve das paixões, do amor violento, / Que fana, quando passa, as bocas, de desejos».
[232] João Lúcio, *op. cit.*, p. 154: «Cada árvore pra vós abre o seio olorante / O mar, a vossos pés, com ternuras supremas».

dimensão que não exclui nem a volúpia imorredoira e arabesca[233], nem o caráter divino, genesíaco que se lhe encontra associado[234].

A articulação entre paisagem (ou, episodicamente, outros temas[235]) e corpo feminino parece, de resto, constituir uma das concretizações mais comuns da aludida sexualidade fecunda, repetindo-se de modo breve em poemas como «A volúpia do sonho»[236] ou, de um modo mais ténue, «A saudade do mar»[237]. Nos poemas em redondilha – «A lenda de Marim», «Porque chora a fonte», «Flor única», «Um amor de dois perfumes», «A linda desprezada», «O ciúme das estrelas» e «O rouxinol trovador» –, ligados ao imaginário mourisco, ela será motivo comum: no primeiro, a relação entre o elemento feminino e a paisagem é concretizada por intermédio do *perfume*[238] (depois repetida em «Um amor de dois perfumes» e «O ciúme das estrelas»[239]) ou em estreita articulação com a música[240]; em «A linda desprezada», através da imagem de uma montanha nevada (estabelecendo-se, por sua vez, um contraste com o «ardente sol dos beijos»[241]); em «Flor única», pela manifestação, por oposição, da esterilidade do cenário – o que justifica a simbólica inexistência de «ninho[s]»[242].

---

[233] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 155-6: «Tens ruas brancas que se torcem e coleiam / Dando a impressão que com volúpia ondeiam, / (...) Onde há não sei o quê de morno e sensual, / Um bafo de serralho ardente, oriental»; 160: «Curvas da cor do gelo a desenharem ruas, / Têm alvores sensuais lembrando espáduas nuas... / Uma volúpia doce, astral, desfalecente, / Dissolve-se no ar embriagante e quente...»

[234] João Lúcio, *op. cit.*, p. 156: «[ondas] De formas sensuais, latejantes e belas, / Onde vão mergulhar as primeiras estrelas», / Como beijos em fogo, alados e fecundos, / Beijos que têm em si o gérmen dos mundos.».

[235] Veja-se, por exemplo, o poema «A paixão da cor», onde a cor é salientada, também, no âmbito do sexualizado corpo feminino: «Embebe [a cor] em larga vida as figuras geladas: / Das bocas nos rosais faz crepitar desejos: / Desdobra no olhar frémitos d'alvoradas: / Põe nos seios que aveluda um ar de pedir beijos» (*op. cit.*, p. 125). Cor, volúpia e sexualidade parecem, assim, surgir como elementos indissociáveis nesta representação da província algarvia, como nos parece evidenciar a última estrofe do poema: «...Que razão nos acorrentará / Ao teu manto brilhante, ao teu manto fulgente?! / A volúpia, talvez, que dentro de ti há, / Minha linda pagã, sensual e ardente!» (*op. cit.*, p. 126).

[236] João Lúcio, *op. cit.*, p. 123: «Se a paisagem mostra uma meiguice doce, / Um lindo ar pagão de sensualidade / Um modo de agitar o seio, como se fosse / Uma terna mulher de álacre mocidade?!».

[237] João Lúcio, *op. cit.*, p. 118: «Mar das grutas sem fim, cheias de pedrarias, / Das sereias de neve e conchas cor de gelo, / Dos naufrágios, da Dor e das lindas baías, / Com as ondas iguais às ondas dum cabelo».

[238] *Vide* nota 197.

[239] *Vide* notas 198-9.

[240] João Lúcio, *op. cit.*, p. 128: «Pôs Alá nas brandas curvas / Do teu seio uma harmonia… / Abre o rendado corpete / Pra que eu oiça a melodia. / «Se estivesses nos meus braços, / Sob os beijos, a vibrar, / Ser-te-ia o corpo uma harpa / Que se poria a tocar».

[241] João Lúcio, *op. cit.*, p. 140: «Sempre que a estava a beijar / Nos brancos Alpes do seio / Essa boca, a chamejar, / Milhões de agulhas de fogo: / Sentia-se incendiar. / O ardente sol dos beijos / Punha o seio a degelar».

[242] João Lúcio, *op. cit.*, p. 134: «[o moinho] Já não tinha nem um ninho, / Nem uma asa poisada: / As aves fugiam dele». Na página seguinte, porém, voltaremos a encontrar pistas relativas à articulação entre personagem feminina (no caso, a «Branca moira delicada») e elementos da paisagem: «Adejavam borboletas / Junto a ela, em revoada, / Presas à luz dos seus olhos, / Olhos finos de balada, / Zumbia-lhe, a rondar o seio, / Alguma abelha enganada».

Por outro lado, em poemas como «As serras», seremos confrontados com uma visão ciclicamente fecunda da natureza, o que contribui para um acentuar da dimensão sexual da paisagem[243]. Tal questão será particularmente visível a partir da segunda estrofe –, onde a descrita sexualidade casta, virginal, reforça tanto o caráter edénico do local[244], como a noção de procriação cíclica – uma constante renovação da vida acentuada pelo iniciar de um novo dia[245] e que a chegada da noite parece não atenuar[246]. A perplexidade manifestada pelo sujeito perante tal mudança[247] determina uma transferência de traços anímicos para a paisagem, estratégia que parece não ser, de todo, invulgar em *O Meu Algarve*, como veremos em textos como «O velho amigo» (embora nem sempre com o caráter erótico anteriormente referido[248]) e «Os campos» (onde a contemplação atribuída às «perspetivas / Doces e joviais, ternas» dos campos parece remeter para o sujeito poético[249]).

Será, de resto, nestes dois últimos poemas que assistimos às mais visíveis articulações entre paisagem e personagem. Em «Os campos», paisagem e elemento feminino fundem-se numa emergente digressão sexual que nos parece remeter para o

---

[243] *Vide*, por exemplo, os últimos versos de «A lenda de Marim» («A sinfonia da Vida / A amar e fecundar.», p. 131); o início de «Porque chora a fonte» («Tudo palpita em desejo / Tudo estremece e procria», p. 132; a este propósito, saliente-se também as noções de vitalidade e fertilidade inerentes à imagética da *fonte*).

[244] João Lúcio, *op. cit.*, p. 176: «Esse aroma que sai ardente e sensual / Dos lençóis de verdura e leito virginal / Da Natureza, que é, como a mãe de Jesus, / Virgem mesmo depois que cria e que produz»; não obstante, a circunstância não eliminará uma certa noção de *desejo*, como será visível nos rios «Líricos e azuis, de margens delicadas, / Cantando mansamente, em surdina, os desejos, / Da água, que torneia as flores com os seus beijos».

[245] *Ibid*: «É o Dia que se ergue, a Luz que se levanta, / Tudo estremece e ri e um contentamento / Agita cada ramo, ainda sonolento, / Num frémito de amor. A terra enternecida / Sente a seiva engrossar e germinar a Vida».

[246] João Lúcio, *op. cit.*, p. 177: «Há segredos de amor pelas relvas sombrias. / Sentem-se latejar beijos nas penedias. / Um hálito fecundo estira-se no ar: / É a terra a gerar, a seiva a procriar…»; relação que se mantém na página seguinte e até ao final do poema: «As túmidas paixões, os finos galanteios, / Começam a tecer idílicos enleios: / Núpcias dos vegetais e beijos das folhagens, / Abraços sensuais das trémulas ramagens, / Desmaios de ternura entre as rochas em gumes, / Amores a que não chega a cinza dos ciúmes».

[247] João Lúcio, *op. cit.*, p. 177: «Que transfiguração! A serra deslumbrada / Enche-se dum fulgor musical de balada. / O arvoredo vibra em sonhos, em delírios».

[248] Este tipo de transferência será visível logo no primeiro verso do poema, a partir da «praia devastada» que parece remeter, acima de tudo, para o estado anímico do pescador, personagem a partir do qual se desdobra o poema. A descrição que o sujeito faz desta acentua, aliás, de modo antagónico, a sua dor: o pescador é representado como uma figura hercúlea («titã imortal de epopeia», repetição da articulação entre os pescadores algarvios e os heróis/navegadores da antiguidade, conforme visto em «A saudade do mar» [*vide* notas 60-2]), porém solitário («Correra [...] / Por essa solidão infinita das águas») e «Chorando sobre o barco em destroços na areia»; a acentuada diferença entre as imagens contribui para um evidenciar do sofrimento do pescador (vide *op. cit*., p. 150).

[249] João Lúcio, *op. cit*., p. 162. Saliente-se, também, na mesma linha, a relação entre paisagem e personagem no poema «As terras» (op. cit., pp. 156-7): «E as pedras, entoando as melopeias rudes, / Se banhavam na neve alada da farinha, / Enquanto, o coração da fresca moleirinha, / Moía então também saudades dum amor, / Chorando pra no peito a mó girar melhor».

universo de alguns poemas de Cesário (em particular «De tarde»[250]): desde a animização expressa no primeiros verso do poema («Alegres campos rindo, olorosos, fecundos»[251]), passando pela identificação entre corpo feminino e paisagem («Cada colina tem esse tremendo anseio. / Que ergue sob o corpete o vosso branco seio.»[252]) e por imagens que enfatizam o referido caráter fecundo (a metafórica evocação do «ninho» – que será, de resto, decifrada pelo próprio sujeito, nos versos seguintes[253]; o desabrochar de flores[254]...) e culminando, enfim, na invocação da volúpia como condição suprema desta edénica e fecundante vivência da sexualidade[255].

Por seu turno, em «O velho amigo», a paisagem parece moldar-se ternamente à figura do pescador[256]. Tal relação parece enfatizar a estreita ligação da personagem com o mar, não obstante a natureza intempestiva do mesmo determinar um desenlace distante dos moldes afetuosos destacados. Tal variação encontra-se intimamente ligada com a natureza multifacetada do mar em *O Meu Algarve*, que irá funcionar, em alguns casos, como elemento catalisador da paisagem terreno, conforme iremos destacar adiante[257]. Neste ponto, interessa-nos reter, pelas relações estabelecidas com uma

---

[250] *Vide* Cesário Verde, *Obra Completa*, p. 157.
[251] João Lúcio, *op. cit.*, p. 162.
[252] João Lúcio, *op. cit.*, p. 163.
[253] João Lúcio, *op. cit.*, p. 163: «As aves vão fazer ninhos no arvoredo, / Como os sonhos de amor constroem em segredo, / No vosso coração, os ninhos de desejos, / Onde nascem depois largos bandos de beijos...». Atente-se, ainda, no destinatário expresso, versos antes, do poema: as «leitoras gentis, brancas musas serenas» (*op. cit.*, p. 163). Esta estratégia, pouco comum na poesia de Lúcio, parece justificar-se pelo caráter amoroso e sexual que percorre todo o poema – à imagem, aliás, do que se passa no avulso «O Garrett gentil». Veja-se, ainda, a partir da figura das aludidas *leitoras*, a enfatização da relação entre paisagem e personagens, na invocação da inveja ou zelo das flores face às mesmas («Vinde [...] / Molhar vossos perfis no oiro latejante / Deste boémio sol forte e hilariante. / Os lírios tremerão com inveja e com zelos, / As rosas quererão noivar-vos nos cabelos», *ibid*).
[254] João Lúcio, *op. cit.*, p. 164: «A amendoeira abre a branca flor gentil, / Que dá a impressão dum beijo que floriu / E traz manchas da cor da boca onde se abriu. / (...) Quando essa flor se abre, Oh pálida leitora, / Se a tua fina alma os aromas adore, / se o teu colo grácil desejas perfumar, / Para o dares a beijar depois, ao teu amor, / Desaperta o corpete e deixa entrar o ar».
[255] A propósito da chegada da Primavera, refere-se que os «pomares vibram já num delicado amor» e que «Há um morno abandono uma volúpia mole, / Nas plantas desnudando, ao fecundante sol, / O seio, a pedir, em lúbricos desejos, / À luz que o incendeie com rajadas de beijos». As diferentes imagens que ajudam a construir esta visão de sexualidade fecunda (as aves a «pôr ninhos e amores»; as abelhas «cor d'oiro, a fulgir como brasas...) parecem ser sintetizadas na passagem «Um murmúrio de amor e de quentes desejos, / Rumoreja no campo em sonatas de beijos…» (*op. cit.*, pp. 164-5).
[256] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 151: «Era mais doce o mar: o vento tinha olores, / Como se, todo o ar que nele marulhava / Tivesse repousado entre os braços das flores, / Nalgum bacanal que Pã abençoava». A passagem antecipará, de resto, uma outra relação com a sexualidade nas estrofes 12 e 13, onde se refere a existência do «fecundante amor», em que o desabrochar de flores parece metaforizar a relação do pescador com a mulher e o nascimento dos seus filhos («O fecundante amor, terna plante fina / Que mergulha na alma o raizame d'oiro, / Abriu em cada ramo uma flor pequenina, / Balbuciante flor com o cabelo loiro. // E Ela, assim como as roseiras mimosas, / Desabrochou, floriu, fecunda e criadora: / O seu ventre espargiu um dilúvio de rosas / Com boquinhas gentis a escorrer aurora»).
[257] *Vide* subcapítulo *Onde as línguas do Ar murmuram aos ouvidos, com vocáb'los de sonho, as histórias das fadas – Imagéticas /«Na languidez azulínea» – O mar*.

dimensão sexualizada, a transfiguração da paisagem imprimida pelo elemento em «As praias».

Com efeito, este parece ser um dos poemas onde assistimos a uma maior transfiguração do espaço envolvente, circunstância que não nos parece desligada da natureza inconstante do mar, que nos é apresentado, logo nos primeiros versos, ora como portador de uma «voz estranha e colossal, / Que é o forte clamor do negro temporal»; ora como «fremente de desejos, / [que] Põe flocos de espuma e espumas de beijos»[258]; caráter bicéfalo que se manterá nos versos seguintes, na invocação do seu «azul profundo», que, não obstante a sua condição «volumptuos[a] e doce», o faz assemelhar ao «colo do lírio (...) engana[ndo] a abelha»[259] – uma das poucas passagens de *O Meu Algarve* onde a perversão decadentista se superioriza à imagem de fecundidade[260].

A progressão do poema mostrar-nos-á, também (à imagem do que acontece com «As terras» ou «As serras») uma mudança temporal que comporta, mais do que a constatação da passagem do registo diurno para noturno, uma mudança anímica do sujeito, e que irá projetar-se em visíveis alterações na representação da paisagem. Assim, a chegada da noite implica não só uma mudança de tonalidades[261], mas, com ela, uma espécie de suspensão onírica[262] que não exclui a referência à criação poética[263] e a manutenção de um leve clima erótico[264] – aspectos que parecem antecipar, em todos os passos, o ambiente anímico de «Alta noite», que acaba por funcionar, nestes e noutros aspectos, como o poema-síntese de *O Meu Algarve*: na representação intensamente sexual e voluptuosa da paisagem («...o bafo das giestas, / Faz o ar veludoso e mole e sensual, / E tremem de volúpia as múrmuras florestas, / Na sua languidez fecunda e

---

[258] João Lúcio, *op. cit.*, p. 168: «Oh praias, a ouvir as soluçantes mágoas, / Que diz o alarido estertoral das águas, / Escutando essa voz estranha e colossal, / Que é o forte clamor do negro temporal; / Praias aonde o mar, fremente de desejos, / Põe flocos de espuma e espumas de beijos».

[259] João Lúcio, *op. cit.*, p. 168. Sobre a simbologia da *abelha* em *O Meu Algarve*, *vide* notas 141, 242 e 255.

[260] João Lúcio, *op. cit.*, p. 169: «Amplas grutas estão nos rochedos cavadas, / (...) Com os beijos que deu o mar rendilhou tudo. / Há grutas com cristais, pequeninas e mansas, / Com um ar infantil de prendas pra crianças».

[261] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 171-2: «Apagam-se os clarões e cores derradeiras»; «Já tudo se desfez: chovem cinzas subtis»; «a branca Lua fresca (...) / Parece um lírio branco»; «De sonhos, o luar, vai pondo as ondas rasas, / Riscando o branco voo d'opalas pelo ar»; notar também a permanência de algumas tonalidades frias, em particular do azul («Na sala azul do Ar», p. 172).

[262] João Lúcio, *op. cit.*, p. 172: «...o Sonho alargou as asas sobre o mar... / Passam velas ao largo e vão transfiguradas: / Nos seus mastros a rir há quimeras poisadas...».

[263] *Ibid*: «A Lua está beijando o seu novo poeta»; «Poetas, apanhai os versos que [a lua] derrama!».

[264] *Ibid*: «Aperta-se em cetins o colo delicado [da lua], / – Colo de gelo e luz, quem te terá beijado?!». Já antes (p. 171), o principiar da mudança de cenário indiciara este ambiente: «Há um sereno tom de cândidos desejos / Pelo Céu. A Cor tem o afago de beijos, / A lânguida ternura, a fina proporção: / A Natureza mostra agora o coração»; «São cenários de idílio e líricos amores…».

vegetal»[265]); na relação entre representação da paisagem e pintura («Que o pincel do luar a tudo transfigura, / E, em beijos, coalha, entre os ramos, o vento»[266]) e, também, música[267] e, particularmente, na dimensão onírica e ascética, com estreitas afinidades com a criação poética («Nesta hora, em que génio alado dos artistas / Corta o seu voo mais alto acima das esferas»[268]).

«Os sonhos são como as aves: Param pouco num lugar» – A dimensão onírica

As noções atrás destacadas parecem reforçar que esta representação edénica, quase divina, da província em *O Meu Algarve* é conseguida por intermédio de um espaço onírico que, não raras vezes, se imiscui na representação da paisagem.

O poema «O meu Algarve» parece partir, justamente, deste pressuposto: a representação pretensamente «realista» da província deduzida numa primeira leitura desvanece-se lentamente perante a imersão de um plano onírico que parece tomar, pouco a pouco, o seu legítimo lugar na visão deste Algarve. Por esse motivo, em diferentes passagens, o sujeito destacará o *sonho* como um atributo congénito da província; em outros casos, o tal atributo é transferido para o domínio do objecto representado (veja-se, a este propósito, a referência ao Algarve enquanto «...louco sonhador a respirar quimeras»[269]), o que determina o sonho enquanto agente, processo e objecto representado; tríade repetida até ao final do poema citado[270] e em «A saudade do mar», na associação do mar à «quimera» e ao «sonho audaz»[271]; em «A paixão da

---

[265] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180. Acrescente-se, porém, que, por vezes, esta dimensão sexual parece afastar-se do típico caráter fecundo e puro: «Ouve-se (...) / E o ritmo subtil desses beijos frementes / Dados pra enlouquecer e para sufocar» (*ibid*).
[266] *Ibid*.
[267] *Vide* nota 190.
[268] *Ibid*.
[269] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112.
[270] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 113: «Onde as línguas do Ar murmuram aos ouvidos / Com vocáb'los de sonho, as histórias de fadas…»; «Canta suavemente a água (...) / As líquidas canções, as finas baladilhas / Deste mar sonhador, do meigo mar do Sul.»).
[271] João Lúcio, *op. cit*., p. 120: «O leite que criou a nossa raça era, / Pela espuma que tens, muita vez temperado: / Continha um sonho audaz: tinha muita quimera, / Um prazer de aventura, enorme, ilimitado. // (...) E queremos-te mais, por ver que o Infinito / Só o exprimes tu, dentro da Natureza». Sobre a simbologia do mar em *O Meu Algarve*, *vide* subcapítulo *Na languidez azulínea – O mar*.

cor», na estreita relação que se parece estabelecer com a questão cromática[272] e n'«Os campos», no âmbito da caracterização da paisagem natural[273].

Esta vivência onírica será particularmente visível nas (poucas) ocasiões em que acedemos a ambientes noturnos em textos de *O Meu Algarve*. O momento mais evidente será em «Alta noite», o poema onde tal dimensão é plenamente assumida como parte integrante, imprescindível na representação deste Algarve[274]; porém, a questão será igualmente desenvolvida nos poemas finais da obra: em «As terras», na referência à languidez, «...dormente magia / Que abre nos corações a flor da fantasia» e ao «hálito de sonho, ardente e perfumado» da terra[275]; em «As serras», à notada transfiguração quimérica do espaço físico[276] e em «As praias», ao cenário noturno onde, mais uma vez, o plano onírico se entrecruza com o plano da criação poética[277], numa metamorfose do espaço que resultará, no final, na harmonização entre sujeito (ou personagens[278]) e paisagem, e que converge na relação ascética, entre céu e mar, patente nos últimos dois versos do poema: «E cada vaga pede ao Céu que lhe dê asas / E quer-se levantar, quer subir, quer voar!...»[279].

Será, porém, em «A volúpia do sonho» que o domínio onírico será elevado à condição de *leitmotiff*. Aqui, tal dimensão será explorada na sua dimensão evasiva, estabelecendo-se uma íntima relação com o próprio sujeito que converge, por sua vez, sem grandes surpresas, com a figura do poeta – ou dos «artistas»[280]. Será este modelo de representação que irá figurar nas estrofes seguintes – sobretudo ao abrigo do par *real*/*ideal*; exceção feita à terceira quadra, momento em que o sujeito recentra a questão no âmbito de *O Meu Algarve* – enquanto condição definidora da «raça do sul, duma ardente bravura»[281].

---

[272] *Vide* a referência à «asa transparente» na terceira estrofe (*op. cit*., p. 124): «Em toda a parte põe [a cor] a asa transparente: / No mar, nos vegetais, nos montes, nos palores...».
[273] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., pp. 162: «Eu amo ardentemente as vossas perspetivas / Doces e joviais, ternas, contemplativas, / Cheias do mesmo sonho em que nós mergulhamos»; 164: «A paisagem tem perspetivas supremas, / par'cendo um sonho astral desenhado com gemas…»).
[274] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 179: «Sentem-se os sonhos ir vagarosos voando, / No silêncio da Vida, invisíveis, dispersos: / Aonde irá poisar esse longínquo bando?! / Que poeta será que o prenderá em versos?! // Erram, na languidez azulínea do mar, / Halos sentimentais, quiméricos palores».
[275] João Lúcio, *op. cit*., p. 161.
[276] *Vide* nota 247.
[277] *Vide* notas 262-4.
[278] *Ibid:* «Sobe da Natureza um carinhoso amor, / Com os astros conversa a voz do pescador».
[279] João Lúcio, *op. cit*., p. 172.
[280] João Lúcio, *op. cit*., p. 121: «Sonho que ao coração dás ânsias imprevistas, / Quimérica volúpia evocadora, astral.../ Oh velho companheiro íntimo dos artistas, / Que pões no lago – a Vida, o nenúfar – ideal».
[281] João Lúcio, *op. cit*., p. 121. Na página seguinte, décima quarta estrofe, será tecida uma invocação semelhante: «Corações que floris neste vergel do Sul».

Em todo o caso, parece ser o *sonho*, enquanto noção, que constitui o motivo central do poema; e pesem embora as articulações que se estabelecem com a imagética trabalhada na segunda obra de Lúcio (a começar pela «volúpia» referida, desde logo, no título), em alguns momentos, o texto parece convocar o universo de *Descendo*[282] – em particular na convergência do plano onírico com um caráter ascético («suave e infinito»); distante do que é «mau, banal ou imperfeito». O raciocínio será, de resto, sintetizado pela máxima «E sonhar, é voar» – evidenciada, no corpo do texto, pela própria métrica adoptada (verso único de seis sílabas métricas entre alexandrinos[283]) e estabelecida, a avaliar pelo julgamento de alguma crítica, não sem um certo facilitismo retórico[284].

Progressivamente, o raciocínio do sujeito irá estender-se a outros domínios: a partir da relação do *sonho* com o individuo, serão invocados elementos que, pela sua *invisibilidade*, se constituem como de algum modo afins ao plano onírico – o «mistério» e o desconhecido[285]; o olfacto[286]; a música[287] – e que contribuem para a transfiguração (de caráter deleitoso, «narcótico»[288]) do mundo. Pouco a pouco, o *sonho* passa a constituir parte integrante do real – e não a sua oposição:

> Como poder fugir às quimeras doiradas?!
> Aos sonhos, às visões como os abandonar,
> Se são sonhos da Cor as nossas madrugadas,
> Se é um sonho de prata este nosso luar?! [289]

O uso dos possessivos não é inocente: como iremos perceber na estrofe seguinte, a intenção do sujeito não finda na imagem atrás estabelecida. A dimensão *real* que lhe interessa não remete para uma qualquer abstração, mas para a província edénica que constitui, afinal, a temática do livro. Por esse motivo, o mar (o «nosso mar», mais uma

---

[282] Veja-se, a este propósito, a sétima estrofe (*op. cit.*, p. 122) e a relação estabelecida entre sonho e elementos naturais (no caso, flores), a invocar, de algum modo, passagens de «O cemitério das noivas» (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 59): «Sonhos da madressilva e dos lilases finos, / Dos jasmins, dos rosais, das magnólias em flor, / Sonhos leves, cortando em voos argentinos, / O lânguido luar, num perturbante amor».

[283] João Lúcio, *op. cit.*, p. 121. Na décima terceira estrofe (p. 122), voltaremos a encontrar esta dimensão ideal do sonho, sobretudo na sua vertente, mais do que de evasão, quase «curativa»: «Pra os corações tu és um bálsamo astral / Que vem amortecer a dor que os fere e cansa».

[284] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 426.

[285] João Lúcio, *op. cit.*, p. 122: «Quantos perfis trazeis do fundo do mistério, / Albentes no palor da vossa claridade, / Em que há não sei o quê de lânguido e de etéreo, / Que a nossa alma, assim como um aroma, invade».

[286] *Vide* nota anterior.

[287] João Lúcio, *op. cit.*, p. 122: «E dentro de nós então uma outra alma brota, / (...) Que é sentimental, assim como uma nota / De música em surdina esvaindo canções».

[288] *Ibid*: «Original prazer, volúpia de sonhar, / Que transfiguras tudo em fulgências estranhas, / Oh narcótica luz!».

[289] João Lúcio, *op. cit.*, p. 123.

vez, marcado pelo possessivo) tem «o ritmo do verso»[290]. É este o Algarve que interessa a Lúcio: uma província edificada pelo *sonho*, que só pode existir na pena do poeta, mas que, por isso, não deixa de ser menos uma realidade.

Pelo raciocínio apresentado, «A volúpia do sonho» acaba por se constituir como uma perífrase de grande parte dos motivos presentes em *O Meu Algarve*. Sob a égide do sonho, a representação do espaço estende-se a uma dimensão sexualizada[291], de onde não se exclui a experiência da divindade[292] ou a designada volúpia congénita da província[293] – que nasce, significativamente, de um sonho da própria natureza[294].

Esta última noção parece ocultar, porém, um sentido mais profundo: na verdade, o voo para «...os campos azuis, onde o lírio da Quimera / Abre o corpete de oiro à neve do luar»[295] não resulta tanto do poder hipnótico e idílico da Natureza, mas do papel do sujeito poético na concretização de tal poder. A conclusão tecida na última estrofe deverá, por este motivo, ser invertida: não é esta «Fantasia do Sul […] / Que transfigura (...) tudo onde os meus olhos ponho»[296], mas o próprio criador – o sujeito, figuração do poeta – que o faz.

«Onde o luar se orquestra em novas harmonias» – **O devir artístico**

À imagem do que sucede em *Descendo*, também em *O Meu Algarve*, a relação entre mecanismos de representação e objecto representado é constantemente entrosada pela invocação quase permanente do artifício artístico – literário, mas também de outras artes. Na segunda obra de Lúcio, esta questão será particularmente visível no domínio da pintura; porém, também a escultura e a música (ainda que sem o fulgor de alguns poemas de *Na Asa do Sonho*) marcarão presença.

Na notação do devir artístico em *O Meu Algarve*, parece-nos importante destacar, igualmente, a invocação do domínio divino, que parece cumprir, na obra, e para além

---

[290] *Ibid*.
[291] *Vide* nota 236.
[292] João Lúcio, *op. cit.*, p. 123: «Abelhas que Deus fez para os Jardins de Sonho».
[293] *Ibid*.: «Esta indolência enorme, este morno cansaço, / Que vem adormentar toda a nossa energia, / É o prazer do Sonho, a ânsia do Espaço, / Onde quer, entre os sóis, voar a Fantasia».
[294] *Ibid*.: «...esta província de oiro, embalada de espumas, / Nasceu dum lindo sonho audaz da Natureza».
[295] *Ibid*.
[296] *Ibid*.

das relações já aludidas, o propósito de salientar um papel genésico que, não obstante se central em Deus como figura tutelar, parece também reverter para a figura do sujeito-poeta como a de um *criador de mundos*.

«O idílio entre o sol e as verdejantes comas» – Criação e divindade

Como já foi destacado em diferentes passos, a invocação divina constitui parte integrante da representação da paisagem na segunda obra de Lúcio. No presente subcapítulo, focaremos a nossa atenção nos momentos em que tais referências se efetivam na relação com o domínio artístico. Nesta perspetiva, não contemplaremos o destaque concedido à figura divina no grupo de poemas em redondilha, de inspiração arábica, onde a mesma, visível na alusão a Deus (ou «Alá», como é referido em alguns casos em que a coerência temática assim o exige[297]), nos surge na sua acepção mais imediata: enquanto entidade criadora ou «supervisora» do mundo dos Homens. Na mesma linha, não consideraremos, igualmente, a figura do Deus *Ex-Machina* que atua em favor do pescador (e dos seus filhos) em «O velho amigo»[298].

Teremos de aguardar, efetivamente, até aos poemas finais de *O Meu Algarve* para que esta invocação divina se estenda a outros domínios.

No poema «As terras», a referência à figura divina articula-se, à imagem dos casos referidos, com a noção de Deus criador (articulada, por sua vez, com a representação edénica da província algarvia)[299]; contudo, subsiste também, ao longo da primeira parte do poema, uma ideia de ascese divina à qual podemos associar o domínio da criação poética[300]. Em «Os campos», o movimento parece ser feito em sentido contrário: após o olhar relativamente disperso, livre por entre os vários elementos do campo, a partir do v. 67 o sujeito reorienta o seu raciocínio à luz das estações do ano – e

---

[297] *Vide*, a este propósito, os poemas «A lenda de Marim», pp. 128 e seguintes; «Porque chora a fonte», pp. 134; «Um amor entre dois perfumes», p. 138; «O ciúme das estrelas», pp. 144 e seguintes ou «O rouxinol trovador», pp. 147 e seguintes.
[298] *Vide* João Lúcio, op. cit., p. 152.
[299] A este propósito, interessa também salientar também a referência ao vocabulário de cariz científico («Nesta hora fecunda e doce como um verso, / Em que se sente mais por todo o Universo / Germinar o Amor – esse pólen bendito, / Que num átomo cabe e abrange o infinito», p. 161); tendência que, como vimos relativamente a alguns poemas de *Descendo* (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *Ver com precisão»: o racionalismo científico como vão suporte da verdade*), se justifica pela circunstância de nos encontrarmos num contexto de (re)criação do mundo.
[300] *Vide* nota 139.

em função dos meses[301]. A progressão, que não deixa de salientar, pela sua natureza cíclica, a noção de criação e de eterna renovação da vida (em articulação com uma já citada representação edénica da paisagem[302]), parece, porém, também enfatizar uma certa relação de decadência, como que a invocar as míticas Idades do Homem (até pela própria referência a diferentes metais: no Verão, reforça-se o «bronze dos pinhais»; no Outono, o vento com «mão de ferro e de aço das rajadas»[303]). Por esse motivo, a chegada do Outono será equiparada a um «sopro de ruína»[304] e a do Inverno a «arrepios de mágoa»[305], num cenário desolador[306] que só se irá modificar a partir do ponto em que o ciclo vital se reinicia[307].

Na relação entre divindade e ciclo de vida, nenhum poema se parece equiparar a «As serras», o momento de *O Meu Algarve* onde a questão se parece revelar de um modo mais veemente. Porém, será possível depreender, igualmente, ao longo do texto, uma estreita conexão com a criação artística, próxima de contornos humanos[308]. Justifica-se, assim, a referida «...febre de criar, de erguer, de produzir», que se parece articular tanto com a criação poética («Com a frescura doce e lírica das matas»[309]), com outras artes plásticas («[vertentes] Riscadas pela nudez escura dos sobreiros», / Com preguiças de relva e rendas de pinheiros»[310]) ou com ambas («Vale para passar as núpcias doiradas / Para poder esculpir um poema sem fim, / «Com beijos de cetim em colos de cetim»[311]).

Na mesma perspetiva, em «As praias», a humanização das rochas das praias estabelece tanto uma afinidade com a escultura (ou com a arquitetura[312]), como com um domínio divino que se encontra implicitamente associado ao trabalho esculpido. Neste quadro, as referências à divindade estabelecer-se-ão em sentido diverso: quer a

---

[301] João Lúcio, *op. cit.*, p. 164: «Janeiro: – é um *bouquet* de húmidos lilases».
[302] João Lúcio, *op. cit.*, p. 166: «Abençoada luz sobre a terra a zumbir, / Pra a fazer procriar, para a fazer florir. / Por ti, Deus manda ao campo a paz, a f'lecidade, / Imaculada luz, serena claridade».
[303] João Lúcio, *op. cit.*, p. 166.
[304] *Ibid*. Já no final da descrição, a representação do Outono parece ser amenizada («Este outono não é a agonia estranha / Que crispa os vegetais, os desgrenha e arranha / E numa massa turva a campina reduz»), não deixando, porém, de constituir «somente um desmaio entre festins de luz» (*Ibid*).
[305] João Lúcio, *op. cit.*, p. 167.
[306] *Ibid*: «Escorre a clara chuva entre a gaze do ar, / E em lágrimas cai dos ramos a chorar. / Desgrenha o vento aos pinhais as verdes cabeleiras / e nuas, tendo a cor dos ossos, as figueiras, / Braços hirtos pra o Céu, desoladas e mudas, / Parecem esperar o baraço de Judas».
[307] João Lúcio, *op. cit.*, p. 167: «o inverno chuvoso, / Que te faz sofrer também te põe formoso…».
[308] *Vide* nota 139.
[309] João Lúcio, *op. cit.*, p. 174.
[310] *Ibid*.
[311] João Lúcio, *op. cit.*, p. 175.
[312] João Lúcio, *op. cit.*, p. 168: «Um vincado cenário esculpido em granito... / Colunas a subir entre rochas sombrias, / Com pórticos que dão pra negras arcadias, / E palácios que o mar abriu e rendilhou».

propósito das «ermidinhas de neve, a dominar as águas, / [que] Pedem a Deus que afaste os naufrágios, as mágoas…»[313], invocação de uma noção divina enquanto atuante no mundo dos Homens (um pouco à imagem do que acontece em «O velho amigo»[314]); quer nas alusões diretas a Deus ou a símbolos da cristandade (veja-se, por exemplo, o *dilúvio*, a *pomba*...[315]), que reforçam uma imagem de divindade pouco pacífica, de algum modo próxima das sugeridas no Antigo Testamento. Tal variabilidade de acepções parece justificar a profunda mutabilidade do espaço físico representado, em particular das grutas – descritas, neste ponto, como «negras e colossais», com o «soturno ar das velhas catedrais», onde prevalece uma tonalidade negra[316], contrapondo-se assim tanto às anteriores «grutas com cristais, pequeninas e mansas, / Com um ar infantil de prendas pra crianças» aludidas versos antes[317]; cenário que será depois repetido em «As serras»[318].

«O pincel da Aurora a debuxar rosas» – Paisagem e pintura

A pintura, como será amplamente repetido por parte de alguma crítica, constitui, no âmbito da representação da paisagem, a arte mais nomeada em *O Meu Algarve.* O raciocínio, que será desenvolvido, em alguns casos, para além do âmbito da segunda obra de Lúcio[319], será repetido por Pascoaes, que não hesitará em nomear esta arte como um elemento volitivo na sua poética:

---

[313] João Lúcio, *op. cit.*, p. 169.
[314] *Vide* nota 298.
[315] João Lúcio, *op. cit.*, p. 169: «Piedade – Senhor, pra os marinheiros velhos! / Piedade – Senhor, pra as frágeis crianças! / (...) Piedade – Senhor, pra os que vão em noivado» (interessante notar, também, neste âmbito, a humanização das aves que rogam a Deus, que «...imploram **de joelhos**» [*ibid.*, sublinhado nosso]); 170: «Oh pombas, que ouvis os trágicos lamentos / Da voz de Dor, que há nas ondas e nos ventos, / (...) Vós fazeis-me lembrar o dilúvio, as mágoas / Do mundo estrebuchando entre as garras das águas, / Nos tempos em que o Céu, em luta desmedida, / Queria estrangular sinistramente a Vida, / Até que uma irmã vossa, abençoada e mansa, / Trouxe à Arca, no bico, o ramo da Esp'rança».
[316] João Lúcio, *op. cit.*, p. 170: «Pairam sombras rondando os negras arcarias, / Espectro que o pavor lançam [*sic*] nas penedias, / Formas vagas de estranho e negro pesadelo, / Fantasmas cujo olhar nos corações põe gelo».
[317] *Vide* nota 214.
[318] João Lúcio, *op. cit.*, p. 175: «Arcadas colossais, catedrais de verdura / Cheias pelo clamor forte dos vegetais».
[319] *Vide*, a este propósito, Sousa Martins, *Correio da Manhã. Página Regional*, 5 de Outubro de 1927, p. 1: «Como poeta regionalista, – observando o nosso céu, montanhas, campos e mar, com a sua extraordinária retina de pintor, – fez da pena uma mágica paleta, e ofereceu-nos essa tela sublime que é: "O Meu Algarve", — onde há a tonalidade forte, e a claridade luminosa desta linda província». Um outro autor, Edmundo Augusto Louza, publicará, no *Correio Olhanense*, um artigo onde relacionará brevemente o trabalho poético de Lúcio com a pintura («João Lúcio e a pintura», 12 de Fevereiro de

> Sim, e verdadeiro Poeta é escultor, pintor e músico. Nuns, predomina a escultura, corno em Antero do Quental; noutros, a música, como em João de Deus; e noutros, a pintura, como no João Lúcio. É que ele andava com o sol na cabeça, e não apenas com a cabeça ao sol. Tinha sol na alma; esse deus Apoio naturalizado algarvio, esse noivo das amendoeiras e figueiras, a mesma árvore sagrada, que rio coração de cada figo aparece uma amêndoa, para delícia do nosso paladar.[320]

Por esse motivo, no poema «O meu Algarve», a pintura surge quase como um motivo programático da representação espacial, desde logo a partir do primeiro verso, onde o adjetivo «impressionista»[321] remete tanto à experiência sensorial provocada pela paisagem, como para o movimento artístico (a que a figura do tio, Henrique Pousão, não será alheia[322]). As artes plásticas parecem, assim, constituir parte integrante, natural, dos cenários algarvios – algo que será devidamente desenvolvido ao longo de todo o poema, em diferentes passagens[323].

Deste ponto em diante, a presença da pintura irá repetir-se em diversos poemas: em «As praias», a tendência parece processar-se em dois sentidos de algum modo interdependentes: tanto na relação entre paisagem e artes plásticas[324], como no facto de o sujeito, perante a intensidade cromática da mesma, reclamar, à imagem do que sucedera em «O meu Algarve», a presença da arte enquanto condição essencial para uma efetiva apreensão ou *decifração* da paisagem[325] – uma vez mais é enfatizada a importância da figura do artista (pintor e/ou poeta) na representação do espaço. De resto, o mesmo tipo de convocação será repetido em «As serras», não só no âmbito da

---

1955, p. 4): «A Luz e a Cor caminham de braço dado com a rima e a métrica dos seus versos adquirindo tonalidade e perspetiva jamais alcançados entre poetas. A consubstanciação orquestral daqueles elementos elevam no [*sic*] ao pedestal onde repousam os grandes génios, e onde só tem cabimento uma plêiade restrita de eleitos que a Providência suscitou. (...) / Alguém o apelidou [João Lúcio] de *Ébrio da Cor*, e o cognome assenta-lhe intimamente porque os seus versos rescendem a vapores de orgia luminosa e estão impregnados de embriaguez pela fantasia caleidoscópica do litoral algarvio»; no mesmo âmbito, Virgílio Passos não resistirá a citar a obra do poeta (bem como a incluir, no artigo, uma foto do mesmo) na relação com o trabalho do pintor Falcão Trigoso («Falcão Trigoso. O pintor apaixonado do Algarve», *Correio do Sul*, 20 de Dezembro de 1962, p. 5: «Comparemos a pintura de Falcão Trigoso com a poesia de João Lúcio, poesia que pela música, exuberância e cor nos sugere as telas de mestre Trigoso. / João Lúcio, o poeta lmpressionista do Algarve, quer que a natureza imortal do seu país do sul, ensine algum pintor a fixar na tela esse brilho, essa cor, inéditos. / Falcão Trigoso pinta o mágico colorido da paisagem algarvia, na época das amendoeiras floridas, tal como o enternecido Poeta canta os Campos».

[320] Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 11.

[321] João Lúcio, *op. cit.*, p. 112.

[322] *Vide* nota 24; *vide* também Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio, subcapítulo *A faceta impressionista*.

[323] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 115-6: «Manhãs, que pareceis incêndios sobre a água, / Quem me dera um pincel pra vos poder pintar!»; 116: «Ensina algum pintor a fixar nas telas / Este brilho, esta cor, inéditos, diversos, / E põe a mesma luz que chove das estrelas / Na pena que debuxa estes humildes versos.».

[324] João Lúcio, *op. cit.*, p. 171: «Em cada onda está pintada uma aguarela»; «Esse escultor da vaga, o Mar, é plagiário».

[325] João Lúcio, *op. cit.*, p. 171: «Oh pintores; molhai, nesses largos painéis / Que faz o pintor Sol, as almas e pincéis! / Vinde ver um poente aqui sobre este mar: / Só um pintor de génio o pode copiar».

pintura[326] (numa alusão que não exclui a noção divina da criação[327]), mas também da escultura (passagem, aliás, enfatizada do ponto de vista formal, pela mudança de esquema rimático).

«A paixão da cor» parece ser, porém, o momento em que esta relação se concretiza de um modo mais visível. Partindo-se da transfiguração que a cor imprime nos objetos[328] (algo que será, aliás, depois repetido no poema-síntese da obra, «Alta noite»[329]), o sujeito evidencia, mais uma vez, a relação entre criação artística e representação da paisagem, a partir de uma invocação pormenorizada da pintura («É [a cor] a rútila amante eterna dos pintores, / Que nas palhetas vai desnudar-se e cantar, rebentando os pincéis, como os jardins, em flores / E prendendo na tela as convulsões do mar»), que, não obstante atingir, em certo ponto, contornos de um academismo desnecessário[330], será reenquadrada numa dimensão íntima do poeta – neste passo, plenamente identificado com o próprio João Lúcio: «Oh Cor, que vais correr pelas veias das flores, / Voluptuosa cor que adora o algarvio, / Que foste muita vez, em ardentes amores, / O colo desnudar nos braços de meu tio»[331]. A relação de parentesco identificada, depois desenvolvida nas estrofes seguintes[332], determina, à semelhança do que se passara no poema introito de *Descendo*, um duplo sentido: simultaneamente uma homenagem e a constatação de uma certa herança estética[333].

Pelas relações aludidas, compreendemos as linhas estabelecidas no final do poema, nomeadamente no modo como a concepção da cor surge indissociável dos restantes motivos de *O Meu Algarve*: não só do permanente clima sinestésico[334], mas também da voluptuosa sexualidade, inerente, aos olhos do sujeito (ou dos próprios algarvios, como nos é evidenciado pelo recurso à primeira pessoa do plural[335]) à

---

[326] João Lúcio, *op. cit.*, p. 176: «Imerge do negrume, em frescas aguarelas, / O campo a acordar»; «Esboçam-se de leve em tintas desmaiadas, / Colinas acordando, altas e azuladas».
[327] João Lúcio, *op. cit.*, p. 177: «Vibra a cor. A vista, em gozo, tem delírios: / Na flor, fachas de Sol são como as mariposas: / Anda o cinzel de Deus a contornar os lírios, / O pincel da Aurora a debuxar as rosas…».
[328] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 124: «Torna a água do mar suave e azulada / E talha, no poente, arquiteturas de oiro»; 125: «vibra, em rubro, sobre os cactos: / Tem um ar de saudade, em roxo, nas violetas: / É meiga no azul dos lagos e regatos, – / As asas de cetim salpica às borboletas».
[329] *Vide* notas 266-7.
[330] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 125-6, estrofes 12-15.
[331] João Lúcio, *op. cit.*, p. 126.
[332] João Lúcio, *op. cit.*, p. 126: «E preso nesse sonho interminável de arte, / Na doce escravidão onde tu ias vê-lo, / Meiga e risonha Cor, nunca deixou de amar-te: Molhava o seu pincel no teu áureo cabelo. // Amo-te como ele. É a mesma paixão / Que ressuscita em mim, enorme e singular».
[333] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, notas 74-80.
[334] *Vide* nota 203.
[335] João Lúcio, *op. cit.*, p. 126: «Que razão nos acorrentará / Ao teu manto brilhante, ao teu manto fulgente?!».

paisagem. Tal fusão converge numa das imagens mais paradigmáticas de *O Meu Algarve*: a visão da cor como uma «...linda pagã, sensual e ardente»!»[336].

«Sinfonias de Cor mais vivas, mais dispersas» – Paisagem e música

A hegemónica presença da pintura no domínio da representação da paisagem não anulará, porém, a presença de outros domínios artísticos, em particular da música, ligada à apreensão sonora da paisagem.

Esta questão começa, desde logo, por ser salientada nos primeiros poemas da obra. Em «*Província onde nasci, amada do luar*», o «livro» (*O Meu Algarve*) será apresentado «singelamente [como] uma canção ligeira»[337], noção repetida na invocação de elementos paisagísticos a partir de lexemas como «concertos», «sinfonias», «canções» ou «baladilhas»[338] e articulável com a aludida representação do espaço por intermédio de outros sentidos para além da visão – no caso, a audição, que será enfatizada a partir dos «Campos dum verde álacre, onde zumbem as cores»[339].

Ao longo de *O Meu Algarve*, encontraremos, porém, outras articulações que parecem transcender a destacada relação com a paisagem: em «A saudade do mar»[340], «A volúpia do sonho»[341], «A lenda de Marim»[342] ou «O ciúme das estrelas»[343], a música será salientada a partir das ligações que estabelece com estado anímico do sujeito ou de suas personagens; no caso de «O meu Algarve», a ligação será relacionada com outras artes, como a escultura[344] ou a poesia[345]; em estreita articulação com a

---

[336] *Vide* nota 235.
[337] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111.
[338] *Ibid*: «Encantado jardim fremente de matizes, / onde a cor dá concertos em sinfonias de oiro»; «As líquidas canções, as finas baladilhas / Deste mar sonhador, do meigo mar do sul».
[339] *Ibid*.
[340] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 117, onde a «tristeza original» dos «corações do sul» resultante da distância do mar é pautada pela «forte orquestra azul das agitadas vagas».
[341] *Vide* nota 290.
[342] João Lúcio, *op. cit.*, p. 128: «Músicos apaixonados, / Tinham tentado fixar / Os ritmos que ela criava» / quando se punha a andar».
[343] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 144, a propósito da personagem feminina (e da sua articulação com a paisagem): «Orquestras de rouxinóis / Cansavam-se a ensaiar / Sonatas nunca escutadas / Só pra ela os escutar...»; na página seguinte, será ainda salientado o «cristalino cantar» das aves. Relação semelhante será estabelecida, aliás, em «O rouxinol trovador», onde a música se reveste de um poder transfigurador da paisagem: «Que delicada harmonia / Dessa voz se derramava: / Alguma rosa indolente, / Que adormecera, acordava. / Nas árvores que a ouviam, / Nos ramos em que tocava, / Uma harmonia de flores, / Parecia que levantava» (*op. cit.*, p. 148).
[344] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 115: «E esculpe [a luz] na semente os bustos das flores».

vivência sinestésica e cromática que marca a representação do espaço na obra[346]. O mesmo tipo de relação será depois repetido no poema «As serras»[347].

A artifício literário será, aliás, repetidamente invocado em diferentes passagens da obra, numa alusão que, para além de reforçar a presença do discurso poético como parte integrante e imprescindível da representação da paisagem em *O Meu Algarve*, não parece excluir a relação indissociável entre poesia e música.

Neste sentido, em «A paixão da cor», o elemento retratado será caracterizado como uma «língua» com que ele [Deus] faz as odes do poente, / (...) com que ele faz a xácara das flores»[348] – numa articulação que, até pela recorrência à divindade, não exclui a importância da figura do poeta no processo. Já em «Os campos», as conexões estabelecidas entre poesia e música atingem um nível metapoético: o desejo do sujeito «em rimas veludosas, / Cantar galantemente os madrigais das rosas» num «poema azul» (e note-se, mais uma vez, as implicações conotativas, associadas à dimensão onírica e à evasão, da tonalidade) ilustra uma ação que já está, de facto, a decorrer[349].

Esta afinidade expressa entre diferentes domínios artísticos parece sugerir-nos, aliás, uma inseparabilidade com outros motivos centrais da obra. Por esse motivo, em «A paixão da cor», música e cor surgem-nos indissociáveis, ao ponto de um mundo sem cor «T[er] uma nota só pra dizer ao olhar»[350], e, em «Os campos», a *música da paisagem*, que começa por ser definida como «esquisita», articula-se estreitamente com o olfacto, a cor e a sexualidade imanente dos campos[351]. Esta última conexão parece ser,

---

[345] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 116: «Esta suave terra heroica dos amores, / Que lançaste sobre ela o canto imorredoiro / que vibra a sinfonia oriental das cores».

[346] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 112: «Onde o luar se orquestra em novas harmonias»; 113: «Onde a cor dá concerto em sinfonias de oiro» e 115 «Adoro a tua luz vigorosa e sadia, / Que modula no campo a música das cores».

[347] Vide João Lúcio, *op. cit.*, pp. 175: «Vale para passar as núpcias doiradas / Para poder esculpir um poema sem fim, / Com beijos de cetim em colos de cetim»; 176: «Onde ressoa mais esse hino fecundo / Do sol, que talha em oiro a túnica do mundo?!...».

[348] João Lúcio, *op. cit.*, p. 125.

[349] João Lúcio, *op. cit.*, p. 165. Acrescente-se, neste âmbito, igualmente, as breves alusões à poesia e a outros registos literários no grupo dos poemas em redondilha: «Um vinha à noite cantar-lhe / Versos de seda e de oiro» («A lenda de Marim», p. 128); «...tinha o oiro da lenda [o moinho] / Dentro de si encerrada», («Flor única», p. 134); «Lua, ajuda a minha pena, / Diz o que viu teu olhar: / Rima os raios da tua luz! / Faz versos do teu luar! / Conta os abraços que deram, / Os beijos que viste dar, / Quando ao cume das montanhas / Subias para espreitar!...» («O ciúme das estrelas», p. 143).

[350] João Lúcio, *op. cit.*, p. 125; *vide* também, na mesma página, «Sonoramente vibra [a cor], em rubro, sobre os cactos».

[351] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 162-3: «Vinde ouvir com a alma a música esquisita / Do campo que procria, estremece e palpita. / Cada flor, no subtil concerto da campina, / É uma nota olorosa a vibrar em surdina. / Vinde ouvir e sorver o perfumado hino... / dentro de cada rosa existe um violino / Que toca sem cessar os trechos sedutores / Da valsa genial do Aroma e das Cores». Encontraremos, na p. 164, uma relação semelhante, onde olfacto, visão e audição (por intermédio da música) convergem pacificamente na representação da paisagem: «A paisagem tem perspetivas supremas, / (...) É neve sobre neve, o luar sobre as comas, / Uma que deita luz, outra que deita aromas, / E que às retinas vão prendê-las, deslumbrá-las. /

de resto, uma das mais frequentes, repetindo-se depois em «A lenda de Marim» (na referência à *harmonia* originária do seio da princesa[352]) ou em «As serras», onde a referida natureza fecunda se articula tanto com a poesia[353], como com a música[354] – constituintes, afinal, essenciais para a concepção da mesma como uma «orquestração infinita da vida» ou uma «orquestra que toca a ópera imortal»[355].

«Onde os perfis, romanescos, dolentes, têm um ar de sonho e de fadiga mole» – **Para um representação pessoal da paisagem**

Os vectores que temos vindo a destacar permitem-nos distinguir uma enfatização de um cunho marcadamente pessoal na representação e vivência da paisagem em *O Meu Algarve* por parte do sujeito, e que anula, pela mesma ordem de ideias, qualquer ideia ilustrativa, pretensamente fidedigna, da mesma. É nesta linha que Leonardo Coimbra sugerirá que, em o *Meu Algarve*, a representação *local* estabelecida na obra se amplia, por via do discurso poético[356], a uma esfera *universal*[357]; raciocínio que parece ser repetidos por Pascoaes, na conferência que o mesmo dedicará ao poeta olhanense, a

---

Como orquestra que toca uma valsa de opalas»; o referente musical marcará também a chegada das estações, em particular da Primavera («Um murmúrio de amor e de quentes desejos, / Rumoreja no campo em sonatas de beijos...», p. 165) e do Verão («Onde o rubro estridente e forte das papoilas / Destaca, como um som de metal, entre os finos / E soluçantes sons dos meigos violinos», *ibid*; «Faz-te belo, a cantar, o Verão e a Alegria», p. 167).

[352] João Lúcio, *op. cit.*, p. 128: «Pôs Alá nas brandas curvas / Do teu seio uma harmonia… / Abre o rendado corpete / Pra que eu oiça a melodia. / «Se estivesses nos meus braços, / Sob os beijos, a vibrar, / Ser-te-ia o corpo uma harpa / Que se poria a tocar».

[353] João Lúcio, *op. cit.*, p. 175: «Vale para passar as núpcias doiradas / Para poder esculpir um poema sem fim, / «Com beijos de cetim em colos de cetim».

[354] João Lúcio, *op. cit*., p. 176: «E sinfonias da Cor mais vivas, mais dispersas, / Onde ressoa mais esse hino fecundo / Do sol, que talha em oiro a túnica do mundo?!...»; «Uns [rios] dão a impressão de rios de baladas, / Líricos e azuis, de margens delicadas, / Cantando mansamente, em surdina, os desejos».

[355] João Lúcio, *op. cit*., pp. 173 e 177, respectivamente.

[356] A este propósito, veja-se, por exemplo, a referência às «saudades do "seu" Algarve, que nunca (...) [visitou]; mas de que (...) [guarda] a imagem ideal, vista no fundo dos seus versos.» (*op. cit.*, p. 151); *vide* também Vasco Prudêncio, *op. cit.*, p. 219.

[357] *Vide* Leonardo Coimbra, *op. cit*., p. 155: «A grande Unidade, que no princípio e no meio do livro é a tentação nirvânica dum monismo de pura identificação, faz-se na poesia – «O Silêncio» – a grande presença Divina, a Unidade amorosa das almas que comunicam, aquele grande amplexo que sentimos sustentar-nos e fixar as estrelas no cristal do firmamento. / Assim o Poeta, desenhando o abraço exterior que cingisse os mundos, chega ao invisível centro de amor, donde eles receberam a graça da existência. / É assim que o seu Algarve é depois um livro, que, colocando a sua província na beleza natural do planeta, a coloca igualmente na beleza espiritual do Universo».

propósito das relações, no âmbito da representação estética, entre artista e objecto[358]. Este será, de resto, o ponto de partida para uma certa atualização crítica do discurso tecido a propósito da segunda obra de João Lúcio por autores como Nuno Júdice, no artigo amplamente citado[359], ou António Cândido Franco, que salientará, na introdução que redige às *Poesias Completas* de Lúcio, o devir poético como parte constitutiva essencial da representação da paisagem na obra, numa perspetiva universalizante próxima dos conformes estabelecidos por Leonardo Coimbra[360].

Cabe-nos, portanto, neste ponto perceber o modo como esta visão pessoal será estabelecida na obra, quer a partir dos motivos centrais que a constituem, quer no âmbito das estratégias retóricas que se lhe encontram subjacentes.

---

[358] *Vide* Teixeira de Pascoaes, *op. cit.*, p. 8: «As coisas primeiramente foram cantadas, no infinito, e depois esculpidas no espaço. Melhor: o infinito antede o espaço, como o Nada antecede o Tudo. Do Nada saiu Tudo. E do ingrávido não resulta a gravidade? Como é que o imponderável se ponderaliza? Tocamos a origem das coisas, que tanto preocupa atualmente o Einstein! / O Não convertido em Sim! ... Tal virtude será interior ou exterior à Negação? Eis o grande problema, o Problema, enfim. Teremos ou não teremos Cantor e Canto no mesmo som, Escultor e Escultura no mesmo mármore?». Páginas depois, Pascoaes parece adotar o mesmo raciocínio no âmbito de Lúcio e da sua visão do Algarve: «...adoro este Algarve, onde a própria paisagem é faladora! O Cabo de Sagres discursa panegiricamente, dia e noite, acerca do Infante Dom Henrique. E no vento algarvio murmuram versos e verses de João Lúcio. E nas ondas deste mar azul, e nas manhãs em que a sua frescura é abrangida pela curva do nosso olhar tão poeticamente calculada pelo poeta do Meu Algarve! Que a Poesia é urna Supra-Geometria. O metro de Euclides é a Lira de Orfeu reduzida a uma centena de centímetros... Enquanto o metro não sai do espaço, a lira prolonga-se no infinito, pois a lira está no som das suas cordas, como a criatura humana nas ondas da sua voz. E essas ondas indefinidamente se propagam... Conheço uma donzela da minha aldeia que parece feita do metal da sua voz. Vê-la e ouvi-la é o mesmo. Encantadora rapariga!» (*op. cit.*, p. 13).

[359] *Vide* Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 106: «É este conhecimento das coisas que o leva a uma adesão ao mundo natural que tem um momento fusional em *O Meu Algarve* que, apesar do que uma leitura apressada poderia concluir do título, nada tem de um livro provinciano ou de urna visão regionalista (...). Isto não significa que a província (...) não o fascine; mas é sobretudo o ponto de partida para um exercício de cores, perfumes, sensações auditivas e visuais, que realizam em total plenitude uma paleta poética em que todas as cores se harmonizam». *Vide*, também, a este propósito, nota 100.

[360] *Vide* António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 19: «O que interessa a João Lúcio é, ampliando o olhar e transfigurando o individual, passar do local ao universal, já que este é o invisível, O que lhe importa não é o Algarve, mas o infinito, mesmo que infinito dele, Algarve. A realidade histórica ou social em João Lúcio é desmantelada e substituída por uma (ir)realidade imaginativa, fruto da sua criação interior ou do esforço da sua vidência. Se existe uma verdade superior à vida na poesia deste poeta, ela é a imaginação, que vimos ser uma questão de expressão poética, ainda que expressão que não se confunde no imediato com a técnica das formas. Formas poéticas e formas do verso podem nem sempre coincidir».

«Na languidez azulínea» – O mar

No âmbito da exploração do espaço em *O Meu Algarve*, o mar constitui-se como o elemento nuclear. São vários os motivos que o colocam nessa posição privilegiada: por um lado, a paisagem terrestre parece ser, em muitos casos, reconfigurada em sua função, num nível de quase subalternidade, como parece acontecer em «As terras»[361]; por outro, a natureza extremamente mutável do elemento – ora benfazeja, ora intempestiva – determina uma variação simbólica registada não só de poema para poema, mas, por vezes, a um nível intrapoético.

De elemento pouco notado em *Descendo*[362], o mar começa a assumir-se como elemento central da poética de *O Meu Algarve* logo no poema introito, «*Província onde nasci, amada do luar*», sendo citado em praticamente todas as estrofes[363]. A repetição contribui para que se crie um referente poético na obra, longe da mera identificação geográfica que uma primeira leitura possa suscitar: um «mar d'esp'ranças»[364] próprio de uma visão paradisíaca e divinizada da província, marcada pelo «dulcíssimo aspecto ingénuo das crianças»[365]; um «mar sonhador» algarvio que, oposto ao «sinistro oceano escuro e ardiloso / Que esmaga os navios para os poder roubar!» e que «assassina, rindo / Noivos a viajar, poetas, marinhagem»[366], é capaz de fazer «…adormecer sobre o barco, cantando, / O pobre pescador cansado de remar…»[367], como se refere no poema seguinte, «O meu Algarve»; um mar que, enfim, se constitui, aos olhos do sujeito, como um efetivo confidente[368].

---

[361] *Vide*, a este propósito, nota 398.
[362] *Vide*, a este propósito, **Capitulo V – *Descendo***, nota 303.
[363] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111: «Lírio fresco e azul à beira-mar» (primeira estrofe); «De florestas, de sóis, mares e cordilheiras» (segunda estrofe); «Rimando montes, céus, oceanos e mundos» (terceira estrofe); «Fala-te o céu de amor; fala-te o mar d'esp'ranças» (quarta estrofe); «Quando os astros (...) / Vierem mergulhar nas águas do teu mar» (sexta e última estrofe).
[364] *Vide* nota anterior.
[365] *Ibid*.
[366] João Lúcio, *op. cit.*, p. 113.
[367] João Lúcio, *op. cit.*, p. 114. Confronte-se, neste âmbito, esta imagem com a exposta em «O velho amigo» (*vide* nota 64).
[368] João Lúcio, *op. cit.*, p. 114: «Quando perto de ti as namoradas choram, / Meu belo aventureiro azul, vais consolá-las; / Por isso, lindo mar, elas tanto te adoram: / Abrem-te o coração, sempre que tu lhes falas…». *Vide*, também, a este propósito, Vasco Barbosa Prudêncio, *op. cit.*, p. 225.

Facilmente se percebe, deste modo, a associação do elemento a um certo cariz lendário, mítico[369]; próximo da noção de amplidão que se salientará efusivamente no poema seguinte, «A saudade do Mar»[370], onde se estabelece uma íntima ligação entre o elemento e os «corações do Sul» («Está preso à tua água o nosso coração»[371]), sob a égide de uma atmosfera onírica cuja privação determina uma «estranha mágoa»[372]. É certo que tal referência [aos «corações do Sul»] parece estabelecer um destinatário específico: o sujeito *algarvio* ou *meridional* (se quisermos considerar o soneto, escrito anos antes da publicação de *O Meu Algarve*, «O amor d'um meridional»[373]); porém, tal invocação constitui, antes de mais, uma falaciosa estratégia retórica – pois se esta *saudade* se descreve como congénita aos homens do sul, o poema destinar-se-á, sim, a todos aqueles que não a compreenderão (num raciocínio, portanto, oposto ao expresso por Ludovico de Menezes a propósito da ideia de que *O Meu Algarve* é um livro para ser lido, apenas, por algarvios[374]).

Neste sentido, a relação com o mar dificilmente se poderá reduzir uma «paisagem autêntica»[375] de caráter meramente antropológico. Com efeito, a procura da sua «voz» e «alma»[376] põe, afinal, a descoberto uma tendência iniciada em *Descendo*: a busca do lado *invisível* das coisas – o que reverte, tal como no primeiro livro de Lúcio, para uma importância concedida ao sujeito, na condição de poeta, como *decifrador* do que de oculto há no mundo. Neste pressuposto, a insistência na tradução da linguagem do elemento parece antes evidenciar uma construção de nível metapoético, à imagem do que acontece em outras passagens de *O meu Algarve*:

---

[369] João Lúcio, *op. cit*., p. 114: «Meu lindo mar do Sul, oh mar da Fantasia, / Da Aventura, do Amor, da Lenda e das Baladas!».

[370] João Lúcio, *op. cit*., p. 118: «Oh mar! só tua azul e fresca amplidão, / Sobre a qual tanta vez os meus olhos agito, / Ao espírito dá, e dá ao coração / Uma alta sensação intensa de infinito». José Dias Sancho, destacará, de resto, esta passagem no âmbito da representação do mar na obra do poeta: «...o Mar (...) em João Lúcio (que nasceu em Olhão, à beira do Atlântico), enche-lhe toda a Obra d'um épico clamor, torna-se paixão violenta, fonte maravilhosa de conceitos e imagens» (José Dias Sancho, *op. cit*., p. 24). No mesmo âmbito, saliente-se ainda a relação de oposição, no âmbito da ideia de infinito, que se estabelece com as «montanhas», que «Fazem o horizonte estreito e limitado, / E roubam-nos à vista o que fica atrás delas» (p. *op. cit.*, 117).

[371] João Lúcio, *op. cit*., p. 118.

[372] João Lúcio, *op. cit*., pp. 117: «Oh mar! longe de ti, uma impressão amarga / Perturba os corações que ensinas a bater, / Porque onde te não vê a vista, não se alarga, / Nem pode abrir um voo enorme para correr»; 118: «A alma que nasceu junto da tua água, / Que a ouvia murmurar, gritar e soluçar, / Não pode, sem que sinta uma estranha mágoa, / Afastar-se de ti, oh empolgante mar»; «Está preso à tua água o nosso coração».

[373] *Vide* nota 11.

[374] *Vide* nota 21.

[375] *Vide*, a este propósito, Elviro Rocha Gomes, *op. cit.*, p. 5; também Vasco Prudêncio, *op. cit.*, p. 225.

[376] João Lúcio, *op. cit.*, p. 119: «Alma estranha do mar, alma imensa, ignota, / Erguendo para os sóis a voz ardente e brava, / Quem me dera entender, em cada alada nota / Da tua língua forte, a luz duma palavra!».

Quem me dera poder traduzir a conversa
Que manténs com o Céu, mist'riosa e suprema,
Moldar essa canção genial e dispersa,
Para erguer para o mundo um colossal poema.[377]

Os dois poemas seguintes seguem uma linha de raciocínio semelhante no que respeita aos domínios onírico («A volúpia do sonho») e cromático («A paixão da cor»). Neles, deparamo-nos com uma tripla e indissociável relação (*mar*/*sonho*/*cor*) que sintetiza a representação deste Algarve – cenário único onde realidade e fantasia podem efetivamente coexistir.

Este mar onírico, quase indolente, não será o único a marcar presença, porém, da segunda obra de Lúcio. Uma certa noção intempestiva, feroz, será igualmente desenvolvida em passagens de «O sonho do mar» ou de «O pescador que o mar enfeitiçou»[378]. Em *O Meu Algarve*, a faceta mais visível de tal acepção encontra-se em «O velho amigo»[379]; encontraremos, porém, igualmente, laivos desta tendência em poemas como «A saudade do mar» (onde esta dimensão tempestuosa convive pacificamente com outras – oníricas, fantasiosas, tenuemente sexuais) ou «As praias», não só a partir da «voz estranha e colossal» traçado logo no início do poema[380], como, depois, na sua ação sobre

Os barcos que mergulha e tritura e esmaga,
Os corações que gela, as pupilas que apaga…
Noivos presos num beijo e marinheiros bravos,
Que ele esmigalha como uma leva de escravos
Sem justiça e sem dó, em sangrentos desejos:
A uns rouba o valor, a outros furta os beijos…[381]

Será, de resto, este tipo de sentimento que se parece encontrar subjacente à circunstância de, em «As terras», a simples referência do mar «gela[r]», num cenário invulgarmente soturno em *O Meu Algarve*, em que se exprime, com toda a plenitude, o lado mais mortífero do mar, e, por inerência, a dualidade do elemento[382]. A acentuá-lo, a imagem de decrepitude das casas dos pescadores, a luz das suas candeias, «exangue, / [que] Sobre as paredes põe uns arrepios de sangue»[383] e, sobretudo, a referência ao

[377] João Lúcio, *op. cit.*, p. 119.
[378] *Vide*, a este propósito, Vasco Prudêncio, *op. cit.*, p. 226.
[379] *Vide* nota 64.
[380] *Vide* nota 366.
[381] João Lúcio, *op. cit.*, p. 169.
[382] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 157: «O mar! Ouvida assim, esta palavra gela, / Entre as sombras da noite e uivos de procela!».
[383] *Ibid*.

«Jesus, meigo e crucificado», figura que parece destacar o caráter sacrificial dos pescadores e, indiretamente, a própria intempestividade do mar[384]. Em outros casos, esta ferocidade parece ser transferida para um elemento afim, como acontece em «A lenda de Marim», na referência à fonte cujas «brancas mãos (...) / Também sabiam matar»[385].

Neste âmbito, é preciso salientar, porém, que a descrição do mar como «monstro luminoso / Sacudindo com raiva os seus flancos de aço»[386] contribui não só para ilustrar a sua força e ferocidade, mas, sobretudo, a sua relação com a dimensão literária: não só no que concerne a uma certa amplitude onírica («Compõe-te a glauca voz muito verso formoso, / Com asas pra correr um gigantesco espaço»[387]), como à sua nomeação a partir da invocação de diferentes estruturas poéticas («Dizes a cada estrela uma romanza nova, / Tendo ritmos subtis no verso que adormenta, / E tragédias sem fim de cadáv'res sem cova»[388]) e à proximidade com um certo temperamento artístico («Fazendo arripiante o génio da tormenta»[389]). Em função de tais conexões, a relação entre mar e sujeito, sob a égide da poesia, conforme salientámos antes, encontra-se plenamente justificada[390].

Face a esta complexidade, não surpreende que o mar se constitua enquanto um elemento referencial na paisagem do Algarve de Lúcio, ao ponto de, em algumas circunstâncias, todos os outros elementos [naturais] lhe serem inferiores. É o que se passa nas primeiras estrofes de «A saudade do Mar», onde a referência à limitação do horizonte traçado pelo desenho das montanhas contrasta em absoluto com o caráter infinito do mar[391]; é o que acontece, também, de um modo mais pormenorizado, em «As terras», onde a presença do elemento quase se sobrepõe ao *leitmotiff* do poema.

De facto, ao longo de todo o poema, não só nos deparamos com uma permanente invocação do mar, como também de uma quase subalternização das terras ao elemento: pela sua importância referencial na paisagem (logo no segundo verso, as terras serão enquadradas como «Debruçadas pra mar»[392]); pela sua condição quase maternal face às *terras* («Terras que o mar criou e que o mar alimenta»; «Terras que o mar encanta e

---

[384] *Ibid*: «Da lâmpada, ao clarão trémulo e macerado, / A destacar, Jesus, meigo e crucificado.».
[385] João Lúcio, *op. cit*., p. 131.
[386] *Ibid*.
[387] *Ibid*.
[388] *Ibid*.
[389] *Ibid*.
[390] João Lúcio, *op. cit.*, p. 120: «Uma intensa paixão, a ti me leva e prende, / Poeta genial de heroica inspiração, / Se o nosso ouvido a voz, oh mar, te não entende, / Há ouvidos pra ti dentro do coração!».
[391] *Vide* nota 370.
[392] João Lúcio, *op. cit*., p. 154. O poema seguinte, «Os campos», é iniciado, também, com uma referência semelhante («Alegres campos rindo, olorosos, fecundos, / Ouvindo o mar cantar sob a ronda dos mundo»).

fascina e embala»)[393]. Tal questão será particularmente desenvolvida na segunda estrofe, momento em que se verificará uma relação de subalternidade transfiguradora, onde todos os elementos que compõem as terras nos surgem como reconfigurados pela presença do mar, numa relação de quase subserviência[394].

No mesmo poema voltará a haver um reforço da relação entre os homens do mar algarvios e os heroicos navegadores portugueses do passado. A passagem tem início num verso cuja adjetivação das terras («Turbulentas, sadias, enérgicas, vibrantes»[395]) parece remeter, indiretamente, às pessoas que nela habitam. A partir deste ponto, grande parte das referências às ditas terras serão, antes, caracterizadoras de tais gentes que, de resto, e como é indicado no próprio poema, dependem anímica e profissionalmente da relação com o mar[396]. Em última análise, conforme veremos em «As serras» e «Os campos»[397], o enaltecimento destas terras «fortes de heróis, pátrias de mareantes»[398] convergirá no desejo, expresso pelo sujeito em ver narradas, num poema épico, tal heroísmo[399] – desejo que exprime, afinal, uma condição metapoética.

Acima de todas as acepções, a noção de liberdade parece ser a que mais facilmente associamos ao mar no âmbito da segunda obra poética de Lúcio. Nesse âmbito, o poema «As terras» apresenta uma variação interessante: a ação humana como contributo de tal. É o que acontece na passagem referente à escravidão dos pinheiros à beira-mar[400], onde a liberdade dos mesmos é conseguida mediante a sua corporização em navios e sucessiva libertação no mar[401], num momento em que se parece tanto invocar a plantação, por D. Dinis, do pinhal de Leiria e a sua relação com o advento das descobertas, como uma certa condição heroica dos pinheiros: pois a sua «esplêndida»

---

[393] João Lúcio, *op. cit*., p. 155; saliente-se, igualmente, o reforço desta condição na referência à água [do mar] ser «...uma escrava azul que te [a terra] vai embalando» (*op. cit.*, p. 156).
[394] João Lúcio, *op. cit*., p. 158: «Perto do oceano, o campo é belo e bravo / E perde esse ar humilde e tristonho de escravo»; tal condição de servidão será, aliás, enfatizada pela imagem significativa dos pinheiros à beira-mar: «À terra os prendeu a Natureza. Ao chão / Ligou cada raiz a sua escravidão. / E florescendo assim, tristes e prisioneiros, / Bebendo ar e sol, nos longos cativeiros, / Até que os homens vão à sua soledade, / Cortar-lhes a grilheta e dar-lhes liberdade…» (*op. cit.*, p. 159). É difícil não notar, nesta aludida *escravidão*, um contraste com o exemplo facultado na nota anterior. A incongruência parece justificar-se pelo caráter ativo do mar no primeiro exemplo: é ele que, de facto, «embala» a terra, numa certa noção de «controlo» (que não exclui, porém, a manifesta relação de afecto), facilmente articulável com os exemplos da segunda estrofe.
[395] João Lúcio, *op. cit*., p. 155.
[396] *Ibid*: «Terras que o mar criou e que e que o mar alimenta, / Sem medo aos vagalhões e às raivas da tormenta».
[397] *Vide* notas 347 e 349, respectivamente.
[398] João Lúcio, *op. cit*., p. 155.
[399] João Lúcio, *op. cit*., p. 157: «...e vendo esse heroísmo, / Quanta vez não desejo e não penso e não cismo / Num poeta imortal, cuja lira suprema / Os erguesse, pra a luz, nas dobras dum poema».
[400] *Vide* nota 394.
[401] *Vide* João Lúcio, *op. cit*., p. 158.

morte cumpre, em estreita articulação com a condição sacrificial dos heróis de epopeia, um fim épico – no caso, a transformação em barco[402].

«Como uma grácil moira voluptuosa» – O imaginário árabe

O imaginário árabe parece constituir um dos motivos mais visíveis na poética de *O Meu Algarve*. O modo como o mesmo é interpretado por parte da crítica apresenta, porém, duas tendências díspares, que, como seria de esperar, se distinguem pela clivagem nacional/regional. Óscar Lopes, por exemplo, distinguirá, no âmbito das tendências falhadas na poética de Lúcio, a «série de lendas em redondilhas de mouras encantadas e outros encantamentos lunares mouriscos, que preenchem de pretenso mistério uma parte de *O Meu Algarve*»[403]; ideia que será posteriormente enfatizada por Etelvina Santos[404].

Em contrapartida, este designado imaginário mourisco será um dos traços mais salientados pela crítica tecida em território algarvio. A circunstância não é surpreendente, se considerarmos que um dos propósitos mais visíveis ligados à exploração de tal imaginário é o de fortalecer uma espécie de herança histórico-estética que parece ser determinante para a sua representação do Algarve. Por esse motivo, tal herança será frequentemente aludida, quer na relação que parece estabelecer, pretensamente, com determinadas vivências biográficas de João Lúcio[405], quer na leitura do seu trabalho poético – o que será visível em algumas propostas de José

[402] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 158: «Troncos sem epiderme, achas, mutilações, / De forma que parece haver cada oficina / Feito sangrentamente uma carnificina; / Ou que se dá, ali, uma brava batalha / E que esses membros são partidos pela metralha...»; «Mas que esplêndida morte essa dos vegetais! / Em quilhas vão tornar-se os corpos colossais.».
[403] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 113.
[404] *Vide* Etelvina Santos, *op. cit.*, p 285.
[405] Veja-se, a este propósito, a publicação, por parte de Ludovico de Menezes, num artigo de homenagem ao poeta, («In memoriam, *Diário da Manhã*, 15 de Fevereiro de 1932, p. 6), a reprodução de um postal com uma imagem do Alcazar de Sevilha, enviado pelo próprio Lúcio a Menezes, aquando da sua estadia em Sevilha, em 1913. A relação deste episódio com a poética de Lúcio será, neste âmbito, óbvia aos olhos do autor: «É um elemento altamente preciso e absolutamente inédito, em que se acha fotografada toda a personalidade do excelso poeta, que em versos admiráveis e de suprema beleza cantou a sua província, alma cheia de sentimento da paisagem do Algarve, transbordando em orgias de cor e de luz. / O postal revela essa mesma feição colorista do requintado artista, de tão delicada e fina sensibilidade, já pela escolha do motivo, a renda peregrina do *Alcazar de Sevilha*, já pelos dizeres do texto, que é na realidade um vigoroso hino à luz!». Alguns anos mais tarde, a 22 de Agosto de 1957, será publicada, no *Correio do Sul* («João Lúcio – «Príncipe Mouro», p. 1), uma fotografia do poeta vestido, como o próprio título indica, de nobre árabe (e que será posteriormente reproduzida na capa da obra *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, de Edgar Pires Cavaco). A propósito da mesma, referir-se-á o seguinte: «A fotografia é curiosíssima e – vamos lá – serviria também para ilustrar aquele estudo por fazer, a que nos referimos a propósito de Cândido Guerreiro vestido de "muezim", e que poderia intitular-se "A influência árabe no espírito algarvio..."»

Guerreiro Murta[406] ou Ludovico de Menezes, que, dois anos depois da edição de *O Meu Algarve*, salientará a importância dos cenários históricos árabes e todas as questões tidas como inerentes – a arte, a luminosidade, a voluptuosidade e a sexualidade[407] – na formação artística de Lúcio[408] – ao ponto de encontrar, entre ambos, uma relação quase hereditária[409].

Nem sempre, porém, tal invocação de cenários arabescos será lida no sentido atrás expresso. Para Leonardo Coimbra, o conjunto de poemas em redondilha (particularmente, «A lenda de Marim», que chegará a inspirar uma peça de Miguel Ayres com o mesmo nome[410]) encontra-se inefavelmente associado a uma noção de memória; portanto, longe de uma função meramente decorativa; mais próxima dos pressupostos saudosistas defendidos por si próprio e Pascoaes no que concerne à ideia de memória (ou saudade) como elemento ativo, constitutivo do mundo[411]. É neste sentido que compreendemos, na associação à figura do sujeito poético, a recuperação da

---

[406] *Vide* José Guerreiro Murta, *op. cit.*, p. 310: «As suas oito lendas e pequenos romances de amor só um grande versador com toda a facilidade de poetar, com arte imaginativa, podia pô-las em verso. / Com elas, *A Saudade do Mar*, *A Volúpia do Sonho* e *A Paixão da Cor*, define ele a alma algarvia».

[407] *Vide* Ludovico de Menezes, *No País do Sol II. Perfis I*, p. 60.

[408] Ludovico de Menezes, *op. cit.*, p. 62: «Como poeta, a sua poesia não obedece precisamente à orientação moderna, porque sem dúvida como resultado da ascendência remota a que nos referimos, o seu verso é um jorro de cor e fluxo do luz, rendilhado como um motivo de estilo árabe, recordando um trecho de Alhambra com os seus muros coloridos de azulejos e com os seus lanços de arcaria revestidos de iluminuras na curva sinuosa dos arabescos. E para que nada falte à comparação, nem mesmo deixam de se esvoaçar pelas páginas do livro, adejando leves como visões rosadas do crianças, sonhos de princesas encantadas, adormecidas à sombra dos castelos em ruínas, que a fantasia do poeta não se esquece do acordar numa evocação alegre dos seus sonos lendários e povoar com elas os rios, as fontes, os lagos, os moinhos, namorados dos seus beijos».

[409] Ludovico de Menezes, *op. cit.*, p. 61: «É lícito agora perguntar: / Acaso, por um fenómeno do atavismo, não viverá em João Lúcio essa remota tendência do árabe para a cor? / Tudo leva a crer que sim, num confronto flagrante. / No poeta a linha do rosto é uma oval alongada como no árabe, a mesma fronte larga e espaçosa, altiva, o mesmo brilho negro no olhar, nariz direito, saliente, e um poder de sugestão que emana do seu todo, insinuante poder bem acentuado no timbre claro da sua voz, alegre e sonora. Todo *O Meu Algarve* lido por mim jamais me dá aquela impressão emocionante, deliciosa, que experimentei quando assisti à leitura do manuscrito no seu gabinete».

[410] De facto, e não obstante a dita *Lenda de Marim* pré-existir no imaginário tradicional algarvio, o texto de Miguel Ayres parece partir, na sua essência, do poema de Lúcio, conforme será referido no *Correio do Sul* de 1 Maio de 1921 (p. 2): «A Lenda de Marim é um drama em 3 atos que o escritor olhanense sr. Miguel Ayres de Mendonça, inspirado em versos do malogrado poeta regional João Lúcio, escreveu para ser representada por amadores da sua terra. A peça foi à cena na pitoresca e vizinha vila de Olhão e em Tavira, tendo obtido um verdadeiro sucesso». Sobre a peça em questão, consultar ainda *o Correio do Sul* de 4 Outubro de 1923 (p. 2) ou a *Gazeta de Olhão* de 7 de Outubro de 1923 (p. 1). Saliente-se igualmente, neste âmbito, a intertextualidade proporcionada pelo texto de Lúcio, visível no poema «Outra lenda de Marim», por Morais Lopes (*Vide* Morais Lopes, «Outra lenda de Marim», *A Voz de Olhão*, 15 de Outubro de 1987, p. 6).

[411] Leonardo Coimbra, *op. cit.*, p. 156: «O Algarve cobre-se de brancas flores de amendoeira tapetando o corpo da terra, enquanto perfumes das árvores e das almas se evolam juntos no Espaço. / Nesse livro tem o Poeta as suas mais perfeitas composições, onde paisagens de memória e paisagens do Algarve se fundem em imaculado corpo de beleza. São as lendas – como essa preciosíssima de Marim, que se acabasse no verso "Andam ambos a cantar" seria mais perfeita e com mais razão o que já é – uma das mais autênticas belezas da poesia lusitana».

figura de Orfeu como alguém que, de um modo vivo, *fresco* («Orfeu da Frescura, como fresca é a recordação infantil das moiras encantadas no solo de Portugal!»[412]), resgata esse passado.

«A lenda de Marim» e todos os outros poemas em redondilha («Porque chora a fonte», «Flor única», «Um amor de dois perfumes», «A linda desprezada», «O ciúme das estrelas», «O rouxinol trovador») distinguem-se do restante *corpus* poético de *O Meu Algarve* não só pelo imaginário lendário algarvio que se lhes encontra subjacente, como por uma diferença formal visível, face aos restantes poemas, que enfatiza tal condição, e que não se parece encontrar desligado do renovado olhar etnografista (e correspondente predileção por esquemas tradicionais, como a redondilha) que Seabra Pereira destacará a partir das tendências neo-românticas lusitanistas[413]. Neles, o fundo histórico árabe (de onde se distingue quase sempre, explícita[414] ou implicitamente, a figura da moira encantada), é tido como *leitmotiff*, o que não acontece nos restantes poemas, onde que tal noção surge numa dimensão como apenas um de entre os vários motivos definidores da paisagem algarvia (veja-se, a título de exemplo, poemas como «Os campos», «As praias» ou «As serras»[415]).

No final de «As terras», porém, esta temática parece transcender o aludido caráter ilustrativo. Neste poema, o sujeito concretizará o ambiente onírico que retém da paisagem numa imagem que, por «levanta[r] as visões dormentes do passado»[416], parece reforçar a noção de Leonardo Coimbra citada[417]. A comparação da «clara terra»[418] como «uma grácil moira voluptuosa, / Rebuçada, ao luar, no seu *morghot* de prata»[419] (que retoma, aliás, uma imagem congénere registada versos antes[420]) aglomera, em si, todos, ou quase todos, os elementos comuns na representação da paisagem em *O Meu Algarve*: a volúpia, a dimensão onírica e a importância dos diferentes sentidos na apreensão da mesma (patente, por exemplo, na invocação do olfacto em «Um hálito de sonho, ardente

---

[412] Leonardo Coimbra, *op. cit.*, p. 156.
[413] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 165.
[414] *Vide*, a este propósito, João Lúcio, «O rouxinol trovador», *op. cit.*, p. 147.
[415] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 164 («A amendoeira abre a branca flor gentil, / (...) dá a impressão dum beijo que floriu»; «Todo o campo parece arrendado de neve» – subtil invocação da Lenda das Amendoeiras em Flor), 168-9 («...palácios que o mar abriu e rendilhou, / Com sereias de neve encheu e povoou»; «Grutas aonde a água esconde lindas fadas, / E tem um murmurar langoroso de lendas») e 175 («Oh perturbante vale, oh palácio de fadas»), respectivamente.
[416] João Lúcio, *op. cit.*, p. 161.
[417] *Vide* nota 411.
[418] João Lúcio, *op. cit.*, p. 160.
[419] João Lúcio, *op. cit.*, p. 161.
[420] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 160: «Oh minha clara terra, a esta hora vaga, / Em que a luz te opaliza, esmaece e alaga, / Em que és como uma huri coifada de açucenas».

e perfumado»[421]). Tal relação será estabelecida em um cenário noturno, calmo, longe dos cenários ruidosos e luminosos que marcam a maior parte do *O Meu Algarve*; quadro retomado no último poema da obra – tanto na «luz singular evocadora e fria», como na imagem lendária que irrompe por diferentes passagens[422]. Por esse motivo, o desejo, em «Alta noite», que o sujeito manifesta em «ver passar (...) / As árabes gentis, negras e olorosas» deve ser entendido como um modo de concretização da sua visão pessoal e particular da paisagem algarvia – e onde convivem pacificamente o lendário árabe, a moleza, a languidez, a sexualidade e a criação artística (em particular, poética) – como a décima sétima estrofe, momento particularmente feliz da representação paisagística em *O Meu Algarve*, o parece demonstrar:

> Eu quero ver erguer-se aquele Algarve moiro,
> Mole como um sultão, lânguido e fatalista,
> Aos campos do Amor roubando os frutos de oiro,
> Pra na lenda os tecer – sensual e artista.[423]

A partir desta passagem, compreendemos a singularidade da invocação lendária árabe patente na segunda obra de Lúcio: ela não só evidencia marcas provenientes de uma certa herança decadentista (e de onde não se exclui esta apetência pelos cenários longínquos, orientais, faustosos), como as reconverte como traço identificador de uma paisagem regional.

Montanhas murmurando altivamente belas – estratégias retóricas

A reconversão exposta no último parágrafo constituirá o nosso ponto de partida para o presente subcapítulo. Neste ponto, iremos procurar entender o modo como as estratégias retórico-estilísticas presentes em *O Meu Algarve* contribuem para a enfatização dos motivos acima aludidos, bem como perceber a aproximação e distância que as mesmas estabelecem relativamente às expressas em outras obras poéticas de Lúcio.

A questão não deve ser desligada do modo como a crítica se tem debruçado sobre as questões do foro linguístico na poética de Lúcio. A este propósito, será pertinente recordar as palavras de David Mourão-Ferreira expressas na entrada que dedica ao

[421] João Lúcio, *op. cit.*, p. 161.
[422] *Vide* notas 172 e seguintes.
[423] João Lúcio, *op. cit.*, p. 181.

poeta no *Dicionário de Literatura* organizado por Jacinto do Prado Coelho, nomeadamente no que concerne à «...vocação de prodigioso colorista, [à] força torrencial do seu verbo [e aos] ináltiplos recursos da sua imaginação ardente e alucinada» como forma de iludir um regionalismo que, de acordo com o crítico, não se encontra totalmente ausente no poeta[424]. Tal postura parece contrapor-se à expressa maioritariamente pela crítica conterrânea de Lúcio, para quem *O Meu Algarve* espelha uma grandiloquência verbal mais próxima do atributo, que do defeito[425].

No mesmo âmbito, Óscar Lopes, nas já citadas páginas que dedica ao poeta, salientará a *renovação da imaginaria poética* patente na poética de Lúcio, e que parece transcender uma herança tanto romântica, como decadentista (visível, sobretudo, no âmbito lexical, como de resto temos vindo a salientar). A ideia será atestada pelo crítico a partir de diferentes exemplos; muitos deles retirados, precisamente, de *O Meu Algarve*[426].

O poema inicial de *O Meu Algarve,* «*Província onde nasci, amada do luar*», parece desde logo antecipar uma visível mudança estilística relativamente a *Descendo*. Com efeito, o fundo simbolista e decadentista que marca a primeira obra de Lúcio parece desaparecer, numa primeira leitura, quase por completo, sendo substituídas por uma visão declaradamente menos soturna. Tal mudança não determina, porém, um total desaparecimento de marcas finisseculares: com efeito, é possível subentender algumas reminiscências no recurso a léxico de feição decadentista (veja-se, por exemplo, «lírio»,

---

[424] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 124.

[425] *Vide*, a este propósito, José Dias Sancho, *op. cit.*, pp. 16-7 («João Lúcio [...] doutra forma refractou esse ambiente prodigioso, derramando pela grandiloquência dos seus versos as fragrantes baladas onde se debuxam calidezes de haréns e rompem dum jacto flores de maravilha, levando-nos a surpreender uma evocação moirisca nos detalhes mais comezinhos e até na argila da própria linguagem em que o verso se molda»); em seguida, será citada uma passagem «As terras» – aliás, a esmagadora maioria dos poemas transcritos no estudo pertencem a *O Meu Algarve*.
Em todo o caso, a tendência não parece ser, no âmbito regional, totalmente consensual. A este propósito, salientem-se as palavras de Elviro Rocha Gomes no estudo «João Lúcio e o tormento da expressão» (*op. cit.*, pp. 4-5): «Trata-se dum apaixonado demais para ser artista ou dum demasiado artista para insuflar paixão? / As duas coisas, se isso pode ser: demasiada arte (e às vezes artifício) e demasiada paixão (às vezes cega). / O seu grande amor pela sua terra fá-lo dar nos um Algarve de lenda onde o ar é de sonho, o mar é sonhador, os cais são romantizados pelo luar, as vagas têm uma melodia azul, enfim, onde tudo é transfiguração logo irrealidade, pois faltam as figuras reais de carne e osso e a seiva real e a paisagem autêntica (...) É por isso que eu assinalo neste poeta o tormento da expressão e o delírio da palavra como característica mais à mostra do seu hino à sua terra, hino que lhe brota dum jacto, sem mudança de ritmo, quase sem um ponto final a descansar dos sucessivos pontos de exclamação».

[426] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. (…): «Outro resultado feliz dessa tensão transcendentalismo-impressionismo é uma certa renovação da imaginaria poética. De facto, entre um espesso estrato estilístico ainda romântico e um léxico de simples moda decadente (opalescer, marmorizar, aromal, albente, por exemplo), encontramos em João Lúcio muitas ousadias de valor mais permanente: zumbem as cores, os cactos da alegria, o pólen da luz, brilho rumoroso, o frio da dor, olhos cinerários, olhos de musgo à chuva, uma tristeza molhada de doçura, voz cheirando a lendas, uma languidez cinzenta, etc.».

«cálix» ou «oiro»[427]); porém, reconvertidas ao universo imagético de *O Meu Algarve*. É neste sentido que compreendemos a acepção *fresca* do *lírio* (ou «amigo (...) das crianças», conforme se destacará no poema seguinte, «O meu Algarve»[428]), bem como a articulação do *oiro* enquanto metonímia da intensa *luz* diurna[429], como será reforçadamente destacado depois em «O meu Algarve» («o drama em oiro» que é, afinal, «o Dia»; «Terra doirada, aonde as tardes caem mansas»; «Onde o Sol sensual cansa os nervos das rosas, / Numa volúpia de oiro intensa, absorvente»; «Onde a cor dá concerto em sinfonias de oiro»[430]) ou em «A paixão da cor» («...talha, no poente, arquiteturas de oiro»[431]), «As terras» («Reflectido, a boiar, o lindo sol taful, / É uma esponja d'oiro numa bacia azul»[432]) ou «Os campos» (onde o «oiro» do perfil das «Leitoras» é equiparado à luminosidade do sol «boémio [...] forte e hilariante» da paisagem[433]).

Não surpreende, por isso, que os cenários faustosos (ou a simples referência de lexemas afins, como as «pedrarias»[434], os «rubis»[435], as «safiras»[436], os «mármores»[437], os «cetins»[438], o «cálix»[439]/«cálice [dos lírios, dos sóis]»[440] ou mesmo os «delírios»[441] ou «incêndios de gemas / E alvoradas de opalas»[442]), de cunho decadentista, sejam reconfigurados no mesmo âmbito, como nos poemas em redondilha, onde sua invocação parece mais enfatizar uma ideia de construção de identidade regional assente num exotismo de feição mourisca, e menos uma forma de restituir o *original poder criador e mítico* da palavra poética[443], conforme parece ser o propósito de Eugénio de Castro no recurso aos designados *vocábulos raros*[444].

---

[427] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111.
[428] *Vide* nota 230; a este propósito, *vide* também os poemas «A lenda de Marim» («Mais bem talhada que os lírios», *op. cit.*, p. 128; «Irritado, o rei pegou / Na princesa e com vigor, / Como quem joga um lírio, / Jogou-a ao trovador», p. 130) e «Um amor de dois perfumes» («Se ao lírio Deus desse o canto / E desse voz à estrela, / Nunca, a estrela ou o lírio / Cantariam como ela», p. 137).
[429] *Vide* subcapítulo *A sinfonia oriental das cores – Cromatismos*.
[430] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 112-3.
[431] João Lúcio, *op. cit.*, p. 124.
[432] João Lúcio, *op. cit.*, p. 156.
[433] *Vide* nota 116.
[434] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 118 e 124.
[435] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 124 e 125.
[436] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 125 e 142.
[437] João Lúcio, *op. cit.*, p. 124.
[438] *Ibid*.
[439] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 111 e 138.
[440] João Lúcio, *op. cit.*, p. 118.
[441] *Ibid*.
[442] João Lúcio, *op. cit.*, p. 133.
[443] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 83.
[444] Veja-se, por exemplo, «Da chuva de oiro das estrelas», «pelas brancas noites doces, / Da Lua o alvo cabelo / Arrastava-se de manso / Nas ameias cor de gelo» ou mesmo a sugestão da loucura na «moira

À medida que caminhamos para os poemas finais, tal relação com o cunho decadentista-simbolista parece complexificar-se. No poema «As terras», a par das referências lexicais com laivos decadentistas[445], o *oiro* – quase sempre em estreita intimidade com a tonalidade azulínea – será associado tanto à luminosidade solar, como a uma ideia de ascensão que percorre todo o poema (a que não será estranha, como já se referiu, a relação com a criação poética)[446], tendência aliás repetida em «Os campos»[447]. Já em «As serras», o sujeito recorrerá, de modo quase obstinado, ao ouro e a outros metais, como a prata e o bronze, para representar metaforicamente o espaço[448], – ainda que o recurso aos mesmos não pareça seguir o percurso descendente que víramos em «Os campos»[449].

Em qualquer dos casos, a veiculação de uma certa reminiscência decadentista-simbolista em *O Meu Algarve* parece obedecer a uma tendência comum: a sua aplicação numa representação da paisagem liberta dos ambientes soturnos e melancólicos que marca o Simbolismo Português na passagem para o século XX – incluindo uma parcela significativa da poesia publicada pelo próprio Lúcio em *Descendo*. A «hora branca de paz», destacada em «Alta noite», será a derradeira concretização desta tendência[450].

*

[que] endoidara» («A lenda de Marim», pp. 127 e 130); «Gotejando-lhe nas tranças, / Para poder enfeitá-las / Fingia incêndios de gemas / E alvoradas de opalas» («Porque chora a fonte», p. 133).

[445] Veja-se, por exemplo, a seguinte passagem: «Olhai o esplendor desta límpida ria, / Que é, para o nosso olhar, uma joalharia / Com lavores de luz e clarões a voar. / Agita pedrarias a água a crepitar / Em revérberos de fogo, intensos e vivazes, / Modelando jasmins, debuxando lilases», «Quando ondula sobre o oiro o ritmo das asas, / Os terraços esguios escorrem pedrarias – Ânforas para o olhar, derramando ambrósias» (*op. cit*., p. 156).

[446] *Vide* nota 135. Na terceira estrofe, encontramos uma nova referência nos mesmos conformes; porém, grafado como *ouro* (notação pouco comum na poética de João Lúcio; o fechamento da vogal parece, aqui, julgamos, parece servir propósitos rimáticos): «Tomba serena a noite, e essas cinzas pretas / Têm mais desolação ao fulgor dos planetas, / Que abrem pelo azul suas retinas d'ouro» (*op. cit.*, p. 160).

[447] *Vide* nota 111; no mesmo âmbito, saliente-se igualmente a invocação das pedrarias em: «Linhas brancas d'estrada entre o campo riscando, / Como sulcos de opala, o verde fresco e brando»; (*op. cit.*, p. 163); «Vestem os figueirais túnicas de esmeralda» (*op. cit.*, p. 165); «Paisagens d'inverno aonde os troncos nus / Cintilam em clarões irradiando luz, / E, molhados do pranto em que a chuva se esfia, / Levantam para o Céu chamas de pedrarias; / Paisagens em que há graças originais, / Fogos de diamante, alvores de cristais» (*op. cit.*, p. 167).

[448] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 174 («Sob a pele da terra, a seiva a cachoar, / Desenrolando ao sol os pálios de verdura, / Criando o bronze ao cedro», «Vertentes que a manhã, com o seu riso loiro, / Enche de oiro, molha de oiro, túnica de oiro»); 175 («[Vales] Com relevos de cobre e rendas de esmeralda», «Folhas cuja epiderme é como a dos metais», «A conversa sem fim dessas línguas de prata»). Este último metal será, aliás, amplamente repetido ao longo do poema: «Repuxa sobre a rocha a água em estilhaços, / Como um manto de prata a rasgar-se em pedaços»; «E deita [o luar] sobre a serra e vaza sobre os ninhos / Sua urna de prata e seus festões de arminhos, / Ou se rola por sobre alvas nuvens ligeiras, / Como um trenó de prata a percorrer geleiras» (*op. cit.*, p. 177); «Já tudo fala e canta: o pomar: a cascata, / – Brandas línguas de seda, alvas línguas de prata» (p. 178).

[449] *Vide* notas 301-7.

[450] *Vide* nota 153.

Como ficou expresso no início do presente capítulo, a recepção da segunda obra poética de Lúcio será pautada por duas tendências contraditórias: uma devotada e regionalista facção, capaz de fazer ascender *O Meu Algarve* ao mais inspirado momento poético do autor e uma crítica que, ao negar (e com razão) esta constatação, parece negar, também, por vezes, o alcance poético da obra. O erro resulta, em ambos os casos, em uma concepção diminuta, quase panfletária, de *O Meu Algarve* que não se parece articular com o que o sujeito poético nos propõe logo em «*Província onde nasci, amada do luar*»: a noção de estarmos perante uma descrição da *sua* (leia-se, do sujeito) relação íntima, pessoal, com a mesma, como podemos depreender, de resto, nos últimos dois versos do poema («Vai ler-lhes mansamente [aos astros da noite] estes humildes versos / Pra que digam a Deus como te sei amar»[451]).

Neste sentido, a noção referencial que encontramos subjacente a *O Meu Algarve* não se apresenta como condição *sine qua non* para entender a obra como uma tentativa de reprodução realista da mesma. É a experiência poética, *pessoal*, do sujeito a melhor – ou a única – argamassa na construção de um Algarve que é, acima de tudo, íntimo.

Tal acepção será devidamente reforçada no último poema de *O Meu Algarve.* «Alta noite» parece constituir-se, com efeito, como o poema-síntese da segunda obra de Lúcio – não obstante a evidente mudança de registo relativamente aos poemas anteriores, patente logo na primeira estrofe (o cenário noturno; as imagens alusivas a uma natureza exótica, distante das espécies autóctones[452]; uma tranquilidade na vivência amorosa que não parece encontrar eco na exaltação luminosa e embriagante do amor dos primeiros poemas[453]). Neste quadro, a representação voluptuosa, sensual da paisagem algarvia[454] articula-se de modo estreito com a dimensão onírica e ascética da criação poética[455], mostrando-nos um Algarve transfigurado, assente, sobretudo, nos mecanismos de construção poética («Porque antes de encerrar o livro em que tentei / Modelar-te o perfil, desejo ainda ver, / Se fostes no passado assim como eu sonhei, / E

[451] João Lúcio, *op. cit.*, p. 111.
[452] João Lúcio, *op. cit.*, p. 179: «Alta noite. / O luar é como um jasmineiro / Lançando no azul as corolas de neve». *Vide* também, a este propósito, notas 66-7.
[453] João Lúcio, *op. cit.*, p. 179: «Hora branca de paz para um amor primeiro, / Um delicado amor imaculado e leve».
[454] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180: «Agora que, na serra, o bafo das giestas, / Faz o ar veludoso e mole e sensual, / E tremem de volúpia as múrmuras florestas, / Na sua languidez fecunda e vegetal».
[455] João Lúcio, *op. cit.*, p. 180: «Nesta hora, em que génio alado dos artistas / Corta o seu voo mais alto acima das esferas, / E dos montes da Vida às levantadas cristas, / Vão, em bandos, poisar as esquivas Quimeras».

não te consegui erguer e descrever»[456]). Daí que os últimos dois versos da obra («Se quiseres saber como eu te tive amor, / Não abras este livro: abre-me o coração»[457]) reforcem, precisamente, o caráter pessoal e parcial desta representação do Algarve – de um Algarve que é, afinal, para todos os efeito, o *seu*.

[456] João Lúcio, *op. cit.*, p. 181.
[457] *Ibid*.

VII – *Na Asa do Sonho*

I

Na Asa do Sonho será a última obra poética a ser publicada por João Lúcio em vida, em 1913, oito anos após a edição de *O Meu Algarve*.

Ao longo intervalo de tempo que decorre entre uma e outra, parece corresponder uma aparente mudança de temas e cenários. Existem, de facto, ao longo de toda a obra, marcas que parecem destacar *Na Asa do Sonho* das restantes obras, nomeadamente, e em primeira instância, a representação do *outro*, na vertente feminina, e a correspondente relação com o sujeito, motivo raro na poética de Lúcio até então. É possível conceber, porém, que se prolongam, também, no terceiro livro, alguns vectores já ensaiados no poesia de Lúcio: a percepção sinestésica do real circundante; a permanente invocação do artifício literário e/ou artístico; a enfatização das variações *cor* e da *luz* (e decorrentes alterações anímicas). Estas e outras questões surgem-nos subalternizadas uma noção transversal a toda a obra: o primado do s*onho* e a sua importância na representação do mundo.

A publicação de *Na Asa do Sonho* parece restabelecer algum equilíbrio no que concerne à recepção da obra por parte da crítica. Depois do interesse fundamentalmente regional manifestado face à edição de *O Meu Algarve*, a terceira obra de Lúcio receberá uma atenção redobrada por parte da imprensa nacional – ainda que sem se atingir o louvor que encontramos a propósito da edição de *Descendo*.

Será, porém, mais uma vez, a partir da imprensa regional que nos chegarão as primeiras informações sobre a obra quando esta ainda se encontrava, ainda, no prelo. Num artigo publicado no final de 1912 em *Província do Algarve*[1], serão adiantadas algumas impressões a propósito de um trecho de «A marcha do pinhal», publicado pelo mesmo jornal numa edição posterior[2]; no mesmo, será igualmente referido o convite, endereçado ao jornalista e a Bernardo de Passos pelo próprio Lúcio, para a leitura, na

[1] *Vide* Anónimo, «Cântico ao Sol de São Francisco d'Assis», *Província do Algarve*, Tavira, 26 de Outubro de 1912, pp. 1-2.

[2] Anónimo, *op. cit.*, p. 1: «Desse livro a *Província* publicará oportunamente um trecho delicioso – *A marcha do pinhal* – em que João Lúcio usando dos vastos recursos da sua técnica põe em jogo toda a fulgurante floração do seu talento para nos dar uma composição bela e de uma sensação intensa, tão flagrante de realidade e de interpretação no modo de ser da vida de um pinhal».

Quinta de Marim, de trechos de *Na Asa do Sonho*[3]. Será igualmente a partir de um periódico algarvio, *O Sul* (jornal a que Lúcio estivera ligado, enquanto Diretor Literário, entre 1903 e 1905) que teremos acesso à primeira notícia conhecida a propósito da edição de *Na Asa do Sonho*, em que se dará conta dos «maravilhosos versos» que compõem esta «grande obra d'arte»[4], destacando-se, no mesmo registo elegíaco do artigo anterior, a reconhecida sensibilidade artística de Lúcio e a diferença desta obra face às suas precedentes[5].

De um modo geral, este parece ser o tom em que assentam, maioritariamente, as recensões críticas dedicadas à terceira obra poética de João Lúcio. Cerca de um mês depois, Rodrigues Davim declarará, no periódico *Província do Algarve*:

> No *Descendo* revela-se a insofrida ânsia do Poeta, em descobrir a *Verdade*, indo até ao âmago das coisas; no *Meu Algarve* [sic] é o entusiasmo pela *Beleza*, objectivada na Província que lhe foi berço, a sacudir-lhe o estro que o patriotismo engrandece aos nossos olhos profanos; mas é na *Asa do Sonho* [sic] que João Lúcio revela ao sua mais complexa ideação poética, formulando nos seus cantos a aspiração que o domina para o *Bem* infinito – razão e fim do universo.[6]

Não obstante Davim aflorar, nesta breve caracterização, a importância da concepção poética na construção do *real* em *Na Asa do Sonho*, a questão não será desenvolvida neste âmbito, mas antes a partir de um proclamado *Bem* universal[7], articulável tanto como a *suprema ideação* que encontramos no poema «Nas espirais do sonho», como com a imagem genesíaca patente em «A marcha do pinhal»[8].

---

[3] *Ibid*: «Quem escreve estas linhas recebeu a honra de ser convidado para assistir à leitura do novo livro juntamente com Bernardo Passos [*sic*]. Devia essa leitura efetuar-se na Quinta de Marim, depois de um almoço íntimo, ouvindo os versos lindos ao claro som de água cantando ao correr em regueiros e sussurrar manso do vento na ramagem dos pinheiros embalando o voo leve das princesas moiras esvoaçando no ar, remota recordação dos seus idílios lendários; – mas circunstâncias especiais não permitiram que esse almoço íntimo se realizasse e a leitura se limitou apenas no diretor desta secção feitas nas passagens principais no gabinete do poeta em Olhão».

[4] Anónimo, «Olhão», *O Sul*, 11 de Janeiro de 1914, p. 3.

[5] *Ibid*: «Parece que, nesta sua última obra, o poeta se nos revela duma fina e requintada sensibilidade que a todos surpreendeu, como, em cada uma das suas anteriores produções poéticas, diz-se, se revelara por aspetos diferentes, mostrando as diversas modalidades por que o seu cérebro peregrino e a sua alma de artista *rafiné* têm encarado a vida e as coisas»

[6] Rodrigues Davim, «João Lúcio – Na Asa do Sonho», *Província do Algarve*, 21 de Fevereiro de 1914, p. 1.

[7] Veja-se, por exemplo, esta passagem (*ibid*): «E começa o poeta a dizer em formas belíssimas, de fluente inspiração, o que é o sonho da sua imaginativa fecundo, e que não é senão a realidade, distante embora, representada pelo supremo Bem a que a humanidade sofredora, pessoalizada na sua Musa, constantemente aspira».

[8] *Ibid*.

O tom elegíaco de Rodrigues Davim[9] permanece na larga maioria das recensões críticas dedicadas à terceira obra poética de Lúcio, sem que tal acarrete, muitas vezes, uma leitura mais aprofundada da sua poesia. O artigo redigido, com o mesmo propósito, pelo pintor Lyster Franco, publicado no número 188 de *O Heraldo*, parece destacar-se pelos mesmos motivos: não obstante o enfoque concedido a algumas das orientações temáticas recorrentes em *Na Asa do Sonho*, como o da exploração do domínio onírico[10], a maior parte da recensão será dedicada ao enaltecimentos da poética de Lúcio ou à justificação dos pressupostos críticos a adoptar numa recensão literária, nomeadamente no que concerne à importância na compreensão prévia da *alma poética do autor*[11]. Daí que a crítica resvale para uma espécie de adivinhação vaga do que de importante parece haver na poesia da terceira obra de Lúcio[12], a partir da qual se estabelecerá uma estreita relação do livro com os pressupostos simbolistas finisseculares de Verlaine[13].

No âmbito nacional, tal tendência parece, em alguns casos, agudizar-se. O artigo de J. Nunes de Freitas publicado na revista *Portugal-Brasil* constitui-se, a este propósito, como elucidativo de um tipo de crítica que trata de tudo, menos da recensão a que se presta: exceptuando a caracterização dos versos «frescos, espontâneos,

---

[9] *Ibid*: «Resisto à tentação que solicitava a minha pena para fazer aqui mais largas transcrições, que só por elas eu lograria fazer ressaltar as impressões de beleza que o livro de João Lúcio deixou no meu espírito; mas isso está muito longe dos intuitos desta notícia, que apenas visa a significar ao poeta, o meu enternecido reconhecimento pelas horas de verdadeiro gozo espiritual que a leitura do seu livro tem proporcionado às minhas vigílias».

[10] Lyster Franco, «*Na Asa do Sonho* – Poema Lírico de João Lúcio», *O Heraldo*, 7 de Fevereiro de 1914, p. 1: «O poeta sonha e contando-nos os seus sonhos e devaneios, em descrições de uma doçura inexprimível, de um colorido idílico, que lembra as primeiras tintas do dia, tímidas e enternecidas ainda pela transpiração brumosa da noite, faz-nos sonhar também».

[11] Lyster Franco, *op. cit.*, pp. 1-2: «Ninguém, medianamente versado em assuntos literários, duvida de que na crítica da arte o primeiro passo consiste em compreender o autor que se pretende apreciar. / Compreender a poesia, não consiste, é evidente, apenas em decifrar os seus elementos intelectuais, mas sim em penetrar mais fundo, na flor da alma poética do autor, procurando, permita-se-me o arrojo do termo, dissecar-lhe os pensamentos, anatomizar-lhe as ideias, ainda as mais subtis».

[12] Lyster Franco *op. cit.*, p. 2: «Nas suas composições há versos em que o poeta sentidamente nos descreve os devaneios do seu espírito, outros em que nos parece pontificar gravemente, como um augure, no majestoso templo da Natureza; outros ainda em que se abandona à inspiração impetuosa do seu génio e nos delicia com a orquestração rítmica das suas impressões, algumas delas impecavelmente expostas em imagens de um colorido sugestionante».

[13] *Ibid.* Cerca de dois anos depois, o algarvio Julião Quintinha destacará, em um artigo de Alma Algarvia, *Na Asa do Sonho* como «o mais belo e perfeito livro» de Lúcio, caracterizando-o nos mesmos moldes e invocando, com o mesmo propósito, a figura de D'Annunzio: «encantador livro de mármores luarisados, morno de cinzas perfumadas, saboroso de lírios e lilazes, trabalhado, um pouco, à maneira aristocrática d'Anunzio [*sic*] que o autor, sempre, me recorda com os seus moldes delicados» (vide Julião Quintinha, «Artistas do Algarve – o Poeta João Lúcio», *Alma Algarvia*, Junho de 1916, p. 14). Já após a morte do poeta, Aragão Barros referir-se-á, significativamente, ao terceiro livro de Lúcio como o momento em que «o simbolismo, bizarro e decadente, vincou uma preferência de espírito. E a voz anoitecida de Vernaile embruxou-lhe os sentidos; / "De la musique avant toute chose…"» (Aragão Barros, «[sobre] a vida artística e mental do Algarve», *Jornal da Europa*, N.º extraordinário dedicado ao Algarve, Janeiro de 1924).

perfeitamente ritmados, de rara fluência e rima opulentíssima», Nunes de Freitas discorrerá, ao longo de todo o artigo, sobre a desconfiança que o próprio manifestada a propósito dos «livros de versos»[14], sobre a paixão expressa pelo Algarve e pelos algarvios[15] ou até sobre a excelente relação qualidade-preço da edição[16].

Diferentes parecem ser já as referências de Alfredo Pimenta, na *República*, e de um jornalista do periódico brasileiro *Pernambuco*: no primeiro caso, o autor reforçará, ainda que num registo quase circunstancial, a importância da imaginação e o trabalho das imagens («...em concepções, em imaginação, João Lúcio é pujante e nada vulgar») em alguns poemas de *Na Asa do Sonho* (não se coibindo, igualmente, de notar a sua irregularidade métrica)[17]; no segundo, parece-nos significativo o destaque dado ao domínio onírico enquanto motor da criação do mundo – daí que se encare, neste âmbito, João Lúcio não apenas como um «trovador idealista que toca o coração e canta as boas emoções da vida», mas antes como um «poeta filósofo (...) [e] pensador que não fica indiferente às grandes leis que dominam o mundo»[18].

Teremos de aguardar cerca de dois anos até que *Na Asa do Sonho* receba uma atenção pormenorizada. No primeiro número da efémera publicação *Hora Literária* (da qual só sairão dois números), o médico e crítico Francisco Fernandes Lopes dedicará uma recensão ao então amigo próximo João Lúcio. O artigo, pese embora se constitua, neste âmbito, como o texto mais desenvolvido sobre *Na Asa do Sonho* publicado na

---

[14] J. Nunes de Freitas, «Na asa do sonho – João Lúcio – Edição de França Amado – Coimbra», *Brasil-Portugal*, 16 de Janeiro de 1914, p. 381: «Um livro de versos é sempre um ponto de interrogação, e confesso muito sinceramente que prefiro, sem reserva, ler umas tábuas de logaritmos ou um livro do Sr. Teófilo, um discurso parlamentar de *lacunas e cabotinagens* ou uma livrança de pão ou de azeite, do que um livro de versos».

[15] *Ibid*: «O sr. João Lúcio, que não conheço, é um filho do Algarve, dessa linda província, a mais linda que conheço em todo o mundo, onde a flora tropical se casa e confunde com a indígena, onde as mulheres têm olhos de magas e os homens dolências no cantar que nos arrastam para fora da Europa pondo-nos no país da fantasia».

[16] J. Nunes de Freitas, *op. cit.*, p. 382: «Não só isto, porém, que obstante ser muito, a torna recomendável; é também o seu preço baratíssimo. 300 réis cada volume, o mais barato que tem aparecido no nosso mercado literário, dada a qualidade dos elegantes livros, que são impressos em magnífico papel, ilustrados com uma gravura a cores e luxuosamente encadernados com uma capa de percalina creme, sendo os títulos em letras douradas».

[17] Alfredo Pimenta, «Cartas para a Ausente», *República*, 10 de Março de 1914, p. 1. Pimenta distinguirá excertos de alguns poemas, nomeadamente no que concerne ao «lirismo voluptuoso e encantador» de «Na noite branda caem miosótis» e à «interessante (...) combinação de sons» da poesia «A valsa dolorosa» (*ibid*).

[18] A. F., «Literatura Portuguesa. João Lúcio», *Pernambuco*, 16 de Março de 1914, p. (…). A este propósito, veja-se também a seguinte passagem: «O poema é toda uma vibração, rítmica e portentosa. Nos homens como nos elementos ele faz movimentar todas as moléculas, agitando ao mesmo tempo as coisas e as ideias. É o sonho dominando a natureza, o sonho – emoção, luz –, presidindo a todas as nossas disposições (...) / Assim, na vida da inteligência, na vida vegetativa dos pinhais enfileirados no bosque, bordando no espaço o rendilhado de seus braços ramosos, na vida sensitiva dos brutos, na vida das ruínas, recordando opulências mortas, perpassa no poema de João Lúcio um sopro fecundo e subtilíssimo de sonho, na ânsia de uma perfeição mais segura» (*ibid*).

época, será conhecido, pela História, por outros motivos: é a partir das considerações aí tecidas que se iniciará uma desavença entre as duas personalidades, que durará até à morte de Lúcio, em 1918. Disso nos dará conta o próprio Francisco Fernandes Lopes, no artigo «Acerca de João Lúcio», publicado inicialmente no suplemento «Cultura e Arte» d' *O Comércio do Porto* (e posteriormente compilado na antologia *Estrada Larga*), ao nos reportar os efeitos da sua «crítica cerrada, pertinente, implacável» face aos «resquícios da péssima herança coimbrã» que ainda se sentiam na poesia de Lúcio, em detrimento da exploração da uma sensibilidade poética própria que, segundo Lopes, mais facilmente se articularia com os caminhos da então moderna poesia europeia[19].

Com efeito, ao longo da recensão, e ainda que reconhecendo em *Na Asa do Sonho* um manifesto progresso face às anteriores obras de Lúcio[20], Lopes não se coibirá de notar os *inúmeros defeitos* de *Na Asa do Sonho*, em particular a inutilidade da estrutura bipartida em que assenta a obra (primeira parte, «Violino de amor»; segunda, «No alto sonho»)[21] e que parecem disfarçar a inexistência de um sólido plano conceptual – Lopes chegará, inclusive, a referir que «Como *ideias* na estrutura geral do livro há isto, quanto muito; e isto, francamente, é… nada»[22]. E, neste âmbito, «...nem mesmo o *sonho*, essencialmente *anárquico e errático*, pode servir de refúgio e justificação à incoerência»[23].

O crítico manterá o mesmo registo na análise individualizada (e ainda que sucinta) de cada poema, particularmente no que concerne o desequilíbrio formal generalizado –

---

[19] Francisco Fernandes Lopes, «Acerca de João Lúcio», *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte», Ano IV, n.º 3), 28 de Dezembro de 1954, p. 6: «Assim, perdoar-se-me-á que eu tenha de referir-me aqui ao que pelo aparecimento de *Na asa do Sonho*, debitara numa hoje *introuvable HORA LITERÁRIA...* Crítica cerrada, pertinente, implacável, mas com a sinceridade que João Lúcio requeria de mim como única condição *sine qua non* – sinceridade de que todavia se melindrou intimamente, a meu ver, sem razão, porquando não visara senão a que ele se livrasse definitivamente dos resquícios da péssima herança coimbrã, e entrasse, de vez, com a sua sensibilidade própria, pela larga via da moderna poesia europeia, – *perdendo-se em si, no mais profundo e verdadeiro de si, para se achar,* o que *era bem,* (acrescentava eu finalizando), *de satisfazer uma vaidade, legítima, se a havia...*». A este propósito, veja-se também a carta de Lopes transcrita por Edgar Pires Cavaco (*op. cit.*, pp. 159 e seguintes), que esclarece todos os motivos da aludida zanga com maior detalhe.

[20] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o último livro do poeta João Lúcio "Na Asa do Sonho"», *Hora Literária*, n.º 1, 1916.

[21] *Ibid*: «A arquitectura do livro *«Na asa do Sonho»*, a sua ideia estrutural não parece nem complicada, nem mesmo bem definida – se mesmo alguma é. À poesia de abertura seguem-se as duas partes do livro – *Violino de amor* e *No alto sonho* – sem nexo nenhum perceptível entre si, nem propriamente relação com a introdução. Assim, se desta se pode tirar a claro a ideia arquibanal de o poeta que pede à Águia do Sonho para o levar na sua grande asa, a ele e À sua Musa, a «escutar o sonho errante» do Universo, o sonho das várias coisas e seres para o cantar – já que não pode ser cantar a alegria do mundo – compreende-se que não seja difícil – e nem mesmo seja necessário – dar ao seguimento uma estrutura ou organização, podendo ela ser *qualquer*. É claro que disto mesmo se poderia tirar partido para uma esplêndida edificação. Porém nenhum vestígio de sólida ou definida arquitetura se lobriga».

[22] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*.

[23] *Ibid*.

não só dos «...abortos ou monstros, sem forma e sem alma, como, por exemplo, o "desafio maravilhoso" [*sic*] e o "choro dos violinos no crepúsculo"», mas também das composições «Ao embarcar do coração», «A Valsa dolorosa», a «Marcha do Pinhal», ou a «Sonata da Beleza»[24]. Lopes citará, paralelamente, outras composições a este propósito, modelares (entre as quais, o «Cântico do Sol e das Criaturas» de S. Francisco d'Assis, texto que, curiosamente, fora citado no artigo de *Província do Algarve* atrás destacado[25]) e o confronto entre ambas as partes servirá para, uma vez mais, atestar o desequilíbrio aludido[26]. A análise das estruturas métrica e rimática pautar-se-á, igualmente, pelas mesmas linhas[27].

Não obstante, Francisco Fernandes Lopes destacará a importância de um cunho poético pessoal como um dos traços mais importantes da obra:

> Felizmente porém que apesar de todos e em contrário de todos – e esperemos que definitivamente livre de todos – lá está também o poeta João Lúcio com o seu inequívoco tom lírico, vagamente enlevado e contemplativo, naturalista aspirativo e silente, pneumático e mágico que lembra Dante, mas que lhe é próprio e original[28]

---

[24] *Ibid*.

[25] *Ibid*; *vide*, também, a este propósito, notas 1-2.

[26] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p.: «Compare-se e sentir-se-á a diferença entre o *bem composto, o bem feito* destas obras, de estrutura diversa embora, onde tudo ou quase tudo se prende firmemente ao conjunto, a uma ideia central, e nada há – pelo menos que choque sensivelmente – de mais nem de menos, nem diluído, nem excrescente, nem deixado ao acaso; e a tal ou qual, embora leve, hesitação, névoa, falho recorte – que tenho aliás, repito-o, imensa pena de sentir – mesmo em "Ao embarcar do coração" e mesmo na "Valsa dolorosa"; a falta de perfeita e equilibrada assimetria que apesar de tudo não desamparou a "Sonata da Beleza"; ou – pior então – a laboriosidade, a massudez, o monstruoso empaste por acumulação de detalhes, a superabundância excrescente, o amontoado incongruente da "Marcha do Pinhal" através da prolixidade retórica, farfalhante e ronflante e, em suma, vã, em que a ideia se dilui e se decompõe, se desconjunta e se esvai».

[27] Lopes notará, nesta parte da recensão, uma série de defeitos que convirá reter: «erros de gramática e sintaxe, (...) versos errado ou esticados (com *flor* a fazer de *filor, ritmissa* a fazer de *ritemissa* ou comprimidos com elisões incríveis (*sentiu 'ma noite*; *é 'sua gôndola a lua*, etc.), (...) acentos forçados»; também as formas poéticas «...em regra qualquer, sem serem exigidas por nenhuma musicalidade interior e até por vezes em desarmonia com o assunto». No campo da métrica, os versos em redondilha maior («O pior são os versos de 7 sílabas que aparte um ou outro raro emprego feliz (por exemplo na *Valsa Dolorosa*) quando *querem ser* uma reminiscência popular não conseguem passar d'uma matemática lisonja Zé-povinha») e os livres («Outro postiço esgar são as tentativas de verso livre que não merecem a mais ligeira atenção ou crítica, pois as mais das vezes parecem desastres em verso irregular») serão particularmente criticados; nas rimas, serão salientados os excessivos lugares-comuns. *Vide* Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*.

[28] *Ibid*. Alguns anos depois, na conferência que dedicará ao poeta, três anos após a sua morte, o crítico repetirá esta relação: «Já a propósito de *Descendo*, pela própria tendência reflexiva, pelo movimento especial do seu espírito poético, pelo ar hierático da *descida*, pela grandiloquência verbal, pela grandeza do *élan* poético, e até pela própria ideia de uma trilogia, – se João Lúcio irresistivelmente me evocava a lembrança de um outro – altíssimo esse, – poeta italiano e medieval, com o qual até de figura esguia e de rosto estirado e fortemente acentuado se pareceria – falo de Dante e recordo-me das maravilhosas visões da *Vita Nuova* e do esplendor sublime da trilógica *Divina Commedia* com o seu prefácio, – a propósito de *Na Asa do Sonho* e, melhor, depois destas duas últimas poesias referidas ["Ao embarcar do coração", "No caminho infinito"] a lembrança do Dante impõe-se-me de novo, irresistível. Saberão, no entanto, perdoar-me a heresia. (Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», p. 228).

Neste sentido, na perspetiva do crítico, será a partir da exploração desta originalidade intrínseca que a sua maturidade poética será atingida. Ou como dirá Lopes linhas adiante, à maneira pessoana: «...o poeta precisa perder-se *em si* – no mais verdadeiro e profundo de si – para se achar»[29]).

A partir desta recensão – que, recorde-se, é já tardia à edição da terceira obra de Lúcio –, as referências na imprensa sobre *Na Asa do Sonho* serão exíguas. Entre a referência às suas «páginas arrebatadoras»[30] e ao roçar de «...insinuações duvidosas»[31], pouco mais se acrescentará a seu propósito em revistas ou jornais nacionais – não obstante a memória da obra permanecer ativa em algumas convocações intertextuais[32].

II

Não obstante o aprofundamento diminuto manifestado, a partir dos exemplos referidos, pela imprensa portuguesa, *Na Asa do Sonho* parece ser uma das obras mais destacada nos artigos críticos redigidos após a morte do poeta.

A postura que Francisco Fernandes Lopes apresentara na recensão de 1916 aludida será desenvolvida na já citada conferência proferida em 1921. Nela, o crítico olhanense distinguirá o distanciamento da figura do poeta face ao mundo vulgar (e consequente isolamento na *torre de marfim*)[33], a que não é alheio um certo requinte aristocrático «de quem prefere a magnólia à esteva», como referira, três anos antes, Leonardo Coimbra»[34]; distinguirá, igualmente, a importância do *sonho* na representação

---

[29] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o último livro do poeta João Lúcio "Na Asa do Sonho"», *Hora Literária*, n.º 1, 1916,.

[30] António D'Almeida, «João Lúcio. Um poeta esquecido», suplemento n.º 45 de *Diálogo* do jornal *Diário Ilustrado*, 24 de Dezembro de 1957, p. 37.

[31] Ricardo Lima, «João Lúcio: o homem e o escritor», *Alvoradas*, Julho e Agosto de 1939, p. 8.

[32] Veja-se, por exemplo, a recordação do título no artigo «Na Asa do Sonho. O Templo Encantado», no número 11 do jornal *Portimonense*, (9 de Junho de 1927, p. 1).

[33] Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o poeta João Lúcio», p. 226: «Se o *Descendo* representa na evolução do Poeta a reação naturalisticamente ultra-romântica na sua juvenil sensibilidade, em face da Natureza, poética e filosoficamente concebida; o *Na Asa do Sonho* nasceu, pode dizer-se, da reação, sempre ultra-romântica, da sua sensibilidade adulta, desenvolvida em múltiplos sentidos, superiorizada, aristocratizada, e cada vez mais *distanciada*, em face do horror da vida vulgar. Os anos passaram, as ilusões desfizeram-se, a vida endureceu e *afastou* o poeta. Daqui o refúgio na *torre de marfim* e daí o librar-se *Na Asa do Sonho*».

[34] Leonardo Coimbra, «João Lúcio», p. 156: «Neste livro há por vezes o requinte de quem prefere a magnólia à esteva: como uma hierarquização estética das coisas, que adivinho o reflexo inconsciente dum certo *pathos* de distância, um certo aristocratismo do Poeta».

e moldagem desse real («tudo *vive* porque tudo *sonha*»)[35], aliás em conformidade, mais uma vez, com a postura de Coimbra, no que concerne à permanente ideia de ascensão e *quixotismo estético* que percorre todo o livro[36].

Na mesma linha, José Neves definirá, cerca de setenta anos depois, *um novo mundo emocional* no universo do poeta («um mundo que [...] não é apreendido na experiência vulgar, [...] vago, errante à superfície das coisas»)[37] partindo da importância concedida ao *sonho* – aliás já repetido, conforme notará o autor, em poemas anteriores, como «A volúpia do sonho», de *O Meu Algarve*. Deste modo se justificará a definição, na obra, de um sistema estético-filosófico baseado «no conceito de uma substância que os sentidos não podem apreender na sua essência»[38], noção que será desenvolvida pelo escritor e crítico olhanense Fernando Cabrita a partir da relação entre a concepção paradoxal das dimensões concretas, *reais*, e oníricas, evasivas, em *Na Asa do Sonho*, sugerindo, porém, uma conexão entre tal oposição e a conjectura político-social do momento[39] (ainda que tal relação não anule, é preciso acrescentar, tanto o fundamento

---

[35] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit*, p. 226: «E, se no *Descendo* o Poeta encontrara que *tudo sofre*, que a Tristeza era, sob todas as formas visíveis, de passividade ou de ânsia, a *mente* que agitava a *mole*, agora, sem negar que tudo sofra, e, antes, talvez como compensação, a visão é outra: o poeta descobriu que *tudo sonha*, que há no mundo um grande sonho errante, e que justamente tudo *vive* porque tudo *sonha*. / O Sonho toma assim as proporções metafísicas de uma espécie de alma no mundo, a alma universal, o grande motor natural de tudo. A própria Natureza visível não é mais do que o múltiplo e multiforme desdobrar deste sonho suspenso».

[36] Leonardo Coimbra, *op. cit.*, pp. 156-7: É, também, neste livro como em todos, o Poeta seduzido pela unidade psíquica aquém e além dos sentidos e que ele tenta dar por uma penetração dos dados sensíveis – o som das cores, etc. / *Nas Asas do Sonho*, o Poeta vê elevar-se toda a vida e um quixotismo estético o anima. / É que a Vida, sendo sonho e ascensão, é quixotesca e em todas as direções».

[37] José Neves, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio», *GEA (Revista do Grupo de Estudos Algarvios)*, Maio de 1978, p. 26.

[38] José Neves, *op. cit*., pp. 26-7. O crítico esclarecerá, linhas depois (p. 27), o sentido do raciocínio: «Quando me referi à "substância" de João Lúcio e aos seus atributos, não empreguei tal termo no sentido ontológico que lhe deu Spinoza. Para o nosso poeta, que era essencialmente um artista e não um filósofo, há uma substância poética e não uma substância lógica: o mundo para ele tem um substrato material – o "pó", a "argila" – que vai tomando várias formas no decurso do tempo, mas conservando, porém, a recordação das formas perdidas». Sem dificuldade, Neves estabelecerá igualmente uma ligação entre este conceito e as obras *Descendo* e *Espalhando Fantasmas* (*ibid*).

[39] Fernando Cabrita, *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, p. 18: «Se bem que, para sermos verdadeiros, devamos dizer que questões políticas estão subjacentes a esta opinião do poeta, é de afirmar que é essencialmente poético e filosófico o seu fundamento. / Com efeito, sendo João Lúcio um adepto incondicional de João Franco e um defensor dos ideais monárquicos e tendo saído o «Na Asa do Sonho» em 1913 – após, portanto, a instauração da I República – é de todo em todo lógico e natural que na sua obra se expressasse um certo desgosto e desânimo por ver vitoriosos os ideais que combatia. / Mas não é menos verdade que é fundamentalmente um apego à Natureza que motiva todo o livro». Cabrita repetirá a mesma ideia num outro artigo publicado na revista Al-gharb, muitos anos depois: «Sempre nesse percurso evolutivo, havia deitado a público em 1913 o seu terceiro livro, Na Asa do Sonho; e a obra reflete a amargura do monárquico que vê os seus ideais derrotados, e um novo mundo, que não era o seu, a erguer-se nos escombros do anterior» (Fernando Cabrita, «João Lúcio, Poeta», *Al-Gharb – Revista Cultural do Algarve*, Nov. 2007, p. 46). Também Edgar Pires Cavaco, no recente *João Lúcio. Evocação de um Poeta,* repetirá o ponto de vista de Cabrita (Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 34).

poético-filosófico condutor do livro, como a determinante relação com a Natureza; tese essencial defendida por Cabrita no artigo, como atrás invocamos[40]).

Em alguns casos particulares, é possível verificar uma tendência intensamente explorada na interpretação da segunda obra poética de Lúcio: a articulação desta dimensão onírica[41] com a paisagem algarvia. Em 1925, José Dias Sancho estabelecerá uma relação estreita entre o erotismo imanente da paisagem algarvia em *O Meu Algarve* e a obra sua sucessora no que se refere à presença do feminino[42]; já Irene Callapez, em *A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*), e a partir da citação de um excerto de um poema de *Na Asa do Sonho* («Páginas para músicos»), destacará a *vibração musical* da paisagem algarvia subjacente à poesia de Lúcio, bem como a importância da figura do poeta (ou artista) como *decifrador* privilegiado de tal relação[43]. Longe desta determinação regionalista, Seabra Pereira recordará, na sua Tese de Doutoramento, que a relação entre poeta e paisagem em diferentes poemas de *Na Asa do Sonho* parece distanciar-se do esteticismo oitocentista pela reafirmação constante da *precedência estética da Natureza*[44].

Por outro lado, será visível, no âmbito da crítica tecida sobre a terceira obra poética de Lúcio, o reconhecimento de uma certa recuperação de equilíbrio, para utilizarmos a expressão de Gaspar Simões[45], face ao anterior livro, *O Meu Algarve*. Entenda-se, nesta recuperação, uma evolução face ao desequilíbrio formal registado na segunda obra de Lúcio, ideia repetida por Gaspar Simões em outras ocasiões[46] e

---

[40] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, subcapítulo *A faceta naturalista.*

[41] *Vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Os sonhos são como as aves: Param pouco num lugar» – A dimensão onírica*

[42] José Dias Sancho, *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos Versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos*, pp. 39-40: «A paisagem do Algarve acordou-lhe o sensualismo, foi ela que trouxe à sua emoção transida de mistérios e de ansiedades agudas a cálida sensação do Feminino. A primeira parte do livro Na Asa do Sonho tem como resumo melódico o título de *Violino de Amor*. Há então uma harmonia singular entre a Paisagem, a Mulher e o Amor».

[43] Irene Callapez, *A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*, p. 12: «... João Lúcio deixou-nos, *Na Asa do Sonho*, um poema que reputo de felicíssima oportunidade – estímulo aos valores musicais algarvios nossos contemporâneos e saudação entusiástica aos mestres e discípulos, algarvios ou não, por que espera a música latente, a música ignorada, a "música subtil" desse *conservatório* natural e humano que Deus quis que fosse o Algarve que nos deu o que só os Artistas poderão captar e saberão revelar-nos».

[44] José Carlos Seabra Pereira, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, p. 485.

[45] João Gaspar Simões, «João Lúcio», *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, pp. 83-4: «*Na Asa do Sonho* (1913) recupera um pouco o perdido equilíbrio [de *O Meu Algarve*]. Torna-se mais regular a versificação. Cultiva o soneto, o alexandrino, o decassílabo e os metros livre. Ás vezes associa numa mesma composição várias medidas. A rima é de rigor na sua poesia, embora, por vezes, frouxa.

[46] Veja-se, por exemplo, o artigo «João Lúcio», publicado no suplemento *Domingo* do jornal *O Primeiro de Janeiro*, a 8 de Março de 1970 (p. 2); sem assinatura, mas que António Cândido Franco e Edgar Pires

retomada, depois, por autores como Nádia Battella Gotlib[47] – ainda que tal não anule o torrencialismo discursivo congénito à quase totalidade da poesia de Lúcio, de acordo com Seabra Pereira (que, conforme notará o crítico, distinguirá *perturbadoramente* uma obra como *Descendo* das suas contemporâneas finisseculares[48]), e a que *Na Asa do Sonho* não parece escapar[49].

Óscar Lopes, que não deixará de notar nem tal torrencialismo discursivo, nem um visível desequilíbrio formal[50], distinguirá, não obstante, os «bons noturnos» de *Na Asa do Sonho* («Naquela noite rara»; «Na noite branda caem miosótis»; «Na noite em que as chuvas cantavam»), salientando, também, o poema «A sonata da beleza» no que concerne ao seu poder sinestésico[51]. Este último texto será recuperado, também, por Nuno Júdice, que lerá, na relação entre poesia e música – aliás transversal a toda a terceira obra poética de Lúcio –, uma fidelidade à estética simbolista e aos ensinamentos de Mallarmé, bem como uma proximidade, no âmbito da representação da paisagem, com a estética pré-rafaelita[52]. Já Fernando Guimarães, na recensão crítica que dedica a *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, de Roberto de Mesquita», não hesitará –

Cavaco atribuem, com justiça, ao autor em questão (*vide* «Marginália crítica», *João Lúcio. Poesias Completas*, pp. 621-2 e *João Lúcio – Evocação de um Poeta*, p. 188, respectivamente).

[47] Nádia Battella Gotlib, «João Lúcio», Massaud Moisés, *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*, p. 209: «O desequilíbrio formal na construção dos versos, rimas, estrofes e elisões aí observado [em *O Meu Algarve*] desaparece parcialmente em *Na Asa do Sonho*».

[48] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 642.

[49] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 643: «Com a seguinte *Na asa do Sonho* reforça-se o afastamento da opção do esteticismo finissecular pelo poema curto e de cuidado recorte segundo a estética da sugestão. João Lúcio reincide nos longos poemas, ora com tiradas enormes, ora com séries dilatadas de quadras ou de outras estrofes, em massas torrenciais de alexandrinos (por vezes acompanhados dos seus quebrantos). Uma discursividade empolgada, discorrendo ou interpelando (com interrogações retóricas), abeirando-se da tentação narrativa (v. g., "Na noite em que as chuvas cantam"), desenleando-se em logorreia um só núcleo temático, sem embargo de acertos de expressividade precisa». Algumas páginas adiante, na mesma linha, o crítico referirá a «continuada ênfase polissindética de *Na asa do Sonho*» (p. 672, subcapítulo «Ímpeto polissindético»). Em todo o caso, Seabra Pereira não deixará de notar alguns momentos de «particular felicidade prosódica e estilística» em determinando momentos da poesia de Lúcio, como reforçará numa longa nota de rodapé, a par de nomes como António Patrício: «Distinguindo-se por, apesar dos seus precedentes estéticos finisseculares, enveredar por uma impressionante mas contraproducente facilidade do fluxo versificatório, João Lúcio não deixa de valorizar qualitativamente essa exuberância elocutiva com passos de particular felicidade prosódica e estilística» (*op. cit*., p. 613).

[50] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 322.

[51] Óscar Lopes, «Outros decadentistas-simbolistas: António de Oliveira Soares, Carlos e Roberto de Mesquita, João Lúcio», *Entre Fialho e Nemésio. Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea*, p. 114: «O auge da sinestesia é atingido em *Sonata da Beleza*, deste último livro, transcrição em imagens diversas de uma audição musical, no género do que Alexandre da Conceição fizera em *A Orquestra*, e em que o acerto em cheio alterna a cada passo com a analogia convencional».

[52] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 72. Esta proximidade ao pré-rafaelismo, estabelecida por Júdice, enfatiza uma relação muito pouco aludida no âmbito da genealogia estética de João Lúcio. Em todo o caso, parece-nos interessante contrapor a representação do espaço físico expresso em *Na Asa do Sonho* com alguns dos pressupostos pré-rafaelitas, nomeadamente no que concerne à perda de sujeição das leis da perspetiva emanadas por Rafael e à procura de reconduzir a pintura a uma pureza medievalista. Para um aprofundamento da questão, *vide* Helena Barbas (seleção e tradução), *Os Pré-Rafaelitas. Antologia Poética*.

partindo da herança finissecular que marca o poeta – em aproximar tanto a poesia recenseada de Roberto de Mesquita, como a de outros autores contemporâneos – de onde se destaca o nome de Lúcio e de *Na Asa do Sonho* – a uma herança romântica tardia[53], que encontrará uma linha continuidade nos primeiros anos de 1900, nomeadamente no trabalho poético de Pascoaes[54].

Encontramo-nos, nesta perspetiva, no domínio da tese proposta por Seabra Pereira, para quem o nome do poeta amarantino permanece, de igual modo, como referencial para uma parte substancial da poética neo-romântica desenvolvida no primeiro quartel do século XX. É neste sentido que o crítico distinguirá *Na Asa do Sonho* como uma das obras que, no primeiro quartel do século XX, segue as características temático-formais da poesia de Pascoaes, sobretudo até à instauração da República, em primeira instância, e o início da primeira Grande Guerra, em segunda, momento em que o Neo-Romantismo deixará de prevalecer como estilo dominante na cultura portuguesa[55].

Tal como José Neves[56], também Seabra Pereira distinguirá o *sonho* como «factor congenial da vocação de criatividade artística e de uma mundividência idealista» na poesia de *Na Asa do Sonho* (e já ainda em *O Meu Algarve*, nomeadamente no poema «A volúpia do sonho»), desde logo a partir do poema inicial e da expressa «coabitação dos pendores gnóstico e evasivo»[57]. Será este *voo do sonho* que, para o crítico, se constitui como o grande elemento de continuidade da trajetória poética de Lúcio[58], com necessárias consequências tanto no domínio da figuração arquetípica do poeta[59], como na insuficiência da linguagem na representação do mundo[60]. Por esse motivo, não

---

[53] Fernando Guimarães, «Recensão crítica a *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, de Roberto de Mesquita», *Colóquio/Letras*, Julho de 1976, p. 75.

[54] *Ibid*: «Com efeito, a nossa poesia a partir do Romantismo está cheia de meandros, de soluções de continuidade que parecem ser o resultado de se não ter realizado entre nós e com o devido tempo uma autêntica poesia romântica, como aconteceu, sobretudo, na Alemanha e na Inglaterra. Esse tempo literário é como que retomado através duma evolução, por vezes cheia de equívocos, cujo ponto de partida poderia ser procurado em Antero e, passando por poetas para-simbolistas, chegaria a Teixeira de Pascoaes – ou, melhor, à sua primeira fase, que encontra um dos momentos mais altos e conseguidos nas primeiras edições de *Sempre*».

[55] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., pp. 175-6.

[56] *Vide* nota 38.

[57] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 411.

[58] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 549.

[59] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 452. A partir da «raça rebelde» dos «poetas-magos» de *Oceano*, de António Patrício, Seabra Pereira destacará a matriz similar da figuração do poeta em *Na Asa do sonho* (particularmente visível a partir das três últimas estrofes do poema «As águias»).

[60] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit*., p. 477. Com efeito, no subcapítulo «Sob o signo da insuficiência verbal e da ansiedade da escrita», o crítico relacionará esta «inexequível ambição vocacional» do poeta com «o inelutável insucesso na atualização das potencialidades artísticas», retomando-se, a esse propósito, os versos finais do último poema, «Na torre de marfim» (bem como uma

surpreende que as referências tecidas a *Na Asa do Sonho*, no âmbito do Neo-Romantismo Saudosista, se articulem direta ou indiretamente com o campo onírico ou fantasioso: em «Melancolia transcendente e contemplativismo dinâmico», Seabra Pereira notará que as duas partes da obra espelham a correlação «...entre o ímpeto da subjetividade para o sobrerreal (...) e um indiscernível eflúvio de Transcendência nas objectividades»[61]; em «Heroísmo ôntico no dinamismo cósmico», o crítico salientará a assimilação saudosista que marca o idealismo comum a toda a obra de Lúcio e que determinam uma visão mística do mundo, com uma correspondente e reconhecida importância do sujeito nesse processo:

> Com efeito, *Na asa do Sonho* exprime desse modo uma visão fantasmática dos seres e uma visão palimpséstica da paisagem que, por seu turno, saciam uma paixão do conhecimento mnésico e intuitivo, uma dialéctica projetiva e arquetípica, uma ânsia de Infinito e uma perplexidade de potências coactas, uma vocação do Absoluto e uma exaltação na imperfeição, uma tensão de superação ôntica sem um correspondente heroísmo histórico ou social, enfim uma animação antropomórfica do entorno físico numa versão idealista da epopeia evolucionista.[62]

Será, igualmente, a partir desta relação entre os domínios concreto e onírico na terceira obra poética de Lúcio, bem como correlativa visão mística da figura do poeta, que António Cândido Franco recordará *Na Asa do Sonho* como o mais *poderoso e perfeito* livro do poeta[63]. Nesta linha o crítico distinguirá, no âmbito do trabalho poético de Lúcio, a *adequação* da verdade transcendental expressa pelo sujeito às *formas presentes e impessoais da vida e do verso*, de onde resultam duas consequências: uma tentativa de *disciplinar a imaginação*; um esforço em *adaptar a ordem da vida à sua liberdade*[64]. Daí que Franco encare a imaginação como um efetivo agente formativo do mundo – de um mundo «desconhecido e futuro, que é também um mundo perdido no passado, encarcerado na esfera do invisível»[65] – a partir da ação da metáfora na fusão de

---

passagem de «A serenata branca da lua») para ilustrar uma certa condição poética maldita. Seabra Pereira chegará, aliás, a resumir esta postura enquanto balanço da poética de Lúcio: «No fundo, em toda a obra de João Lúcio, a vocação (semimalograda) de gnose poética vai de par com um reflexo de autodepreciação estética ("ante as rimas mesquinhas», dirá *Espalhando Fantasmas*) e de hipótese de subrogação por outras artes» (*ibid*).

[61] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 932.

[62] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 958.

[63] António Cândido Franco, «LÚCIO, João», Fernando Cabral Martins (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 422.

[64] António Cândido Franco, «Apresentação da Poesia de João Lúcio», *Poesias Completas*, p. 19.

[65] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 20. Para o crítico, tal valorização da imaginação encontra-se subjacente à conceção da terceira obra de Lúcio como um «livro de luminosos delírios noturnos, de exaltações visionárias, de perceções alteradas, de narcotizações expressas, de alucinações intensas, de deformações violentas, de entusiasmos meridianos, de plasticizações metafísicas, de emoções eufóricas,

antinomias e aproximação de distâncias[66], e que determina uma atenção particular à figura do poeta como o decifrador ou iluminador no processo de *superação definitiva da realidade*[67].

«Querendo ver florir, em messes, o granito» – **Sonho e construção de mundo(s)**

A estruturação de *Na Asa do Sonho* segue, sem grande surpresa, uma estratégia comum às restantes obras do poeta: um poema inicial, homónimo ao título da obra (que, no caso das primeiras duas obras, secundado por um anterior[68]), abre o livro, lançando os motivos e temáticas centrais da obra. Na terceira obra de Lúcio, o mesmo encontra-se fora da divisão estabelecida entre a primeira parte, «Violino de amor», e a segunda, «No alto sonho», o que parece enfatizar, ainda mais, a sua condição preambular.

É, com efeito, a partir de «Na asa do sonho» que se estabelecem os principais vectores poéticos da terceira obra de Lúcio, nomeadamente no que concerne aos dois elementos patentes no título, intensamente repetidos: a *ascensão* (*asa*) e o *sonho*. Será a partir desta linha que desenvolveremos o presente capítulo.

«Como um beijo de Deus, sulcando o infinito» – sonho e ascensão

O poema atrás citado «Na asa do sonho» abre com uma pergunta retórica que resume, em traços largos, a dicotomia central da obra: a noção de um outro mundo, paralelo ao que nos é mais visível, das «horas torturadas, / De mágoa aflitiva, ou

---

de sinestesias oblíquas, de furores divinos, de metáforas eróticas, de visões desencontradas e transfiguradoras, de medos e de suores, e não de magras e contidas melancolias crepusculares» (*ibid*).

[66] *Ibid*.

[67] António Cândido Franco, *op. cit.*, p. 21.

[68] Recorde-se que tanto os poemas «Descendo» e «O meu Algarve» surgem, nas obras respectivas, após os iniciais «O sonho que tiveste e te deixou exangue» e «Província onde nasci, amada do luar».

desolado amor»[69], e identificado como uma *asa* «Balsamizante e leve»[70] que coexiste em cada um de nós[71]. Todas as imagens que decorrem da questão serão estendidas a este destinatário global não identificado; remetentes para uma perfuração idealizante do mundo («Tu, que, na terra negra, estorces, a cavar, / Querendo ver florir, em messes, o granito»[72]) – e de certo modo próxima dos intentos expressos em *Descendo* – , que parece remeter para uma articulação com uma dimensão divinizante («Não a sentes bater, não a ouves passar, / Como um beijo de Deus, sulcando o infinito?!) e ascendente, que pela permanente invocação da *asa*, nos parece invocar a figura de Ícaro («E tu, que no espaço, à nuvem mais erguida, / Do balão, vês que vai, lá em baixo, de rastros, / Não sentiste, essa asa, ascender, destemida, / Pra cima, mais para cima, a caminho dos astros?!»)[73]. Em última análise, tal ascensão e divinização surgem-nos como intimamente afins à condição poética do sujeito, sob a figura – de resto, intensamente trabalhada ao longo de toda a obra – da Águia («Oh, asa singular, que a Vida inteira ama, / Que és tu, que pões, na treva, evocações de chama? / Sou a águia do Sonho! / Oh! deixa-me ir contigo, acima da miséria, / Em que, a lama do mundo, agita temporais»[74]).

Do ponto de vista retórico-estrutural, a primeira parte do poema parece funcionar como a proposição de um texto epopeico: apresenta-se o propósito que determina o livro e os motivos essenciais inerentes, repetidos, ao longo no livro, numa dinâmica cíclica. Não surpreende, por isso, que a imagética do último poema de *Na Asa do Sonho*, «Na torre de marfim», seja revisitada nas primeiras linhas do texto introito («Tu, na escuridão das minas tenebrosas, / Onde dorme, em mistério, a luz dos diamantes»[75]; «Ensina, à minha musa, uma torre sidérea, / Donde não volte mais!»[76]); como que a indiciar a resposta à pergunta inicial que iremos obter nas páginas finais do livro.

---

[69] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 185; veja-se também, no verso seguinte, a imagem pleonástica das *cinzas requeimadas* no coração, a acentuar esta condição desoladora inerente ao *real* concreto («Quem é que não sentiu, nas horas torturadas, / De mágoa aflitiva, ou desolado amor, / Soprar, do coração, as cinzas requeimadas, / A asa singular, que bate em seu redor?!», *ibid*).
[70] *Ibid*.
[71] Veja-se, por exemplo: «À noite, sobre o mar, quando, ao clangor das vagas, / Mandas, ao teu amor, saudades plas estrelas, / E julgas que, no vento, o seu cabelo afagas, / Não ouviste essa asa, a ruflar, perto às velas?!», *ibid*; notar também a omnipresença do mar, que aqui surge, sem grandes surpresas – e repetindo uma noção já trabalhada em *O Meu Algarve* –, articulado com o *sonho*.
[72] *Ibid*.
[73] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 185-6.
[74] João Lúcio, *op. cit.*, p. 186.
[75] João Lúcio, *op. cit.*, p. 185.
[76] João Lúcio, *op. cit.*, p. 186.

Em linhas gerais, «Na asa do sonho» retoma o espaço deixado em aberto no último poema de *O Meu Algarve*, «Alta noite»: um cenário noturno, onde o barulho do vento quebra o silêncio («Passa, o vento, enrugando o silêncio de prata»[77]), e onde o mundo é percepcionado por via dos diferentes sentidos (particularmente, a partir da audição e do olfacto, convergentes com a *música* e para os *perfumes*: «...a vaga serenata, / Em surdina, acompanha o aroma que exalas»; «E sobem devagar, de leve, muito leve, / Nos raios brancos da lua, os sonhos e os perfumes»[78]). Nesta representação, recorrer-se-á a um certo imaginário lendário («E saem, do mistério encantado das furnas, / Princesas de neblina, escondidas plo Mar...»)[79], bem como a escolhas lexicais de feição finissecular («Cai, dos astros, no ar, um orvalho de opalas»[80]; «Enquanto as embriaga esse ópio do luar...»[81]). Encontramo-nos, pois, perante um cenário onírico, *transfigurado* («...hora irreal, transfigurante e breve»[82]), com permanentes pistas que apontam para uma noção de ascensão (e daí a repetida alusão aos *cumes*, às *montanhas*, à *vertigem*, às *asas...*[83]), numa intensidade sexualizada[84] onde a paisagem se torna *viva*: a «quimera subtil dos musgos e das rosas», as «montanhas, que (...) / Sorvem, gulosamente, os filtros que há no ar» e que «fingem (...) / Visões, a recordar a sua ardente origem»[85].

Esta organização do mundo em função do *sonho* determina, assim, a descoberta de uma nova dimensão, o que parece ser enfatizado pela referência, usual, de resto, ao longo da obra, de outros *planetas* («O seu sonho, que embala a lira das cascatas, / Risca, a larga espiral, em busca dos planetas»[86]), por vezes nomeados, como é o caso de Vénus, que surge, em «Na asa do sonho», enquanto referência que não descura, igualmente, a analogia com a figura mitológica, carnação do amor[87]. Tal acepção parece

---

[77] *Ibid*.
[78] *Ibid*.
[79] *Ibid*.
[80] *Ibid*.
[81] João Lúcio, *op. cit.*, p. 187.
[82] João Lúcio, *op. cit.*, p. 186.
[83] *Ibid*.
[84] Veja-se, por exemplo, a referência aos *ninhos* e ao *desfolhar da magnólia*, bem como as princesas que têm «delírios de amor, cactos e violetas» (*ibid*).
[85] *Ibid*.
[86] *Ibid*. *Vide*, também, a este propósito, notas 141, 204 e 623. A referência aos *planetas* é frequente na primeira parte de *Na Asa do Sonho*: para além das citadas, acrescente-se a passagens de «O canto do raio da lua, no teu seio» («Que paixões inexprimidas, / Doutros amores, doutras vidas, / O raio da lua murmura: / Idílios de violetas, / Nas escarpas dos planetas, / Perdidos pela altura...», p. 214); em todos os casos, parece enfatizar-se o reconhecimento de um outro mundo, diferente (mas próximo) do terreno, e acessível por via da ascensão.
[87] *Ibid*: «Dos bosques, dos vergéis, num lânguido agitar, / Levantam-se, em olor, asas misteriosas, / Que, a Vénus, vão levar, no silêncio estelar, / A quimera subtil dos musgos e das rosas...»

contextualizar a atenção concedida ao *outro* na primeira parte de *Na Asa do Sonho*, «Violino de amor» (muito embora, no domínio do primeiro poema, o sujeito tenha, como única companheira nomeável, a *Musa* – a «esbelta, ardente companheira, / Das horas, a murchar, em solidão e Arte»[88]).

Importante parece ser, também, no âmbito do poema visado, o modo como a aludida dimensão onírica, representada como *O Ideal*[89] (noção que nos surge, de resto, isolada, num verso único, destacando-se significativamente dos restantes), se opõe à «...Vida, uivante de misérias, / – Rumor, de larvas más, na pedra sepulcral»[90]. Tal concepção determina, implicitamente, uma visão dicotómica do mundo, entre as suas vertentes *real*/*onírica*; porém, dificilmente pode ser reduzida a uma ideia de fuga idealista face ao agressivo mundo concreto: na verdade, o *sonho* surge-nos como um agente *formativo*, transformador (ou *transfigurador*, como atrás se destacou) do real circundante[91], o que não deverá ser dissociado do poder criador da palavra poética. Por esse motivo, ele [o sonho] surge-nos como *fiel amigo*, coabitante do sujeito na «isolada torre, onde, a distância, habita»[92]. Ao longo do poema, aliás, serão destacadas diferentes companhias do sujeito que mais não farão do que enfatizar a sua condição criadora isolada: a já aludida *Musa*[93], que surge, um pouco à imagem do que se passa no poema «Cá dentro»[94], por convite do sujeito poético[95]; a Natureza, que, enquanto visível encarnação da Musa («Em cuja voz me fala a Natureza inteira»[96]), enfatiza o isolamento do sujeito enquanto traço eminentemente *humano*.

Será a partir desta noção de *sonho* que compreendemos a convocação recorrente de *ascese* («Asa, tentando ir ao ninho do Clarão»[97]) – forma única, afinal, de se concretizar a perfusão do *sonho* por entre o mundo visível –; *ascese* que será enfatizada a partir de diferentes imagens comuns na poética de Lúcio: o *fumo* «que quer ser Luz, lá longe, noutra esfera»; os *grãos de areia* «aspirando a ser montanha imensa»; a *praia deserta* que, como o mar, «inda há de ter navios»; o *negro e vil* que, «quando o cobre a

---

[88] João Lúcio, *op. cit.*, p. 188.
[89] *Ibid*.
[90] João Lúcio, *op. cit.*, p. 187.
[91] *Ibid*: «O sonho desce, desce, e frescuras estranhas, / Orvalham corações, florestas e montanhas... / Toda a Vida transforma, à sua luz etérea, / Em púrp'ras ideais, farrapos de miséria... / Cala-se a funda voz dos gritos, dos lamentos...».
[92] *Ibid*.
[93] *Vide* nota 88.
[94] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 141.
[95] João Lúcio, *op. cit.*, p. 189: «Vem escutar, comigo, o grande sonho errante»; «Vem comigo escutar esse sonho, que sondas, / Melhor do que eu o faço, em suas vibrações».
[96] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 188-9.
[97] *Ibid*.

‘spuma, / Julga que pode ser márm’re fino e albente»; a *rosa* «que cuida vir a ser carne, num seio»; a *erva* que «se fantasia uma esbelta palmeira» e todos os demais casos citados[98] em que se revela a mesma *ilusão grata*[99] – ilusão que, longe da mentira inócua, se encontra articulada com o artifício e criação poéticas. Na mesma linha, já perto do final do poema, serão repetidos motivos comuns na poética de Lúcio, como a declarada oposição entre a *fluente luz* e as *trevas misteriosas* (destacada num registo impetuoso, agressivo[100]) e que, por vezes, parecem convocar o universo de poemas particulares[101].

Em última análise, todas as antinomias aludidas serão resolvidas pelo *sonho*, que será insistentemente repetido em quase todos os versos da estrofe final. É ele que, afinal, funde os opostos («[O sonho que] ...une, ao mesmo encanto, os cardos e as estrelas»[102]); permite a ascensão da «podridão dos pântanos fatais»[103] («O sonho, que é o voo da vida rastejante, / Pra infinita luz das perfeições imensas»[104]) e, deste modo, é responsável pela transfiguração do *real* («O sonho, em que delira, a floresta inquieta, / O sonho, em que estremece, o mar, cantando às velas, / O sonho, que lateja, em cada planeta»[105]; «O sonho, que respira a flor dos laranjais, / O sonho, que embriaga as serras escalvadas»[106]; «O sonho desse Mar, das Ilhas e das Ondas, / Das Águias, dos Jasmins, dos nossos Corações...»[107]). Nesta linha, longe de uma dimensão evasiva, o *sonho* articula-se com uma noção genesíaca, que é, em rigor, uma outra maneira de se salientar a importância da criação poética na (re)construção do mundo.

---

[98] João Lúcio, *op. cit.*, p. 188; o sujeito resumirá a questão quase no final da estrofe nestes termos: «Fealdade, que crê em que será Beleza; / Desgraça, que se vê mudada em F’licidade; / Miséria, a aspirar transformar-se em Riqueza, / E Mentira, que quer ser límpida Verdade» (*ibid*).

[99] *Ibid*: «De tudo sobe, agora, a mesma ilusão grata, / E, sua aspiração, vai em busca de Deus, / Nessa asa veloz de mistério e de prata, / Com que, o Sonho, transpõe, os infinitos Céus.»

[100] *Ibid*: «Uma fluente luz, que, intrépida, se aparta / E quer fincar a garra às trevas mist’riosas / Para rasgar, rasgar, embora a garra parta».

[101] Veja-se, por exemplo, a reminiscência das curvas do fumo de «A balada do fumo» em «Vem escutar, comigo, o grande sonho errante, / Que desdobra no ar as espirais suspensas» ou a convocação da *pupila* em «Na noite erma e calada! / Que tens a borbulhar, das pupilas formosas» (*vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 189).

[102] *Ibid*.

[103] *Ibid*.

[104] *Ibid*.

[105] *Ibid*.

[106] *Ibid*.

[107] *Ibid*.

«...Multidões uivantes, nos abismos da Vida, em negros temporais» – sonho, mundo hostil

A noção transfiguradora atribuída ao sonho destacada anteriormente parece determinar, por oposição, uma concepção do mundo terreno a que não se encontra alheia a dor e o sofrimento humanos. Tal acepção parece justificar, em diferentes passagens de *Na Asa do Sonho* – em particular, na primeira parte, «Violino de amor» – o recurso a léxico ou imagens de contornos agressivos.

A questão será particularmente visível no âmbito da caracterização da relação entre o sujeito e os diversos elementos femininos visados. Em «O desafio maravilhoso», os lamentos do sujeito e da sua companhia feminina *cutilam* no ar e *golfam* da verdura, sendo as tensões amorosas equiparadas a *torneios*[108] e as notas do canto do rouxinol – que pautam tal tensão – a uma fluência *desvairada*, *tremente*, em *tortura*[109]; a *hinos espectrais* ou «Uma nota estelar no gume das arestas»[110]. Na mesma linha, em «Naquela noite rara», a descrição inicial do espaço, estabelecida em contornos de denunciam algum sofrimento, parecem indiciar o ambiente animicamente afim que se irá relatar entre os dois amantes[111].

Esta dinâmica parece transferir-se também para descrição dos diferentes elementos femininos que povoam a primeira parte de *Na Asa do Sonho*, em contornos próximos dos retratos que iremos encontrar em alguns dos poemas do posterior *Espalhando Fantasmas*[112]. Tal questão será particularmente visível na representação das diferentes personagens descritas em «Na escadaria de mármore», marcada por imagens agressivas que salientam o sentimento de hostilidade e altivez das mesmas, como será visível na descrição de uma das personagens que, «erguida ao alto», apresenta um

---

[108] *Vide* nota 233.
[109] *Vide* nota 482.
[110] João Lúcio, *op. cit.*, p. 196.
[111] João Lúcio, *op. cit.*, p. 207: «Maré baixa. Na areia, estorcem-se reflexos: / Cai macilenta, a noite, em solidão, no mar: / Uma lua fendida –, os contornos perplexos, / Hesitantes, na sombra –, enlividece o ar.»; «Que estranha noite esta, em que o nosso amor corre, / Na água esvaziada, entre os canais delgados, / Vendo, aqui e além, um reflexo que morre, / Numa crepitação de fogos prateados» (notar, também, nesta última passagem, a articulação do *fogo* com a paixão imanente). Saliente-se que os mesmos traços de natureza agressiva acompanharão o casal ao longo de todo o poema, refletindo a tensão entre ambos existente («Cai, do espaço, a cinza, em que afogava a lua», «Como uma chuva leve, a rasgar-se nos ramos», p. 208; «Sobe, com lentidões veludosas, cantantes, / A mare, que devora as solidões vazias: / Vibram, de quando em quando, em cristal, soluçantes, / Dessas aves do mar, as gargantas esguias. // Esse trémulo ai, que, cada uma esfia / E, como pranto, molha a cinza da extensão, / Esse límpido ai de amargura, arrepia, / Como a nota, a chorar, duma desolação»).
[112] *Vide* **Capítulo VIII – *Espalhando Fantasmas***, subcapítulo *Retratos femininos cosmopolitas*.

vestido onde «morre um debuxo»[113] e um «cortante desdém (...) [no] lábio carminado»[114].

Em outros casos, esta agressividade parece ser transferida para o espaço circundante: em «Na noite em que as chuvas cantam», a representação inicial do espaço apresenta-nos um cenário soturno, onde a noite será representada como uma «treva humedecida» que se *cola* ao sujeito, dando a sensação «Dum lodo empapuçado de carvão, / Sujando a Vida»[115]; a chuva enquanto algo que, em *cutiladas*, «rasga o ar, que se arrepia, / E remexe nas sombras ofegantes, / Com a sua mão esguia»[116]; os arvoredos, «Aflitos, a cuspir a 'scuridão»[117]; a ventania que «apalpa os horizontes: / [e] Quer agarrar: fazer em estilhaços, / A brônzea rigidez dos altos montes, / E atirá-la, em poeira, pra os 'spaços»[118]. Cedo perceberemos, porém, que esta *noite brava*, «Contorcionada e fula», equiparável a uma *fera*[119], se encontra estreitamente identificada com – ou antes, traduz – a *inquietude* do próprio sujeito poético, que aguarda a chegada da sua companhia[120].

Na segunda parte, «No alto sonho», tal dimensão hostil, agressiva, será aflorada em circunstâncias diferentes, fora do domínio da relação amorosa entre o sujeito e as mulheres retratadas em «Violino de amor».

O primeiro sinal parece ser dado pelo poema «A torre azul», onde a representação do mundo terreno enquanto terreno agressivo, violento, se opõe drasticamente ao universo onírico da *torre azul*; diferença que será enfatizada pelos «sangrentos animais»[121] que marcam a sua presença em tal mundo, e a que não parece estar dissociada de uma visão do Homem e da sua evolução na História da Humanidade[122]. Neste linha, a ascese para o *sonho* é estendida a um nível que transcende a esfera do

---

[113] João Lúcio, *op. cit.*, p. 218.
[114] *Ibid*.
[115] João Lúcio, *op. cit.*, p. 222.
[116] *Ibid*.
[117] *Ibid*.
[118] *Ibid*.
[119] João Lúcio, *op. cit.*, p. 223.
[120] *Ibid*.
[121] João Lúcio, *op. cit.*, p. 253: «Agora, são os rugidos / Dos sangrentos animais: / O pranto mau das hienas; / O uivo mau dos chacais; / O bramido dos leões, / Com sol na juba ardente, / Junto às lagunas cinzentas, / Onde se turva o poente: / Gritos perdidos no 'spaço, / Gritos de raiva e ardor».
[122] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 254: «Repara como ele vem / Das florestas, exangue, / O olhar tempestuoso, / As mãos tingidas de sangue!...»; «Sente ainda ânsias de sangue, / Inda incendeia, inda mata; / Mas, o coração, entende / Já a voz da lua de prata... / Cansado da vida errante, / Para um dia e ergue, logo, A cidade a que, na luta, / Mais tarde deitará fogo... / Assim vem, entre suplícios, / Crimes, incêndios, metralhas, / Tingindo a sua epopeia, / Com o sangue das batalhas».

sujeito (e da sua companheira de viagem) – o *sonho de perfeição* e de *bondade*[123] a que o desenlace do poema aponta, num registo em que se enfatiza uma certa noção genesíaca do mundo recriado nesta *torre azul* («Cúm'los de estrelas distantes, / Como poeiras revoltas, / Num vento de criação, / Com fecundas asas soltas»[124]). Daqui resulta a conclusão expressa, pelo sujeito, na chegada ao topo da torre: o derradeiro sonho é o *sonho indefinido* ligado ao futuro indecifrável, essa «Quimera gigante, / De toda a vida dos mundos, / Presa à mesma comoção, / Ao mesmo amor transcendente»[125].

Já em «O choro dos violinos nos crepúsculos», o tom de angústia expresso pela melodia dos violinos traduz-se numa multiplicidade de imagens agressivas e violentas. O progressivo apagar da luz será pressentido, assim, como «Sangues, a borbulhar de rosas degoladas», «torturas agudas, cutilantes»[126]; os sons dos violinos equiparados a lamentos que «rangem (...) como facadas» e onde a dor *rasga* com as suas «garras afiadas»[127]. Tal cenário de desolação («Evocam-se as tristezas mist'riosas / Das planícies já secas e leprosas»[128]) parece, como se de uma sinfonia ou peça musical se tratasse, evoluir num *crescento*[129], até à «suprema dor, eterna dor», expressa na última estrofe, que anuncia a chegada da noite e a despedida dos violinos, enunciada, no verso final, com recurso a um enunciado onomatopaico («Ai!... Ai!... Ai!...»[130]) que enfatiza o sofrimento latente. Encontraremos ainda o mesmo tipo de ligação entre paisagem e elementos musicais no poema «A sonata da beleza»[131].

Em «No alto sonho», um outro elemento parece sobressair no âmbito da *dor* e do *sofrimento* humanos – as *ruínas*. A sua intrínseca relação com o tempo e a memória – numa dinâmica, aliás, já aflorada pelo poeta em *Descendo*[132] – determina que o consideremos num subcapítulo distinto.

---

[123] João Lúcio, *op. cit.*, p. 255.
[124] *Ibid*.
[125] João Lúcio, *op. cit.*, p. 256.
[126] João Lúcio, *op. cit.*, p. 282.
[127] *Ibid*.
[128] João Lúcio, *op. cit.*, p. 283.
[129] Veja-se o momento em que os *gemidos* se tornam «plangentes» e se sente a «tristeza das montanhas, / Roxas de dor, nas solidões estranhas, / A ver mirrar, mirrar, mirrar o dia» (*ibid*; note-se, igualmente, o reforço do sofrimento pelo recurso à tonalidade *roxa* ou a gradação visível entre o cenário expresso no primeiro verso («...escuto os violinos, / No choro, a arrepiar, das grandes desgraçadas», p. 282) e o final («Perdidamente, os violinos choram, / Pungentes, como a voz das desgraçadas», p. 283).
[130] João Lúcio, *op. cit.*, p. 284.
[131] João Lúcio, *op. cit.*, p. 301: «Nos 'spinheiros em flor, frígidos e cortantes, / É um vago silvar de punhais afiados, / E nas árv'res, sem vida, a mirrar, ululantes, / Um sinistro ranger, em ossos descarnados...».
[132] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 225.

Na súplica sem fim, ao Tempo inexorável, / A roer, a roer, mudo e implacável – Sonho, ruínas, memória, saudade

Em *Na Asa do Sonho*, e conforme já tivemos oportunidade de destacar a partir da inquietude do sujeito expressa em «Na noite em que as chuvas cantam»[133], a passagem do tempo – em particular, dos seus efeitos no *eu* poético – distingue-se como uma das questões mais recorrentes na obra, em particular da sua segunda parte.

Em alguns casos, tal recorrência será expressa a partir de uma ligação memorista que, de algum modo, colmata uma ausência. Este parece ser o caso do poema «O lenço em que ela chorou», um dos poucos poemas de «Violino de amor» em que não se percepciona uma presença física da figura feminina, mas antes a memória da mesma, a partir de um seu elemento: *o lenço em que chorou*, que acaba por representar metonimicamente a personagem. A percepção das características humanas intrínsecas ao elemento[134] é, assim, efectivada pela capacidade visionária do sujeito poético, numa linha trabalhada já em poemas como «A dor das pedras» ou «A dança do pó»[135]: a circunstância de um elemento reter, memoristicamente, os eventos por si «vividos». Parece existir, nesta concepção, uma analogia com o trabalho poético: em ambos os casos, encontramos um desejo em se captar animicamente um momento; em se reter o mesmo perenemente – como o lenço que se guarda «...pra nunca mais secar, / E ter, ao apertá-lo, no ouvido, / A impressão de inda a sentir chorar»[136].

No âmbito da importância concedida à *memória* em *Na Asa do Sonho*, porém, a imagem mais recorrente parece encontrar-se na invocação das *ruínas*, que chegam a constituir *leitmotiff* de alguns poemas (veja-se «Faz bem, às ruínas» ou «O luar e a coluna»[137]).

Em «Nas espirais do sonho», a ruína parece ser o primeiro ponto de paragem dos amantes após o início da viagem onírica que representa, afinal, o amor que os une: um

---

[133] *Vide* notas 115-20.

[134] João Lúcio, *op. cit.*, p. 228: «Tenho na mão, molhado, arrepiante, / O seu lenço de seda, alvinitente: / Tenho-o na mão e sinto-o, soluçante, / A chorar sobre mim, perdidamente.».

[135] *Vide* **Capítulo IV – *Descendo***, subcapítulo *«O infinito está dentro do coração»: criando do interior para o exterior*.

[136] João Lúcio, *op. cit.*, p. 229.

[137] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 203 e 243, respectivamente. Registe-se, também, a este propósito, as referências circunstanciais em diferentes poemas, como em «Que lindas mão para coar em versos» («Oh! résteas do luar, orvalhos finos, / Da luz, que se degela nas ruínas», p. 205)

cenário desolado, com laivos de morte e onde invocação simultânea do *oiro* e da *cinza* («Passam vagos perfis desse passado extinto, / Nos flocos, de oiro e cinza, a boiar nos espaços»[138]), pela expressa e paradoxal acepção de degradação faustosa associada às ruínas, parece denotar a influência de um certo imaginário de feição decadentista[139]. Numa primeira leitura, tal cenário poderia ser lido como reflexo de uma condição precária da relação de ambos; porém, à medida que se avança no poema, percebemos que, na verdade, ele parece estabelecer antes uma dupla relação, de analogia e contraste, com a figura feminina: por um lado, a natureza mitológica das ruínas favorece a invocação, na âmbito da representação da mulher, da figura de Vénus[140]; por outro, o seu estado precário, ruinoso, contrasta com a condição endeusada do elemento feminino[141] – em certa medida, o cenário *serve-a*, no mesmo sentido que um pajem serve a sua rainha («E vejo-te a descer, leve como os harpejos, / Escadas a tremer, junto ao debrum das áleas: / Nas fendas dos degraus, cantam, de manso, os beijos, / Com que os musgos servis te orvalham as sandálias»; «Oh! márm'res a tombar, sede o seu pedestral! / Oh! amplidão azul, orvalha-a de safiras!...»[142]), numa dinâmica semelhante à expressa do poema «Na escadaria de mármore»[143].

Numa outra perspetiva, parece haver, nesta visão dos tempos passados, uma certa reminiscência da *saudade* nos conformes apresentados por Pascoaes. Em «Nas espirais do sonho», o cenário desolador («Um ar de alheamento e de cisma envolvente, / Cobre as mutilações dos mármores fendidos») não invalida uma imensidão saudosa que aguça «o fremer dos sentidos»[144]. A memória parece, neste sentido, criar mundos possíveis, emocionalmente presentes e/ou atualizáveis, algo que se parece repetir no poema «Faz

---

[138] João Lúcio, *op. cit.*, p. 200.
[139] João Lúcio, *op. cit.*, p. 199: «Estamos numa ruína... as colunas quebradas, estrocem, pelo chão, a sua lividez: / há um vago rumor de cinzas esfriadas, / No céu, duma esvaída e lenta palidez.»; 200: «Passam vagos perfis desse passado extinto, / Nos flocos, de oiro e cinza, a boiar nos espaços».
[140] João Lúcio, *op. cit.*, p. 200: «És Vénus ressurgindo: és o canto imortal das linhas ressoando, agudas, como as liras». Note-se, nesta passagem, também, a importâncias das artes na construção do retrato da personagem (nomeadamente, da música). Versos depois, o fundo mitológico clássico será novamente convocado, a partir da figura de Penélope, mantendo-se a mesma relação com a construção artística e música: «Cai, da ramagem alta, o fio d'oiro do novelo, / Luminoso e canoro, com que as árvores inquietas, / Desdobram, em cristal, a luz do sete-estrelo, / O acorde indistinto, errante, dos planetas» (*ibid*).
[141] *Ibid*: «E, no cenário farpado e triste da ruína, / Onde pulsa o palor de tanta luz de rastros, / Penetrada do encanto em que o mármore se fina, / A tua formosura ondula em alabastros». Acrescente-se ainda que a figura de Vénus será recuperada no final do poema, na articulação com a «alva borboleta, / Voando pelo céu, com ânsias de poisar» (*op. cit.*, p. 202).
[142] *Ibid*.
[143] *Vide* nota 516.
[144] *Ibid*: «Um ar de alheamento e de cisma envolvente, / Cobre as mutilações dos mármores fendidos, / Em que há um não-sei-quê de imenso e de dolente, / Pra a saudade, aguçando o fremer dos sentidos».

bem, às ruínas», pela ação da personagem feminina que permite a edificação e, consequentemente, a *ascensão*, no duplo sentido, das ruínas[145].

As *ruínas* ressurgirão igualmente como cenário no segundo poema de «No alto sonho», «O luar e a coluna». Aqui, a problemática fundamental centra-se nos efeitos da passagem do tempo[146] – particularmente no que concerne à diferença entre a grandeza do passado e *ruína* do presente, e ao sentimento de sofrimento que decorre da perda dessa mesma grandeza[147]. Não obstante, o poema parece centrar-se no único elemento *sobrevivente* no cenário de desolação apresentado – a «coluna só, voltada para os astros»[148] –, constituindo a sua relação com o luar – tal como a marcha do pinhal relatada no poema anterior – uma imagem do sujeito-poeta perante a dualidade de um mundo terreno próximo, que não é o seu, e um outro, distante, ideal, que procura alcançar. É a partir desta ligação que compreendemos a repetição de uma permanente ideia de ascensão, ligada, pela sugestão da luminosidade lunar, ao clarão («...o tombante clarão; / O clarão, que sentia uma afeição piedosa, / Por essa triste coluna, altiva e desolada»[149]); a condição isolada, solitária, da coluna (por vezes enfatizada por determinados elementos, como as rosas que se vêm *esfolhar* junto à mesma[150]) e, naturalmente, a dimensão onírica comum («A coluna, sonhava»[151]).

Nesta perspetiva, a lua surge como um elemento potenciador do *sonho* da coluna («Coa-lhe um sonho imenso, oh! filtro do luar, / Dá-lhe a ilusão da vida, oh seiva do

---

[145] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 203-4; veja-se igualmente, no mesmo âmbito, a dimensão humanizada das ruínas, o que acentua a decrepitude do seu «márm're triste»: «Estendem-se, ao redor, muros fendidos –, / Colunas mutiladas e roídas –, / Arcos a oscilar, quase partidos, / Tendo fendas abertas, como f'ridas / Capitéis, onde, o Tempo, mordiscou, / Lacerados, se esvaem, num ar lento: / Nas arestas brutais, em que os lascou, / Chora, a imensa solidão do vento» (*op. cit.*, p. 203).

[146] João Lúcio, *op. cit.*, p. 243: «Dessa ruína imensa, em márm'res mutilados, / Enchendo, a solidão, de gestos desolados, / Na súplica sem fim, ao Tempo inexorável, / A roer, a roer, mudo e implacável»; veja-se, também, versos depois, no mesmo âmbito, a referência à progressiva decrepitude do palácio e a alusão ao *pó* («A cair, a cair, sob o Tempo sem dó, / No mesmo vago pó, no mesmo triste pó», *op. cit.*, p. 244), que parece remeter tanto para o resultado físico dessa decrepitude, como para a noção do elemento como agente formativo dos corpos, numa aceção próxima da que encontramos em alguns poemas de *Descendo* (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«Sofrendo só contigo eu chego quase a Deus»: o poeta e a experiência da divindade*).

[147] João Lúcio, *op. cit.*, p. 243: «Dessa ruína estranha, aonde, a alma rara, / Do palácio que fora, orgulhosa e sentida, / Na humilhante dor de envelhecer, chorara / A grandeza perdida». A imagem ruinosa do palácio e a diferença registada com o passado áureo parece reportar-nos a condição de um herói aposentado, que não teve o privilégio de morrer gloriosamente em batalha; representação que parece ser destacada numa outra passagem: «Oh! passado desfeito, oh! grandeza apagada, / E depois a velhice, a dor da derrocada» (*op. cit.*, p. 244).

[148] João Lúcio, *op. cit.*, p. 243; *vide* também, no mesmo âmbito: «No grande isolamento, essa coluna fina, / Como um braço de jaspe, erguido da ruína, / Num lindo desvario, pra apanhar uma estrela» (*ibid*).

[149] *Ibid*.

[150] *Ibid*.

[151] *Ibid*.

mistério!»[152]); ao lhe oferecer a possibilidade de viver uma outra vida, ela *ilumina* a coluna num duplo sentido. Pelo mesmo motivo, o *mirrar* da luz lunar determina um «ar de ruína, em cinza e lividez» da coluna[153].

Em «O sonho do vento e das florestas», as ruínas serão recuperadas igualmente enquanto imagem do passado, ainda que numa acepção diferente em função do elemento a que se liga: com efeito, na aludida relação com o vento, encontraremos uma ideia de saudoso conforto («Descansando, ao passar, nas florestas amigas, / Embebidas num ar de quimeras latentes, / Recorda o seu repouso em ruínas antigas»[154]), ao passo que na invocação com o elemento humano, a ruína surgir-nos-á ligada a um sentimento de dor, de derrota («Olhando o Homem, triste, a alma desolada, / Mirrado sob o sonho antigo, em derrocada, / Em ruínas a fé, o amor poluído, / O mistério sem fim, ante o génio vencido»[155]).

Finalmente, em «A sonata da beleza», e após uma primeira referência às ruínas (e à ação do tempo sobre as mesmas)[156], a condição ruinosa será projetada, a partir das «velhas catedrais, musgosas, amarelas, / Cismando, na paz triste, a ânsia dolorida, / D'encontrar, sob a Morte, o caminho da Vida»[157], numa dinâmica que já encontráramos em alguns poemas de «Violino de amor»: a possibilidade de o *passado* (ou da *saudade*) poder, efetivamente, criar *vida*[158]. De resto, em toda a segunda estrofe do poema, o olhar do sujeito centrar-se-á, precisamente, na música das *ruínas*, percepcionada como um *choro*, o que acentua o seu sofrimento, resultante da ação da passagem do tempo[159].

Mais do que reforçar esta passagem do tempo, porém, as *ruínas*, pela sua condição simultaneamente *presente* e *ausente* no mundo, parecem reforçar, em última instância, a figura do sujeito de *Na Asa do Sonho* – elemento que, conservando traços de uma identidade terrena, não pertence, efetivamente, a esse mundo.

---

[152] João Lúcio, *op. cit.*, p. 245.
[153] *Ibid*.
[154] *Ibid*.
[155] João Lúcio, *op. cit.*, p. 261.
[156]João Lúcio, *op. cit.*, p. 289: «As torres, a cair, as torres já minadas / Plo tempo, preparando as grandes derrocadas»).
[157] João Lúcio, *op. cit.*, p. 289.
[158] *Vide*, a este propósito, **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, subcapítulo *Saudade e Saudosismo*.
[159] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 290.

«Sinfonia das cores, das linhas e dos sons, névoas e 'splendores» – **Cor, Luz, névoa**

«Trepidações da Cor, numa nota esvaída» – Cromatismos

Longe da perfusão de cores da obra anterior, a exploração cromática patente em *Na Asa do Sonho* parece confinar-se, essencialmente, à exploração do *azul*, na sua vertente evasiva (aliás, em consonância com o que se passa, genericamente, na poesia de Lúcio)[160] ou do *branco* (quase sempre referido no âmbito dos «raios brancos da lua»[161] – numa brancura que parece exprimir, por vezes, desolação[162]). Fora desta paleta, as referências a outras tonalidades servirão propósitos enfáticos em casos específicos, circunscritos ao domínio de cada texto. Assim, em «Na asa do sonho», a terra é *negra*, o que parece salientar a sua condição desoladora[163], aliás reforçada pela oposição que estabelece com a condição ascendente e azulínea do sonho[164]; o corpo do elemento feminino em «O desafio maravilhoso» é *cinzento* – o que, para além da notada relação com a sombra, parece expressar um ponto de indeterminação inerente elemento feminino visado[165]; já a «púrpura intensa» associada a uma figura feminina de «Na escadaria de mármore»[166] intensifica a ideia de sofrimento inerente à representação bélica da personagem – ideia aliás repetida em poemas como «A ver desfolhar o crepúsculo», a propósito dos lírios[167], e, parcialmente, em «A valsa dolorosa», onde o sofrimento do sujeito poético se consubstancia numa valsa que é, como a noite, simultaneamente *roxa* e *linda*[168].

Será na segunda parte, «No alto sonho», que a articulação do azul com o domínio onírico se repetirá com maior ênfase. No primeiro poema, «A marcha do pinhal», a cor

---

[160] João Lúcio, *op. cit.*, p. 186 («Sobre o frémito azul dos lagos a trovar»); 193 («Águas de azul e prata»).
[161] João Lúcio, *op. cit.*, p. 186.
[162] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 198: «Desta lívida noite, de marfim».
[163] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 185; ver também, no mesmo âmbito, a «escuridão das minas tenebrosas» (*ibid*); a «Águia negra, a fugir do clarão» (*op. cit.*, p. 187); o «Rochedo negro e vil» (*op. cit.*, p. 188).
[164] *Vide*, por exemplo, passagens como «Quando o silêncio azul das noites opalinas, / Narcotizando, lento, as solidões da alma, / Como um degelo, cai da absoluta calma / Dos espaços sem fim, mais leve que as muss'linas» («Nas espirais do sonho», p. 199) ou o poema «A torre azul» (pp. 251-6)
[165] *Vide* nota 481.
[166] *Ibid*.
[167] João Lúcio, *op. cit.*, p. 226: «Os lírios arroxam, tristemente».
[168] João Lúcio, *op. cit.*, p. 231.

será sobretudo invocada no domínio da ascensão e do infinito («Na escalada azul dos longes infinitos»; «[a] ondulação azul dos horizontes»[169]; «Terras mortas, enchendo os longes azulados»[170]...), em estreita articulação com o *alto sonho* a que se associa esta *marcha* do pinhal; (...); ligação aliás repetida, de modo visível, no poema seguinte, «O luar e a coluna», na referência ao «...abismo sem fim desses longes profundos, / Onde rola a torrente infinita dos mundos... / Quem pudesse subir e suster, num instante, / Essa abóbada azul, ao longe cintilante, / Com os astros a vincar vagos sulcos dispersos»[171]; em «O sonho do vento e das florestas», a propósito da ascensão da seiva da floresta e do seu percurso pelos troncos «...procurando a haste levantada, / Que balouça entre o véu azulino do ar»[172] ou em «A sonata da beleza», onde o tom azulíneo, recorrente repetido na caracterizador do céu[173], surge como «consolante e clemente»[174] da patente condição precária e isolada da *ruína* – numa acepção próxima, aliás, das «solidões azuis, magnetizantes» referidas em «No caminho infinito»[175].

Raramente tal tonalidade se parece distanciar da sua acepção de *infinito* e da correspondente relação com o domínio onírico; não obstante, em alguns momentos, ela parece salientar, antes, a antagónica condição terrena: é o que sucede no poema «As águias», na alusão à sombra *azulada e apagada* da Terra, contrastante com o sonho que *incendeia* a alma do sujeito e das aves retratadas[176]. Numa acepção de algum modo próxima, em «O sonho do vento e das florestas», a cor será destacada na visão da atmosfera como «grades azuis da jaula» *abaladas* pelo vento[177].

Por seu turno, o branco marcará presença em alguns poemas de *Na Asa do Sonho* – em particular na articulação com a lua («o beijo branco e mágico da lua», como será referido em «O sonho do vento e das florestas»[178]). Porém, raramente tal tonalidade parece reverter para a dimensão serena aludida; na verdade, na maior parte dos casos, ela será referida numa acepção de desolação e tristeza, como parece suceder em «A

---

[169] João Lúcio, *op. cit.*, p. 241.
[170] João Lúcio, *op. cit.*, p. 242.
[171] João Lúcio, *op. cit.*, p. 245.
[172] João Lúcio, *op. cit.*, p. 260.
[173] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 289: «Noite azul, azul... miosótis impalpáveis: / No silêncio macio, desdobram-se veludos: / O azul a cair, em chuvas formidáveis, / Alaga a solidão dos horizontes mudos...»; 290: «Por uma noite azul de miosótis e prata».
[174] João Lúcio, *op. cit.*, p. 290.
[175] João Lúcio, *op. cit.*, p. 273.
[176] João Lúcio, *op. cit.*, p. 247: «Eu venho ter convosco a esta altura calma, / Donde a Terra é 'ma sombra azulada, apagada, / Eu, que sinto também, a arder na minha alma, / Esse sonho que traz a vossa incendiada!».
[177] João Lúcio, *op. cit.*, p. 261.
[178] João Lúcio, *op. cit.*, p. 60.

sonata da beleza», em diferentes passagens: ora na ligação estabelecida com o cenário quase mórbido patente na terceira estrofe, a repetir os passos de «Na escadaria de mármore» («Na branca solidão da grande escadaria, / A figura caída, / Num mistério de neve e morte, que arrepia!...»[179]); ora na representação da *neve*, na décima primeira estrofe, que, não obstante remeter tanto com uma noção de *ascensão* (acentuada pela circunstância de o elemento se encontrar nas «cristas das montanhas»[180]) e de *pureza* e *candura* («A paisagem toda em márm're se converte, / E fica linda e fica branca e fica inerte... / A sensação de paz e de pureza imensa, / De candura sem fim, consoladora e densa»[181]), se articula, igualmente, com uma sugestão (de resto, já aflorada na *inércia* referida[182]) de morte («alvura aguda, onde nada murmura, / Que faz um calafrio hirto de sepultura»[183]). Na ausência de cor, «A fanfarra da cor (...) [cala] o alarido»[184].

No âmbito da aludida exploração cromática em *Na Asa do Sonho*, interessa reter, ainda, os momentos em que esta paleta parece transcender a referência a uma tonalidade. É o que parece suceder na sétima estrofe de «A sonata da beleza», onde o ambiente profundamente sinestésico parece refletir-se na representação cromaticamente diversificada de uma das figura feminina visada: quer a propósito da invocação de tonalidades ígneas[185] que traduzem o seu erotismo incendiário; quer na invocação do branco marfíneo da sua cabeça, que *estrebucha* em «sufocações lindas»[186], contrapondo-se à dimensão infinita do azul depois predominante – «azul de lagoas infindas»[187]); quer, sobretudo, na explosão cromática final (antecedida por um contrastante ambiente cinzento, «macio, / Límpido e frio»[188] que a enfatiza ainda mais),

[179] João Lúcio, *op. cit.*, p. 291.
[180] João Lúcio, *op. cit.*, p. 297.
[181] *Ibid*.
[182] *Vide* nota 179.
[183] João Lúcio, *op. cit.*, p. 297; veja-se, igualmente, no mesmo âmbito, a sua condição fantasmática e sinistra, invocada versos depois («A linha, donde verte um mistério que pasma; / Que faz, de cada arbusto, a sombra dum fantasma / e da paisagem toda, em sinistro recorte, / Rígidas solidões, com figuras de morte». (*ibid*).
[184] *Ibid*.
[185] João Lúcio, *op. cit.*, p. 294: «Crepitam-lhe, no manto, em ténues muss'linas, / Faúlhas pequeninas, / Dum princípio de incêndio, em tintas singulares; / Depois, a chama, aumenta, / Sobre Ela, a contorcer-se em rútila tormenta, / Que espalha pelos ares, / A tombar, a tombar, na solidão cinzenta, / Fogos crepusculares...».
[186] João Lúcio, *op. cit.*, p. 294: «E branca, muito branca, em sufocações lindas, / Com palores de marfim, / Entre os brancos roldões daquele azul sem fim, / A cabeça estrebucha...».
[187] João Lúcio, *op. cit.*, p. 294.
[188] *Ibid*.

e que culmina num alvo *fechar de asas cansadas* e numa simbólica *queda* que parece retomar o mito de Ícaro – figura aliás recorrente na terceira obra de Lúcio[189].

«Num mar de nevoeiro e de sufocação» – nevoeiros, luz, conhecimento

À imagem do que se passa em toda a poética de Lúcio, em *Na Asa do Sonho* são frequentes as alusões aos ambientes difusos – aos *nevoeiros* ou *vagas figurações*[190] – na representação do espaço envolvente e/ou na articulação com o domínio onírico, que surge, no âmbito da terceira obra poética, como o motor de tal representação.

Dificilmente, porém, poderemos reduzir a condição difusa dos *nevoeiros*, na terceira obra de Lúcio, à relação com o sonho e com o seu caráter vago, incerto; na verdade, em diferentes passos da obra, é possível associar tal condição também a uma indefinição tensa (como parece ser visível em «Naquela noite rara», nas «pulverizações de luz indefinida» subjacente à inquietante descrição do espaço que envolve os dois amantes[191]); a uma envolvência de contornos eróticos (patente na representação das figuras femininas que descem a escadaria «Entre as névoas subtis das muss'linas c'loridas»[192] em «Na escadaria de mármore») ou a um princípio de incerteza aglutinador, trágico (Veja-se, por exemplo, «tragédia branca e muda» das *neblinas*»[193] em «Para nunca mais voltar») – aliás repetido em «A sonata da beleza», na referência à rosa, dentro de um jarrão esguio, e sua associação com um cenário asfixiante, de algum modo repressivo («É linda, como um canto esparso de sereia, / Num mar de nevoeiro e de sufocação»[194]) – relação aliás enfatizada pela figura da *sereia* e seu caráter falacioso.

Não obstante, será sobretudo a partir da sua dimensão *misteriosa* que as *neblinas* serão particularmente invocadas em *Na Asa do Sonho* – será esta a acepção que encontramos subjacente, por exemplo, à representação da *música* do mar no mesmo poema, «A sonata da beleza»[195]. Tal concepção não se encontra desligada de uma

---

[189] *Ibid*: «E por fim muito alva, alva como as nevadas, / Fecha as asas cansadas, / E cai». Sobre a representação do mito de Ícaro em *Na Asa do Sonho*, *vide* nota 583.
[190] João Lúcio, *op. cit.*, p. 201.
[191] João Lúcio, *op. cit.*, p. 207.
[192] João Lúcio, *op. cit.*, p. 216; no mesmo poema, a *névoa* e lexemas afins serão, aliás, repetidos na caracterização das personagens femininas: o «corpete, onde paira, a névoa, em rendas finas (*vide* nota 166); os «braços reais de névoas e de frio» (*op. cit.*, p. 218).
[193] João Lúcio, *op. cit.*, p. 234.
[194] João Lúcio, *op. cit.*, p. 291.
[195] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 298-9.

acepção de *iluminação*, comummente veiculada na poética de Lúcio. Nesta perspetiva, os *nevoeiros* encontram-se estreitamente conectados com as formas, ocultas ao olhar nu, cuja apreensão constitui, no devido sentido, uma forma de revelação, conforme veremos em «No caminho infinito»[196] e em «Na torre de marfim», a partir da aludida caracterização da *Fantasia* – «em essência, somente / Um jacto de clarão, num nevoeiro escuro»[197]. Em certa medida, repete-se a vertente dissimuladora que exprime a distância entre esta *torre* e o mundo que *ruge* abaixo[198]; porém, os versos seguintes («N'voeiros, que condensa a sombra do Presente, / E clarão, que nos traz já a luz do Futuro»), parecem ampliar esta concepção, estabelecendo uma articulação entre luz e nevoeiros com uma dimensão temporal que não parece ser alheia às propostas de Pascoaes salientadas atrás[199].

Ainda que distante da intensidade luminosa efusivamente repetida na segunda obra poética de Lúcio, a *luz* será recorrentemente destacada em *Na Asa do Sonho*, com acepções que transcendem a referida ideia de revelação.

Em «Violino de amor», ela será repetida, em diversas ocasiões, no âmbito da descrição dos ambientes noturnos, a partir da luz emanada da *lua* ou do *sete-estrelo* – presença que parece substituir a omnipresente luz solar de *O Meu Algarve*, e que, na terceira obra de Lúcio, pela condição noturna dos poemas de «Violino de amor», é quase inexistente. Exceptua-se, neste âmbito, o cenário de «A ver desfolhar o crepúsculo», onde a invocação do período visado não pode ser desligado de uma noção de *transição*, de mudança[200] – de resto, em diferentes passos da primeira parte, a luz solar será repetida enquanto metáfora do principiar[201] e/ou fim da existência[202]. É nesta linha que compreendemos, igualmente, a associação da luz à paisagem natural e ao ciclo

---

[196] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 273-4: «As [formas] que a gente conhece, as que só pressentiu, / No Sonho, que já vê no nevoeiro escuro, / Que se chama o Mistério e que é só o Futuro». Acrescente-se que, no mesmo poema, os *nevoeiros* serão citados em articulação com um outro elemento semanticamente afim – pelo menos, no âmbito da poética de Lúcio – no que concerne à sua natureza não visível, misteriosa: o perfume («Vamos ver, vamos ver, escondidos planetas, / Com grandes solidões, cheias de violetas, / Onde, como visões, há formas de neblinas, / A que o perfume fala, em trémulas surdinas, / Um perfume que tem uma outra intensidade / De expressão, que não há no mundo onde habitamos, / Perfume em que lateja a vaga claridade, / Do que há de ser, mais tarde, a palavra dos ramos!».

[197] João Lúcio, *op. cit.*, p. 304.

[198] *Ibid*: «N'voeiros, que condensa a sombra do Presente, / E clarão, que nos traz já a luz do Futuro».

[199] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, subcapítulo *O Saudosismo*.

[200] *Vide*, a este propósito, o subcapítulo *«O choro dos violinos nos crepúsculos» – opúsculos, crepúsculos*.

[201] João Lúcio, *op. cit.*, p. 210. «A errarmos, os dois, num planeta suave, / Onde a Vida tivesse uma melancolia, / Saborosa e subtil, como a que tem a ave, / Na pupila que cisma, ao abismar do dia...».

[202] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 233: «Eu venho de subir, aos cumes congelados, / Pra ver morrer, o sol, em grandes funerais»; 234: «Venho de ouvir cantar, entre as melancolias / Das cinzas do sol-pôr, afogando rubis, / Gargantas evocando estranhas nostalgias, / Chorosas e subtis!...».

de vida aí existente[203], numa luminosidade que, a julgar pelas palavras de António Cândido Franco, inverte a dinâmica postulada pelo racionalismo científico[204].

Em outras passagens, e repetindo uma tendência já aflorada em diferentes poemas de *Descendo*[205], a luminosidade, na sua vertente extrema, articula-se com uma dimensão ofuscante, quase repressiva. É o que parece acontecer em «Na escadaria de mármore», onde a luz *jasmínea*[206] se parece moldar em função das figuras femininas – ao ponto de, numa referência que não exclui a sexualidade imanente, as *sugar*[207]. Será esta acepção *intensa* que prevalecerá durante todo o poema, o que justificará a repetição enfática desta luz em estreita articulação com a música[208], o sonho[209] ou a criação poética ou artística[210].

Em «A marcha do pinhal», a permanente convocação do sonho e da noção de infinito[211] – bem como noção de *criação* inerente, que não parece desligada de um certo devir poético[212] – articula-se com uma luminosidade ígnea, repetida depois no poema «As águias», onde o *incêndio* permanente característico das aves retratadas («Onde ardem imortais sedes devoradoras / De torrentes de luz e assombros de infinito»[213]) se encontra igualmente associado ao *sonho*, enquanto noção comum unificadora entre as aves e o sujeito poético[214]. É a partir desta ligação que compreendemos a enfatização

---

[203] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 200: «Ah, se fosses, somente, uma rosa encantada, / Desenrolando, ao sol, aromas do regaço»; 213: «Que leves coisas formosas, / De verbenas e de rosas, / Desmaiadas / Num raio de sol, que as toma, / Que lhes leva cor, aroma, / Pra deitar nas madrugadas».

[204] A partir de uma passagem de «Nas espirais do sonho» (*op. cit.*, p. 202: «Passa a seiva fecunda, a tecedeira rara, / Que, com orvalho e luz, faz o cetim da rosa.»), António Cândido Franco destacará a luz subjacente a um outro mundo, oculto, em *Na Asa do Sonho*, e que «parece inverter o movimento do prisma de Newton», especificando depois o raciocínio: «Aqui, não é o prisma que decompõe a luz em cores; são as cores corpóreas que, pela ação subjetiva e criadora do olho humano, se apuram em luz imaterial. A fulva luz de que Lúcio fala em delírio é imarcescível e corpuscular; a impressão que temos é que ela tende ao indivisível e constitui como que um termo uno do múltiplo. A cor, como manifestação física imediata ou revestimento material dos corpos, não é o resultado da decomposição da luz, mas da progressiva qualificação da sombra. A treva ascendendo da terra multiplica-se, por uma influência involuntária da luz do céu, em cores físicas e as cores, por sua vez, pela ação humana ou natural da visão poética, aperfeiçoam-se na sua essência *central* que é a luz» (António Cândido Franco, *op. cit.*, pp. 20-1).

[205] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«Toda a luz é uma rev'lação» – a luz enquanto iluminação*.

[206] João Lúcio, *op. cit.*, p. 216: «Neva, na luz jasmínea, a escadaria albente, / Onde, o márm're, ondula em florações airosas, / Abrindo, no palor desse clarão silente, / (...) as macilentas rosas»

[207] *Ibid*: «E aos seus ombros nus, em ânsias incontidas, / A Luz, suga-os, voraz, em brancas mordeduras».

[208] João Lúcio, *op. cit.*, p. 218: «Oh! Luz, desperta, aguça, os relevos divinos: / Arranca da Beleza as notas escondidas, / Oh! Luz, tu és o arco: elas, os violinos».

[209] *Ibid*: «Descem como num sonho e a melodia alaga, / Este ávido olhar, com que eu sorvo o seu canto! / Oh! Luz, morde-me bem a carne, que se apaga! / Arranca-lhe, para mim, o dulceroso encanto!».

[210] João Lúcio, *op. cit.*, p. 219: «Oh! Luz, como eu desejo o teu poder de artista, / Preso na palidez dos versos a morrer».

[211] *Vide* nota 582.

[212] João Lúcio, *op. cit.*, p. 240: «Sementes que lançou, cheias da mesma ânsia, / Ergueram, em redor, uma floresta imensa, / Pretendendo galgar e vencer a distância, / Na ígnea aspiração dessa indomável crença».

[213] João Lúcio, *op. cit.*, p. 247.

[214] *Vide* nota 176.

recorrente desta luz ígnea, prometaica, ao longo de todo o poema, quer por intermédio de diferentes lexemas afins (as *fulminações*, as *faíscas*...[215]), quer em imagens que sugerem estranhas animizações (a *lua inflamada*, a *luz vibrando um grito*[216]) ou ideias paradoxais (a *neve incendiada*[217]).

Na mesma linha, a ideia da poesia como noção essencial da construção de mundos que se encontra subjacente em «Com a cinza na mão» parece contribuir para uma concepção de *luz* que, longe da sua acepção visível, empírica (por vezes, até, numa relação oxímora: «Numa límpida luz, sem calor, que nos gela»[218]), se relaciona com o espírito de ascensão, liberdade e sonho presente nos poemas anteriores («Numa luz, em prisão, que se quer evadir, / E que sonha num céu, onde será estrela»[219]). Será esta a acepção que encontraremos repetida em «Páginas para músicos», em particular no que concerne à relação com a criação artística que se concretiza, essencialmente, a partir da *música invisível do mundo* que o sujeito se propõe identificar. Neste âmbito, a luz será destacada a partir do seu caráter *formativo* («A Luz é movimento e todo o movimento, / Cria uma vibração d'aonde o som exala: / É harmonia imensa, ao longe, o firmamento, / E um som pra o ouvido, o que, à vista, é opala»)[220], noção que parece ser repetida em «A sonata da beleza», a partir da transversalidade da luz aos diferentes elementos visados[221]. Tal capacidade genesíaca não se parece encontrar, de resto, dissociada da relação que tal luminosidade estabelece com o devir artístico, em particular com a música, a arte mais nomeada em *Na Asa do Sonho* e a partir da qual depende, em grande parte, a noção de *sonho* transversal à maioria dos poemas.

---

[215] João Lúcio, *op. cit.*, p. 248.
[216] *Ibid*.
[217] *Ibid*.
[218] João Lúcio, *op. cit.*, p. 257. Em «A serenata branca da lua», encontraremos uma imagem de algum modo afim: o «gelo luminoso» associada ao brilho lunar.
[219] *Ibid*.
[220] João Lúcio, *op. cit.*, p. 279; *vide* também, a este propósito, as «Agitações de Luz, modelando sonatas» (*ibid*).
[221] Veja-se, a este propósito, a luminosidade transversal ao mar e às naves das catedrais na décima segunda estrofe: «Feita em foscos cristais, paira uma luz difusa, / Na noite, concentrada em cismas siderais, / Gémea daquela luz, dulcíssima e confusa, / Das lâmpadas na nave, em frio, das catedrais»; «Seu desenho [do mar] (...) / (...) faz lembrar a luz da lâmpada ensonada, / Na paz, cheia de frio, das catedrais velhinhas» (João Lúcio, *op. cit*., pp. 298 e 299, respectivamente). Recorde-se que a relação projetada entre o mar e as catedrais fora já, de algum modo, aflorada no poema «As praias», de *O Meu Algarve* (*vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 316).

«Só a música te atinge e te revela o mistério» – **Música e representação do espaço**

À imagem do que sucede nas anteriores obras de João Lúcio, a invocação do devir artístico – quer no âmbito da criação poética, quer no que concerne à relação desta com outras suportes artísticos – constituirá um elemento fundamental da poética de *Na Asa do Sonho*. Neste âmbito, porém, dificilmente outra arte ganha tanta importância como a *música*.

O destaque parece encontrar-se, desde logo, implícito na referência, expressa no poema inicial, a propósito do «O ritmo ideal (...) das coisas infinitas»[222]. Tal ritmo estabelece a cadência afecta ao *sonho*, elemento reforçadamente destacado, nas suas diferentes vertentes, ao longo do poema, mas também de outros elementos igualmente pertinentes – como a Natureza e do seu «ritmo da Beleza»[223].

No grupo de poemas que compõem «Violino de amor», serão diversas as referências à música, ora repetindo as articulações com o espaço físico, ora estabelecendo conexões com o elemento feminino retratado[224] ou outra personagem ou elemento – de onde sobressai o *rouxinol*, destacado em «Na asa do sonho» e em «O desafio maravilhoso»[225].

No primeiro caso, as relações serão estabelecidas, sobretudo, com o espaço natural: em «Ao embarcar do coração», a vibração das «Águas de azul e prata» cria uma «álgida sonata / De que a gente adivinha, apenas, rumor»[226]; em «Na tarde de leite e rosas, ouvindo a floresta», a exploração da relação entre música e natureza será desenvolvida em torno do «canto de amor, ao sol poente» da floresta[227] – canto que o sujeito procurará mimetizar («Como a floresta, meu amor, eu tento, / Atirar o meu canto pra a altura: / Para a fazer cantar, toca-lhe o vento, / Pra me fazer cantar, no

---

[222] João Lúcio, *op. cit.*, p. 187.
[223] *Ibid*: «E nesse instante, então, de toda a Natureza / De tudo o que estremece e sente a mesma dor, / Na ânsia de ascender ao ritmo da Beleza, / De erguer-se ao arrepio divino do Amor».
[224] *Vide*, por exemplo, «Na espirais do sonho», p. 199: «Desse teu colo aonde, um músico inspirado, / Em rosas e marfim, pôs um canto de Amor...»
[225] *Vide* notas 478-9.
[226] João Lúcio, *op. cit.*, p. 193; a este propósito, veja-se também os «ritmos de marfim» e os «Ecos de jasmins, murmúrios de açucenas»; o canto em «Quem é que nela marca / a sua sombra vaga e canta entre o palor / Que dos astros ressuma» (*ibid*).
[227] João Lúcio, *op. cit.*, p. 211; na quarta estrofe, tal canto será particularizado: «Em cada ramo, um violino havia: / Cada folha vibrava, ágil, sonora, / Par'cendo que escondera uma harmonia, / Nas sombras das ramagens, a Aurora.» (*ibid*).

pensamento, / Passa o sopro da tua formosura»[228]). Tal ligação parece relacionar-se, em primeira instância, com a visão do *ritmo ideal da natureza*, traço de algum modo visível em diferentes poemas de *O Meu Algarve*; porém, ela enfatiza, igualmente, a importância da arte poética como o elemento unificador da relação entre paisagem e sujeito (e, por inerência, o reconhecimento da figura do poeta como aquele que consegue *decifrar* tal ritmo oculto).

No que respeita às conexões estabelecidas entre música e elemento feminino, interessa-nos reter a caracterização do corpo feminino feita a partir de pistas musicais em «O desafio maravilhoso» («No teu corpo, orquestrado em linhas murmurantes, / Na curva do teu colo, albentes baladilhas / De embriaguez de amor e sedes devorantes, / Trinavam, em resposta, ardentes maravilhas»[229]) e que não exclui uma imanente carga erótica[230]. Tal relação será estendida à paisagem circundante[231], nomeadamente a dois elementos fundamentais: o rouxinol e a lua, «artista subtil, intenso, absorvente» e, tal como o rouxinol, dona de um «canto esplendente»[232]. Será esta mesma ligação, intermediada pela arte, que determina uma similitude entre os dois elementos e o sujeito poético; condição essencial para se estabelecer este canção a três vozes («...três cantos moldando, à Beleza, o fulgor...»[233]) que constitui, justamente, o *desafio maravilhoso*.

A relação da música com o corpo feminino será evocativamente retomada em «O canto do raio da lua, no teu seio», poema onde o ambiente noturno silencioso acentua o vibrar do raio da lua – «Como a corda dum violino, / Gemendo um 'spasmo de amor»[234] – no seio desta. Para além de toda a pulsão erótica imanente, parece-nos importante destacar a «música dormente»[235] que, a partir deste ponto, se espalha pela noite, e que tem a sua fonte, precisamente, no reflexo da *branca serenata* lunar no corpo opalino da figura feminina[236]. A partir desta articulação, o olhar transcendente do sujeito poético – a fazer lembrar alguns passos de *Descendo* – irá orientar-se para o que de oculto se

---

[228] *Ibid*.
[229] João Lúcio, *op. cit.*, p. 195. Acrescente-se que a vivência dos dois amantes rege-se também pelas mesmas linhas músicas: «Prometia, de manso, a tua boca arfante, / Procurar, com a minha, a aguda sensação, / Onde a Vida retine a nota fulgurante / Da Paixão. // Três lamentos soando em ecos argentinos, / Cutilantes no ar, golfavam da verdura... / Depois eram torneios, rendilhados e hinos, / Subtilezas de som dum sonho que murmura...».
[230] João Lúcio, *op. cit.*, p. 196: «Em meus braços, teu corpo, ao desafio c'o a lua, / Flectia-se e tremia em ondas musicais, / E do colo revolto e da garganta nua / Pizicatos febris subiam, geniais».
[231] *Ibid*: «Ciprestes, aguçando as notas soluçantes: / Montanhas ondulando em surdinas de versos».
[232] *Ibid*.
[233] *Ibid*.
[234] João Lúcio, *op. cit.*, p. 213.
[235] *Ibid*.
[236] *Ibid*: «A Noite, sem uma ruga, / A noite, límpida e fina, / Concentra-se mais e suga, / A baladilha em surdina.».

encontra nesse raio de lua: as «paixões inexprimidas, / Doutros amores, / doutras vidas»; os «Sonhos de águias, que se acoitam / Nos rochedos, e se afoitam / A beijar-se, entre desmaios»; os «Pizicatos amorosos, / Dos insectos sequiosos»[237]. Encontramos aqui subjacente, mais uma vez, o *ritmo da natureza*; a articulação da paisagem com uma música própria, ideal, ainda que com algumas nuances distintas: aqui, o destaque é concedido à música – a uma música particular que se estabelece a partir dos três constituintes fulcrais de «Violino de amor»: a noite (lua), a mulher (seio) e a tensão erótica inerente. A paisagem surge aqui, por isso, como elemento subalterno a tal tríade, o que parece justificar a dependência da mesma à música da lua – não só o no que toca ao iniciar da «música dormente» do espaço circundante, como atrás destacámos, mas também do seu fim; do seu silenciar progressivo ante o raio da lua que permanece, «Como um violino de amor»[238] (significativamente, é deste poema que se retira o título da primeira parte), enquanto som isolado quase até ao final, momento em que se «Esvai (...) a lua, no espaço, / (...) e o (...) regaço, / Emudece...»[239].

No poema seguinte, «Na escadaria de Mármore», o desfile de personagens femininas será pautado por uma cadência eminentemente musical: as «pregas tranquilas» de um vestido que caem «num acorde»[240]; a *balada* que oscila em volta de um busto[241]; a surdina «em que (...) ombros tremem»[242]; a «harmonia aguda [que] se conturva, / Quando, num arrepio, (...) [as] espáduas fremem»[243]; o gesto intenso que «é uma nota aguda»[244]; o «acorde [que] se esfia» em cada ondulação[245], as «curvas musicais (...) [dos] corpos trementes»[246]... em diferentes passos, um retrato feminino fixado por intermédio da música, que será resumido, enfim, nestas linhas: «Oh! linhas,

---

[237] João Lúcio, *op. cit.*, p. 214.
[238] João Lúcio, *op. cit.*, p. 215.
[239] *Ibid*. É importante relembrar que é a partir deste poema que Ivo Cruz compõe uma das quatro peças que compõem as *Aguarelas para piano*, inspiradas em textos do autor (o presente, que corresponde à terceira aguarela, «Canto de luar», e a segunda, «Caem miosótis», inspirada no poema «Na noite branda caem miosótis»), em linhas convergentes com alguma da sua poética (veja-se a primeira peça, «Dançam moiras encantadas») ou de algum ligadas a circunstâncias relativas à sua vida (como parece ser o caso da quarta e última peça, «Palácio em ruínas»). «Canto de luar», dedicada «*Ao poeta João Lúcio*, é uma composição serena, profundamente onírica, plenamente articulável com o ambiente do poema em que se baseia. Acrescente-se que duas destas peças foram apresentadas pelo próprio Ivo Cruz, ao piano, em 1921, na festa de homenagem ao poeta. *Vide*, a este propósito, *Figura 11: Programa do sarau dedicado a João Lúcio, na Sociedade Recreativa Olhanense, a 8 de Abril de 1921* e *Figura 12: Primeira página da terceira aguarela «Canto de Luar», por Ivo Cruz*, em anexo.
[240] João Lúcio, *op. cit.*, p. 217.
[241] João Lúcio, *op. cit.*, p. 218.
[242] *Ibid*.
[243] *Ibid*.
[244] *Ibid*.
[245] *Ibid*.
[246] João Lúcio, *op. cit.*, p. 219.

soluçando uma sonata muda, / Gotejai-me, no olhar, a vossa melodia!»[247]. A partir deste ponto, a proximidade estabelecida entre o cortejo de mulheres e uma sonata determina que os vários andamentos correspondam aos «ritmos ardentes» de cada um dos modelos femininos representados[248]. Nesta perspetiva, à última mulher corresponderá um silenciamento progressivo[249], articulável com o desfalecer do dia[250] e com a sua própria caracterização que, em luto[251], anuncia o fim – do dia, do desfile, da sonata. São os elementos femininos que definem, como os ponteiros de um relógio (ou o *ritmo* da *sonata*, se preferirmos), a passagem do tempo – a tarde cai quando a última personagem desce a escadaria, permanecendo, porém, esta sonata feminina «na retina encantada»[252] do sujeito – o elemento privilegiado que tem, afinal, a capacidade de a escutar.

A música parece ganhar importância à medida que caminhamos para o final da primeira parte de *Na Asa do Sonho*: em «A valsa dolorosa», penúltimo poema de «Violino de amor», será enfatizada uma construção eminentemente musical do espaço e das personagens que parece antecipar os passos de «O mascarim vermelho», posteriormente compilado em *Espalhando Fantasmas*[253], ou de poemas publicados, na sua forma avulsa, em diferentes periódicos algarvios, como «A sua valsa» ou «Ao queixume amoroso, evocador»[254]. Com efeito, no poema de *Na Asa do Sonho*, encontramos uma exploração anímica do espaço e/ou do *outro* que decorre da cadência musical de uma valsa que «verte magia»[255], numa cadência repetitiva (condição enfatizada pelas diferentes repetições expressas na sua caracterização[256]) e intimamente conexa quer com o estado anímico do sujeito[257], quer com os elementos paisagísticos (os «queixumes das flores», os «orvalhos sonoros, / Torturados como choros»...[258]),

---

[247] João Lúcio, *op. cit.*, p. 218.
[248] João Lúcio, *op. cit.*, p. 219.
[249] *Ibid*: «Os seus movimentos são uma surdina vaga».
[250] *Ibid*: «E, no seu fino olhar, há uns palores parados, / Como os que tem o céu, quando a tarde se apaga».
[251] *Ibid*: «Oh! o frio da escada / Só com essa figura em negro revestida!»; «Há um frio de infortúnio, em suas vestes pretas...». Veja-se também o arrefecimento dos degraus (na passagem citada e adiante: «Desliza, devagar, sobre os degraus gelados), a acentuar a ideia de desfalecimento.
[252] *Ibid*.
[253] *Vide* **Capítulo VIII – *Espalhando Fantasmas***, notas 231-9.
[254] Os poemas encontram-se citados em anexo (*vide 2. Outros textos poéticos*).
[255] João Lúcio, *op. cit.*, p. 231.
[256] João Lúcio, *op. cit.*, p. 230: «Em surdina, / Como um agitar de musselina, / Ao bafo do vento, a coalhar: / Em surdina, / Longínqua e fina»; «Serpentina, serpentina, / Penetrando, aguda e fina, / Na minh'alma, que extasia»; «São uns queixumes de flores, / Em olores, em olores».; «E chovem, chovem cristais»; 232: «E a m'lodia ondulante, / A harmonia exalante, / Ritmiza, ritmiza...».
[257] *Vide* nota 168.
[258] João Lúcio, *op. cit.*, p. 232.

quer com os restantes pares que dançam a *valsa* («Passam sombras abraçadas... / Gemem figuras de bruços... / Oh! dores, que, a gente, divisa, / Sob as notas tão mirradas, / Trementes, como soluços!»[259]). Tal transversalidade parece justificar a conclusão a que o sujeito chega no final do poema: só a música – a «suprema esfinge»[260] – consegue revelar o mistério da *Dor*.

É, porém, na segunda parte de *Na Asa do Sonho*, «No alto sonho», que a música se distingue visivelmente de todas as outras artes, o que será particularmente visível no grupo de 4 poemas seguidos em que se constitui como motivo principal: «Páginas para músicos», «O choro dos violinos nos crepúsculos», «A serenata branca da lua» e «A sonata da beleza». Tal circunstância parece atestar, por si, a importância conferida à arte musical na representação do mundo onírico tecido ao longo da terceira obra poética de Lúcio.

Em «Páginas para músicos», o título parece denunciar, desde logo, um duplo sentido: estas são páginas simultaneamente *dedicadas* aos músicos, mas que constituem, também, uma espécie de *guia* de orientação – como se de pautas se tratassem. Esta segunda leitura justifica-se pela perspetiva com que o sujeito poético encara, no poema, a arte musical – melhor, a vertente não convencional que escapa, tradicionalmente, ao ouvido do músico, e que se relaciona com uma dimensão onírica, *inaudível* ao ouvido comum. Tal constatação será estabelecida logo no início do poema, num decalque de questões afloradas em poemas anteriores: a notação da existência de «ritmos subtis, esvaídas cadências, / Harpejos em surdina, etéreas plangências, / Melodias vertendo, esfiando, ondulando»[261] que não foram ainda captadas pelos *músicos soberbos*; a articulação desta música com uma dimensão nebulosa, difusa («n'voeiro sonoro, inaudível e brando»[262]), com o *perfume* que, ascendendo, exala «...volatas, / E noturnos da Lua, em gemidos no ar»[263] e com outras artes («Oh! 'scultores do Som, que é preciso orquestrar!»[264]). Tais ligações parecem determinar um afastamento de uma definição convencional da arte musical ou mesmo de uma concepção idealista da mesma («Não é somente um sonho, erguido pela vista, / Essa alta harmonia»[265]): tal dimensão constitui-se, efetivamente, como parte integrante da vida que se encontra, ainda, por descobrir – a

[259] *Ibid*.
[260] *Ibid*.
[261] João Lúcio, *op. cit.*, p. 279.
[262] *Ibid*.
[263] *Ibid*.
[264] *Ibid*.
[265] João Lúcio, *op. cit.*, p. 279.

«orquestração infinita da vida» que encontramos no poema «As serras», de *O Meu Algarve*[266], e que, em «Páginas para músicos», se desdobra em imagens congéneres: a «música em surdina» existente no desabrochar de uma flor[267]; o «rubro zunidor, nos espaços astrais» associado ao poente[268], que diverge da música de outros períodos do dia[269]. Os elementos aludidos exprimem uma música cuja existência é assegurada, conforme nos notará o sujeito, pela possibilidade de, efetivamente, a *sentirmos*[270]. É neste sentido que compreendemos o papel conferido aos músicos (comummente atribuído à figura do poeta, na poesia de Lúcio): cabe aos mesmos *revelar* a verdade aludida ao mundo, até porque, conforme nos assegurará o sujeito, tal não parece ser possível por intermédio da «miséria dos versos»[271]. Esta última notação determina uma condição autorreflexiva do texto poético estabelecida em contornos falaciosos: pois é, com efeito, a partir do texto presente que tal *verdade* é revelada.

O poema seguinte, «O choro dos violinos nos crepúsculos», parece continuar a relação projetada em «Páginas para músicos»: neste, o sujeito poético estabelece uma articulação entre um certo definhar anímico inerente ao crepúsculo (aliás aludido em diferentes poemas de «Violino de amor»[272]) com uma música – o referido *choro dos violinos* cuja audição só parece ser pressentida pelo sujeito[273]: os *ritmos ofegantes* que traduzem o sentimento de despedida e amarga saudade[274]; os *nervos doloridos* associados às cordas que *gritam*, num lamento, e que modelam a percepção do espaço

---

[266] *Vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 182.

[267] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 280: «Nesse jacinto roxo, há ritmos plangentes, / Nesse jacinto rosa, uma nota em cristal. / Nessa rosa purpúrea, há compassos vibrantes: / Nessa pálida rosa, uma sonata vaga, / Que dá a impressão das músicas distantes, / Ouvidas, alta noite, ao luar, que se apaga. / Neste jacinto branco, ou naqueles jasmins, / Com uns rastros de lua, em nevoeiro fino: / Finam notas subtis, choros de bandolins: / Geme o soluço doce, em que treme o violino».

[268] *Ibid:* «O poente, a cair, em cores clamorosas, / Dum rubro zunidor, nos espaços astrais, / Não tem dentro de si as notas vigorosas, / Que fazem o rugir duma orquestra em metais?».

[269] João Lúcio, *op. cit.*, p. 280: «A noite, muito azul, mais azul que as turquesas, / Descendo no relevo alvacento das dunas, / Não tem uma harmonia, em v'lúpia e tristeza, / Diversa da que tem, tombando nas lagunas?»; «Esta tarde, que morre, enlanguescida e frouxa, / Fria, na agonia em lilases que murcham, / Não tem na vibração da sua carne roxa, / Um tremente soluço, em notas que estrebucham?!».

[270] João Lúcio, *op. cit.*, p. 281: «Se, em vós [flores], não há, também, um ritmo escondido, / Porque é que, o nosso olhar, na forma e cor, o sente?!»; mais uma vez, o sujeito distinguirá esta perceção de uma mera analogia com a evasão onírica: «Se esta impressão é sonho e não há melodia, / Nas linhas, no abismo e na tarde a tombar, / Porque é que a gente sente impressões de harmonia, / Se, na meditação, os fica a contemplar?!» (*ibid*).

[271] *Ibid*: «Oh! músicos quebrai, com vossa inspiração, / O mistério em que são tais ritmos dispersos: / Fazei da vossa Arte, essa revelação, / Que eu não posso fazer, na miséria dos versos!».

[272] *Vide*, a este propósito, *«O choro dos violinos nos crepúsculos» – opúsculos, crepúsculos*.

[273] João Lúcio, *op. cit.*, p. 282: «Sob as árv'res, na sombra, escuto os violinos, / No choro, a arrepiar, das grandes desgraçadas».

[274] *Ibid*: «Despedidas pungentes, com promessas, / E soluços, em ritmos ofegantes... / Os violinos gemem "não me esqueças», / Com fundas saudades sufocantes».

circundante[275]. Esta constitui uma outra forma de se declarar a importância da música na criação de mundos – ainda que, e sempre, ligados à percepção do sujeito poético («Oiço carpir, as notas desoladas, / Com fundas vibrações martirizadas, / E cismo, cismo...»[276]).

Corroborando a mesma ideia de continuidade, o texto seguinte, «A serenata branca da lua», repete, sob a forma de uma interrogação retórica, o cenário descrito no poema antecedente[277]. A aludida relação com a música parece, aqui, relacionar-se com outros cenários e motivos anteriormente visados em *Na Asa do Sonho*: a sensualidade feminina que trespassa a primeira parte, «Violino de amor»[278]; a ideia de *mistério* associada ao domínio onírico («A vaga ária de espumas, / num esvair de segredos»[279]), fortalecida pela referência à névoa («Enovelando, entre brumas»[280]); a música oculta das flores (o *tímido canto* do lírio; a *sinfonia dormente* diluída no perfume dos lilases[281]). Encontramo-nos, pois, perante um primeiro balanço, proposto pelo sujeito, do terceiro livro de Lúcio, aliás reforçado pela utilização de fórmulas retóricas específicas, nas cinco primeiras estrofes («Tens ouvido...»; «Tens escutado...»; Já aguçaste o ouvido»... [282]), dirigidas a um destinatário que depois descobriremos ser a lua – também ela executante de uma música apreendida pelo sujeito («Eu ouço, oh Lua, a sonata, / Em tremulinas de prata, / Que tu espalhas no ar!...» [283]).

Em nenhum outro poema de *Na Asa do Sonho* (e mesmo em toda a poética de Lúcio) a relação da representação do mundo com a música será tão aprofundada como em «A sonata da beleza». Aquele que é, com efeito, o grande *tour-de-force* do poeta – aproximadamente 500 versos, em 16 partes – pode ser lido como se de uma *sonata* musical se tratasse, com respectiva abertura e andamentos.

A primeira estrofe/parte do poema parece constituir, nesta linha de interpretação, um prólogo – a *abertura* da sonata. São aqui enunciadas as linhas – ou *notas*, *melodias*, *ritmos* – principais do poema, que parecem estabelecer, por seu turno, uma articulação

---

[275] João Lúcio, *op. cit.*, p. 283: «Golfões de música, arrastam gemidos: / E as cordas são nervos doloridos, / A gritar, a gritar... / Modelam-se visões, nesse lamento: / Gestos, imprecações, cismas do Vento, / Braços crispados, a abraçar o ar».
[276] João Lúcio, *op. cit.*, p. 283.
[277] João Lúcio, *op. cit.*, p. 285: «Tens ouvido os violinos, / Gemendo na solidão, / Lacrimejantes, divinos, / Agudos, mordentes, finos, / Tens ouvido os violinos, / Que cortam o coração?!».
[278] João Lúcio, *op. cit.*, p. 285: «Tens escutado os cristais, / Vibrantes, a destacar, / Do teu seio iluminado, / A música singular, / Que lembra o fulgir de Vénus, / Na calmaria do ar?!».
[279] João Lúcio, *op. cit.*, p. 285.
[280] *Ibid*.
[281] João Lúcio, *op. cit.*, p. 286.
[282] João Lúcio, *op. cit.*, p. 285-6
[283] João Lúcio, *op. cit.*, p. 286.

visível com muitos dos pressupostos trabalhados em *Na Asa do Sonho*: a relação da música com outras artes, destacada a partir de traços eminentemente humanos (o *riso*, o *pranto*...)[284]; uma percepção da *música* do mundo a partir dos vários sentidos, numa intensa relação sinestésica[285]; uma articulação estreita com a Natureza e elementos paisagísticos (o mar, a remeter para a visão patente em «O sonho do mar»; as flores, repetidas em diversas passagens da obra...)[286]; a permanente invocação de uma ideia de ascensão, a partir de elementos como as *cascatas*, que «Vibram seu pizicato, em notas cristalinas»[287], as *águias*, «voando, em alturas supremas»[288], os *montes*, «a erguer as cismadoras frontes»[289], as *estrelas*, «tremendo, a luz arrepiada, / Plo frio do infinito»[290], as *torres*, que, pela sua condição precária, estabelecem íntima relação com as *ruínas*[291], os *repuxos* que tentam, «em vão, equilibrar, / A coluna sonora, onde fluem estrelas»[292]. Todos os elementos destacados confluem na noção de uma música percepcionada pelo sujeito (ou por qualquer *artista* na mesma condição[293]), devidamente segmentada por

---

[284] João Lúcio, *op. cit.*, p. 288: «Oh! música ideal, sinfonia das cores, / Das linhas e dos sons, névoas e 'splendores, / Feita de cinza e oiro e de riso e de canto, / Feita de sol e neve e ritmos de pranto, / Das penumbras azuis e das almas bondosas». Parece-nos importante, igualmente, a notação feita a propósito das *almas bondosas*, em articulação com uma postura moral e ética desenvolvida no poema «A torre azul» e de algum modo a antecipar a conferência proferida anos depois por João Lúcio, seguindo as palavras de Francisco Fernandes Lopes, em 1917 no Cineteatro de Faro, a 28 de Fevereiro de 1917, «A chamar as almas para o Sonho, para a Beleza e para a Bondade» (*vide* Edgar Pires Cavaco, *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, p. 167).

[285] Assinale-se, neste âmbito, a postura de António Cândido expressa na «Apresentação da poesia de João Lúcio» (*op. cit*., p. 21), nomeadamente no que concerne ao caráter inovador, novo, das mesmas: «As sinestesias da "Sonata da beleza" (...) parecem acabadas de lapidar, para usar umas das cifras caras ao poeta; nenhum verso posterior as fez envelhecer. São antes elas que fazem murchar, à sua luz de outro mundo, a novidade de parte do que depois se escreveu». Também Álvaro Manuel Machado destacará, no mesmo poema, a circunstância de se atingir, nele, «...o auge da sinestesia (pela transcrição em diferentes imagens de uma audição musical)» (Álvaro Manuel Machado, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, p. 284).

[286] João Lúcio, *op. cit*., p. 288: «Onde é 'ma nota a lua e são notas as rosas, / Os ciprestes, tremendo em longas fitas pretas, / Nas tardes glaciais, chorando violetas; / Onde os gestos do mar, os crispados granitos, / Derramam sua nota em expressões, em gritos». É de salientar, nesta primeira estrofe, o permanente realce das flores, invocando a música intrínseca aos casais de amantes («Os colos a tremer, num arrepio de amor, / Onde morre de leve a agonia duma flor», *op. cit*., p. 289). A natureza será ainda revisitada na invocação, ainda nesta primeira estrofe, das «árv'res a florir no ar azul e brando, / Ao feitiço do sol, amando e procriando» (João Lúcio, *op. cit*., p. 289), numa representação que nos parece relembrar o caráter luminoso e fecundo da paisagem em alguns poemas de O Meu Algarve.

[287] João Lúcio, *op. cit.*, p. 288.

[288] *Ibid.*

[289] *Ibid.*

[290] *Ibid*; veja-se, igualmente, a sua relação com o mistério nos versos que se seguem: «E riscando no ar, num crepitar etéreo, / Seu voo a buscar as florestas do Mistério» (*ibid*).

[291] João Lúcio, *op. cit.*, p. 289.

[292] *Ibid*.

[293] *Ibid*: «Tudo põe o seu canto, a sua nota de fuga, / Numa estranha sonata, esparsa pelo mundo, / Que a alma do artista, em gulodice, suga, / Num êxtase profundo!...».

estrofes que não constituem mais do que andamentos ou trechos, conforme será repetidamente enfatizado[294]).

Cada um destes *andamentos* incidirá sobre um motivo já explorado em *Na Asa do Sonho*, o que enfatiza a ideia de balanço já aflorada em «A serenata branca da lua». O primeiro contemplará a música das *ruínas*, percepcionada como *choro*[295] pela manifesta condição sofrível e animizada das mesmas («Mutilada, torcida, a lepra a consumi-la»; «Sobre um farrapo negro, um frangalho de muro, / A tremer, assim como um velhinho doente»; «...a cobri-la, a tombar / Nas f'ridas sem sarar, à acidez do vento, / Essa mutilação continua a chorar»[296]). Parece ser possível estabelecer, à imagem de outros poemas de *Na Asa do Sonho* em que as ruínas se constituem como tema predominante, uma relação com a figura isolada, sofrida, do sujeito/poeta – particularmente na referência à apreensão da «beleza aguda e rara dessa dor»[297] como produto não de um devaneio emocional, mas de uma concepção poética estruturada («E a sua dor imensa, ouve-a o Pensamento»[298]). Acrescente-se, ainda, que as ruínas serão revisitadas na oitava estrofe, na visão da «torre velhinha, / Com fendas a abrir entre as pedras musguentas, / Tendo em cada recanto, um ninho de andorinha, / Que seguram, com mimo, as débeis mãos cinzentas»[299]. Nesta passagem, parece conceder-se uma importância maior não à ideia de isolamento artístico que poderíamos associar à *torre* (noção que se encontra plenamente assumida no último poema da obra, «Na torre de marfim»), mas antes a condição envelhecida da mesma – *viva* apenas pela reminiscência do passado[300] (e será a partir de tal condição saudosa que se exprime a sua música, «harpejo estranho de beleza»[301]). As andorinhas – a nova *vida* que suporta a torre –

---

[294] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 291 («Um outro acorde»); 292 («Variemos o trecho»); 296 («Variemos o tema»); 302 («O acorde final»). Não deixa de ser interessante que à medida que o poema progride, esta noção amplia-se ora para o âmbito literário («Volta a página e vê», p. 297; «Volta, a página, e ouve», p. 301), ora pela invocação de diferentes sentidos (algo, aliás, já percecionado nos exemplos atrás fornecidos, e noutros exemplos: «Olha este lago, agora», p. 296; «Mudemos de horizonte, ao nosso olhar», p. 298; «Descansa, o teu olhar», p. 299; «Descansa o teu olfacto», p. 300).
[295] João Lúcio, *op. cit.*, p. 290.
[296] *Ibid*.
[297] *Ibid*.
[298] *Ibid*.
[299] João Lúcio, *op. cit.*, p. 295. A relação expressa de interdependência entre ambos converge numa imagem familiar, ternurenta, acentuada pelo recurso ao diminutivo («velhinha», «mirradinha», «avozinha»), bem como a lexemas afins de tal convivência («mimo», «carícia»).
[300] *Ibid*: «E sob essa carícia, a torre consumida, / Treme na evocação de antigas madrugadas».
[301] *Ibid*: «Saindo desta torre, entre a forte grandeza dos hinos em metais, soltos na claridade, / Com notas ideias modeladas em rosas, / Não ouves um harpejo estranho de beleza, / Feita de mimo triste e de fragilidade, / Com penumbras saudosas?!». É importante notar que a perceção desta música é feita em um ambiente silencioso (silêncio, aliás, tão forte que chega a «arranha[r] o canto dos insectos», *ibid*), o que enfatiza a ideia de que a perceção desta música transcende o mero uso dos sentidos.

manifestam, por oposição, a condição ruinosa da torre: o seu voo expressa uma ascensão que já não é possível ao elemento retratado; relação ilustrada pela imagem, simultaneamente doce e triste, da torre enquanto uma «doce avozinha, / Com a cisma da morte, a ver brincar os netos»[302].

O segundo andamento desta *sonata* recupera um cenário que parece repetir os passos de «Na escadaria de mármore»; e tal como no poema de «Violino de amor», encontramos um ambiente trágico indiciado pela própria descrição do espaço – «ampla escadaria, / Marmorizada e fria, / Num ar de solidão e de tragédia antiga»[303] –, ainda que tal *tragédia* se encontre associada, neste caso, ao elemento feminino[304] e ao episódio romanesco nunca totalmente decifrado. A ideia *descendente* que parece decorrer da sua posição («...tombada no meio, a cabeça pendente / Pra o degrau decrescente»[305]) enfatiza uma imagem de ascensão falhada – revisitação do mito de Ícaro de algum modo associada com a música de uma «rosa de neve», expressa no terceiro *acorde*, que, à imagem do que se passara nos exemplos anteriores (e em sintonia com a figura do sujeito/poeta), é «estranha e solitária»[306] – condição, aliás, enfatizada pela imagem sugerida da *torre de cristal*[307].

Na quinta estrofe, o cenário noturno descrito – comum a grande parte dos poemas de *Na Asa do Sonho* – enfatiza a importância de dois elementos recorrentes na obra – a lua e a água. Num e noutro caso, repete-se o recurso a imagens de alguma violência (veja-se, por exemplo, a repetição de léxico de cariz cutilante, como a *lâmina* ou o *gume*[308]), a que não parece encontrar-se alheia uma certa imagética decadentista na invocação das pedrarias e outros elementos exóticos[309]. A referência às «águas a correr,

---

[302] João Lúcio, *op. cit*., p. 295. Contraste semelhante parece ser visível, aliás, a partir do espaço diurno, luminoso, a nascer («Madrugada vibrante em rosas e coral: / Em rubro oiro, gorjeia o sol, entre o cristal / Do ar», *ibid*); e, tal como na relação com as andorinhas, parece existir também aqui uma ideia de dependência entre um e outro elemento – ao ponto de a luminosidade solar transmitir «estranha vida» à torre («O sol, penetra-a toda e dá-lhe estranha vida», *ibid*).

[303] João Lúcio, *op. cit*., p. 290.

[304] João Lúcio, *op. cit*., pp. 290-1: «Uma figura esbelta, inerte de amorosa, / Tendo, na mão crispada, a ânsia dolorosa, / O d'sespero calado, / Dum sonho de paixão, pisado e mutilado, / No sacrifício».

[305] João Lúcio, *op. cit*., p. 290.

[306] João Lúcio, *op. cit*., p. 291; esta condição solitária será enfatizada logo nos versos seguintes: «E, na cinza da tarde, a sua solidão, / É linda, como um canto esparso de sereia» (*ibid*); de igual modo, a estranheza invocada na caracterização parece articular-se com a sua «alma rara», conforme se refere adiante (*ibid*).

[307] João Lúcio, *op. cit*., p. 291.

[308] João Lúcio, *op. cit*., p. 292: «um luar / De lâmina gelada, ao alto, a cutilar / Os restos de penumbra, esfarpada, a fugir: / Duma cascata em prata, a torrente a cair, / A fender, sobre o gume erguido dos rochedos, / O cetim que desdobra entre os nervosos dedos».

[309] João Lúcio, *op. cit*., p. 292: «Onde a lua derrama, em cavatinas cérulas, / O seu cofre de jaspe atulhado de pérolas; / Arco-íris vincado a curva em pedrarias»; «Com montes de cristal, onde dormem diamantes»; «Desprendei vosso orvalho, oh jasmins da lua, / Em chuveiros de pérolas!».

a torcer-se, a arfar, / Estirando, em volúpia, a procura do Mar, / Que nunca mais de si as deixará sair, / Do Mar, que as quer sorver, beijar e possuir!...»[310] parecem remeter para a figura do sujeito poético e para o seu trabalho poético em *Na Asa do Sonho* – tanto na reminiscência erótica que invoca muitos dos poemas de «Violino de amor», como na ideia de permanente busca de uma outra dimensão onírica (aliás enfatizada pelo ambiente circundante – as «Sombras de sonho morto, ou restos de clarões»[311]), depois repetida no final da estrofe a partir do recurso às noções de *ascensão*[312].

A música da estrofe seguinte repete a importância conferida ao poente vista em poemas anteriores, particularmente no que concerne à sua *iluminação* (no duplo sentido do termo) da paisagem, recorrentemente invocada por intermédio do *oiro*[313]. Esta representação crepuscular, tal como as anteriores, encontra-se associada a um prenúncio de morte, indiciada pela chegada da «treva noturna, ao longe, que se aguça»[314], repetindo-se, em certa medida, o cenário expresso em «O choro dos violinos nos crepúsculos» (veja-se, por exemplo, a referência final ao repuxo que «afina o choro, em que depois soluça, / Lá no fundo da noite, apagado e gelado»[315]).

A mesma ideia de luminosidade parece ser transposta para a sétima estrofe, mas a partir da representação de um elemento feminino em palco[316]. É possível descortinar, no retrato desenvolvido ao longo de toda a estrofe, uma certa influência decadentista na *performance* lânguida e erótica da personagem; na verdade, em certo sentido, a condição incendiária e permanentemente ascética da personagem[317], convergente numa musicalidade que, eroticamente, se esvai do seu busto[318], parece ficar mais a dever (aliás, dando seguimento à sugestão manifestada por Nuno Júdice[319]) à atuação da personagem *Americana* em *A Confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, e menos ao

---

[310] João Lúcio, *op. cit*., p. 292. Destaque-se a circunstância de este arfar parece remeter para a ideia de cansaço e perseverança que encontramos nos poemas «As águias» (*op. cit.*, p. 247)
[311] *Ibid.*
[312] *Ibid*: «Até que a alma sente, o sonho que procura, / Quase dentro do voo das asas cristalinas».
[313] João Lúcio, *op. cit*., p. 293: «Crepúsc'lo de tesoiro. / Nas árvores, no ar, nos horizontes –: oiro, / Muito oiro caindo e correndo e chispando: / Oiro fino, oiro leve, oiro tremente e brando, / Onde se grava, a forma, às árv'res, à ramagem...».
[314] *Ibid*.
[315] *Ibid.*
[316] João Lúcio, *op. cit*., p. 293: «No palco, que comprime uma treva profunda, / Só ela reluz, / Dançando no clarão, que a vinca e que a inunda, / Embebida na luz».
[317] João Lúcio, *op. cit*., pp. 293-4: «O seu corpo debuxa as crepitantes curvas, / Em elásticas voltas, / A cabeça num voo: asas, as tranças soltas: / Nos olhos, a arder, cismas de aparição».
[318] João Lúcio, *op. cit*., p. 294: «O seu busto parece agitado plo vento: / As linhas, a 'storcer, ouvem-se soluçar, / Crispadas, um momento; / Mas, depois, a arfar, moles e preciosas, / Riem perdidamente, / E sente-se um suor, exalante de rosas, / De rosas orvalhadas, / Desprender-se e cair, ah! Balsamicamente, / Dos gestos musicais das curvas fatigadas».
[319] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 229.

seu referente mais imediato – o ambiente romanesco, tenuemente sexual, de alguns poemas de «Violino de amor»[320].

A figura feminina será, aliás, novamente invocada na nona estrofe, numa representação que não descura a influência decadentista no retrato traçado, onde a lividez dominante da personagem, reiteradamente invocada[321], contrasta, em primeira instância, com a joalharia rubra, *agressiva*, que a envolve[322] e, numa segunda, com a sua «túnica escarlate»[323]. Parece ser possível depreender alguns pontos de ligação entre esta figura e a personagem visada no parágrafo anterior, nomeadamente no que concerne à condição simultaneamente *incendiária* e *ascética* de ambas[324].

A décima estrofe recupera um dos cenários salientados no andamento anterior – um lago, representado como uma *pupila* que contempla um cenário luminoso e crepuscular[325]. Tal imagem parece determinar, no elemento, uma condição poética, de algum modo próxima da do sujeito – o próprio arrebatamento transmitido pela beleza luminosa da paisagem traduz-se numa invocação da arte pictórica («Com a sofreguidão dum pintor cheio de gozo, / Imerso no fulgor»[326]), numa postura quase embriagante («A retina a beber as tintas do poente, / Como um raro licor»[327]).

Esta luminosidade contrasta com o ambiente silencioso do andamento seguinte, onde a *neve* se constitui como elemento primordial. A *brancura estranha* do elemento («Nada senão a neve em que a pupila estanco, / Imersa na mudez deste silêncio branco...» [328]) parece remeter para um caráter desolador, aliás enfatizado pela agressividade subjacente à representação da paisagem circundante («Noite extática e fria: as estrelas, nos lumes, / Têm o cortante ar, afiado, dos gumes... / No silêncio estremece um crispante arrepio: / Cai neve, neve, neve e morde, morde o frio...»[329]). Por

[320] A este propósito, *vide* Mário de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, pp. 29 e seguintes.
[321] João Lúcio, *op. cit*., p. 296: «Olha essa mão cetínea, / Maravilha da carne em lividez marfínea; / Este braço, onde neva um luar int'rior, / Abrindo os jasmins do sonho e do amor»; «A branca ondulação, láctea e serpentina, / Do seu recorte albente esmaecente e ágil».
[322] João Lúcio, *op. cit*., p. 296: «Como ardem, numa luz de cáustica violência, / De sangue derramado, os rubis crepitantes»; «Olha, na mão de jaspe, as tempestades lindas / Dessas pedras ardendo, entre flamas infindas».
[323] João Lúcio, *op. cit*., p. 296.
[324] *Ibid:* «O braço, que no sangue, em que a túnica abrasa, / Tem a pureza alva e fresca duma asa, / Que, num ruflar de arminho, ao claro voo distende-o, / Num céu, a consumir-se entre flamas de incêndio».
[325] João Lúcio, *op. cit*., p. 296: «o crepúsc'lo, que cai em chuva de esplendores...».
[326] João Lúcio, *op. cit*., p. 297.
[327] *Ibid.*
[328] João Lúcio, *op. cit*., p. 297.
[329] João Lúcio, *op. cit*., p. 297.

esse motivo, o silêncio dominante, «harmonia muda» em que consiste a *música* da neve, tem tanto de belo, como de contristador[330].

É desta visão que o sujeito parte[331] para, na estrofe seguinte, invocar um outro elemento forte na poética de Lúcio – o mar. Na sua representação, parece-nos importante salientar o modo como a sua música se relaciona com uma outra arte, a escultura[332]. É a partir desta relação que se estabelece uma relação, repetida em tantos outros poemas de Lúcio, do mar com a criação artística – particularmente na sua reprodução de formas *nebulosas* e em sugestão permanente de ascensão – mas de uma ascensão *contorcida*, *assustada*[333].

Nas duas estrofes seguintes, num momento em que se caminha para o final desta sonata, o sujeito propõe-nos, a partir de um início semelhante, apenas diferenciada pelos sentidos convocados[334] (e em consonância com o ambiente sinestésico subjacente a toda a sonata – música que, como se reforçara num outro poema, de *Descendo*, «não bastam apenas os ouvidos / Para os compreender, para os sentir»[335]), uma certa *suspensão*. Na primeira estrofe, tal suspensão articula-se com a dimensão oculta das flores, cuja música se articula com o seu aroma[336], numa sugestão que ora se reveste de um caráter virginal[337], ora exótico[338], ora perverso[339]. Tal diferença resulta, invariavelmente, do

---

[330] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 297-8: «Sentes, desse ermo frio, a formusura aguda, / Feita do calafrio duma harmonia muda? Ela será, no fim, a 'strema cousa bela / Sobre o mundo gelado, entre o silêncio etéreo, / Quando a luz se finar na derradeira estrela, / E o Frio, a punhal, erguer o seu império».

[331] João Lúcio, *op. cit.*, p. 298: «Mudemos de horizonte, ao nosso olhar, que morde, / Numa impressão de morte, a neve. Ouve outro acorde».

[332] João Lúcio, *op. cit.*, p. 298: «Nesse baço palor, só, entre o mar rugente, / Um rochedo detalha a máscara em granito, (...) / A espuma coalha, em márm're, um instante, / Modelando, sobre ele, os braços duma amante»; «Cada vaga, que o cinge e que, sobre ele, expira, / Espalha-lhe visões, no dorso tenebroso; / Criações dum cinzel estranho, onde delira / Desse mar escultor, o génio mist'rioso».

[333] João Lúcio, *op. cit.*, p. 298: «Asas em contorção e leves flores claras, / Esboços duma vela, arfando, à ventania, / Duas bocas, num beijo, ainda mal cinzeladas, / Uma rosa tremente, alva, na haste esguia, Um voo de pomba esquiva, as asas assustadas».

[334] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 299 («Descansa, o teu olhar»); 300 («Descansa o teu olfacto e concentra o ouvido»).

[335] João Lúcio, *op. cit.*, p. 61.

[336] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 299 («Dentro de cada flor, o aroma é 'ma lira, / Que ondula na expressão dum sonho ignorado. / Este, límpido e doce, é como um violino, /); 300 («Seu aroma, em surdina, imita harpas eólias, / Vibrando, em vez do som, um olor diluído»).

[337] João Lúcio, *op. cit.*, p. 299: «Num harpejo de amor dormente fino, / Amor de virgem branca, olhando da ameia, / 'Ma sombra, a galopar, ao longe, à lua cheia».

[338] João Lúcio, *op. cit.*, p. 299: «Não há, na languidez deste perfume quente, / Segredos sensuais dum amor d'Oriente, / Preguiçando em volúpia, em espasmo, em labareda, / Com joias, a arder, entre roldões de seda, / Turvo de languidez, de cisma, de quebranto, / E de fatalidade e de mistérios de encanto?».

[339] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 299-300: «Dos jacintos, que têm volúpia crepitante, / E cuja floração languesce num deleite, / Semelhando-se a carne embebida de leite. Não sentes, nesse aroma, a luxúria fremente, / Do corpo, que se estorce, em curvas de serpente, / A queimar-se, num 'spasmo exalante de amor, / Como uma rosa fresca, ao sol calcinador?». Veja-se, na passagem, o modo como os elementos destacados acentuam o caráter luxurioso inerente à flor, em particular a serpente, símbolo bíblico da tentação.

olhar do sujeito, o que justificará a notação estabelecida, no poema, a propósito da importância do *artista* como figura mediadora deste conhecimento («Habitua o olfacto, em requintes de artista, / A formosura a ver, desses vagos olores: / Dá-lhe o mesmo poder de sensação da vista, / Tocando-lhe a expressão das linhas e das cores»)[340]. Esta conferida importância parece, de resto, ser reforçada na estrofe seguinte, na descrição da música que «punge e arranha, / Deliciosamente, os nervos dum artista»[341]. Será a partir deste ponto que o sujeito procurará organizar a heterogeneidade subjacente aos andamentos desta «sonata estranha, / Mordente, na beleza, esparsa e imprevista», numa ideia de balanço onde a dimensão crepuscular invocada parece contribuir para a noção de finalização subjacente[342].

O poema «A sonata da beleza» será finalizado com um *acorde final* que parece reproduzir a noção patente no título da citada conferência de Lúcio, «A chamar as almas para o Sonho, para a Beleza e para a Bondade»[343]: uma espécie de bálsamo para a *dor*, repetidamente invocado[344]. Em certa medida, é possível admitir – até pelo esforço de congregação de todos, ou quase todos, os motivos presentes em *Na Asa do Sonho* – que «A sonata da beleza» poderia facilmente se constituir como o derradeiro poema da terceira obra poética de João Lúcio; porém, o sujeito proporá, com o poema seguinte, um desenlace diferente, substancialmente distante do «ritmo moral duma alta harmonia» desta sonata[345].

---

[340] *Ibid*.
[341] João Lúcio, *op. cit.*, p. 301.
[342] *Ibid*.
[343] João Lúcio, *op. cit.*, p. 302: «O acorde final: um puro coração, / Espalhando o amor, a bondade, o perdão: / Cobrindo de carinho a dor e a desgraça».
[344] João Lúcio, *op. cit.*, p. 302: «Da dor do que tem fome, aos uivos, na miséria, / Da dor do que tem sede e não pode matá-la, / Da dor das formas vis, nas galés da Matéria, / Do orador, que, na voz, tinha a chama sidérea, / A que a paralisia emudeceu a fala...».
[345] João Lúcio, *op. cit.*, p. 302.

«O Pensamento uma asa: outra asa, o Sentimento» – **A figura do poeta**

«Que cinzeladas mãos, para, um artista, coar em versos!» – Autocontemplação artística

A forte predominância da música, destacada no subcapítulo anterior, bem como de outras artes, no domínio da representação do mundo em *Na Asa do Sonho*, encontra-se intimamente conexa com um movimento de autorreflexão ou autocontemplação do trabalho poético, sugerido em diferentes passagens da obra.

Um dos poemas em que tal tendência parece ser mais visível é «Que lindas mãos para coar em versos»: aqui, o olhar do sujeito parte de uma visão estreita das mãos da figura feminina – imagem que parece favorecer a concepção do mesmo como um vidente que interpreta a «expressão palpitante de segredos»[346] dos dedos. A «leitura» que deriva desta perscrutação será estabelecida por intermédio de diferentes artes: não só a música («Quanto murmúrio de pizicato lento, / Há nas curvas subtis, com que se agitam! / Que balada de flores abrindo ao vento, / No etéreo tremor, em que palpitam!»[347]), mas também da poesia («Vai sugar-lhes, dormente, a minha vista, / Os ritmos languescentes e dispersos: / Que cinzeladas mãos, para, um artista, / Coar em versos!»[348]). As *cinzeladas mãos* sugerem, também, a presença da escultura, enunciada na última estrofe do poema, e em articulação com a criação poética («Só um grande escultor, só um poeta, / Um raro artista, saberá beijá-las, / Num beijo que se exale em borboleta / Que vem tocar um n'voeiro de opalas»[349]).

No poema seguinte, «Naquela noite rara», esta noção autocontemplativa da criação poética parece ter um dos seus momentos mais visíveis: com efeito, o ciúme expresso pela figura feminina não decorre de uma outra personagem, mas de si própria, enquanto representação artística – pela circunstância de a paixão, expressa pelo sujeito,

---

[346] João Lúcio, *op. cit.*, p. 205.

[347] *Ibid*. Note-se, igualmente, a recorrência, quase constante na primeira parte do livro, às *flores*, que irá ser aprofundada na quinta estrofe («Se eu fosse, oh! sonho vago, um roseiral, / E tu viesses a colher 'ma flor, / Sobre esses lindos dedos de cristal, / Esfolhava-me todo, meu amor.», *ibid*), numa imagem que inverte os papéis da sugerida no final de «Nas espirais do sonho» – aqui, é a mulher que nos é sugerida como *rosa encantada* («Ah! Se fosses, somente, uma rosa encantada, / Desenrolando, ao sol, aromas do regaço; / Eu, a sombra da tarde, ofegante, azulada, / Sorvendo o teu olor, no mistério do espaço!!...»; *op. cit.*, p. 202).

[348] João Lúcio, *op. cit.*, p. 205.

[349] João Lúcio, *op. cit.*, p. 206. Interessa relembrar, na articulação estabelecida, o raciocínio de Pascoaes a propósito da nova Poesia ser, essencialmente, *escultural* e não *musical* (*vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 230).

ser dirigida à «beleza espalhada / Nas linhas e na alma, em caprichos de artista»[350] e de, em última análise, servir propósitos instrumentais, no campo da criação poética[351]. A partir desta noção, percebemos a inseparabilidade da representação do mundo, tecida em *Na Asa do Sonho*, do domínio da criação poética. Aqui, o *sonho* surge como *modelador* (e o verbo *moldar* será, efetivamente, utilizado[352]) do real – como o seu agente. O próprio sujeito chegará, neste âmbito, a glosar alguns dos motivos frequentes em toda a primeira parte de *Na Asa do Sonho*[353], definindo a sua condição, face aos mesmos, de um modo quase predatório – como o *artista de braços sequiosos* que, «Como uma águia aperta, entre as garras, / (...) pra poder beber, em haustos preciosos, / Os ritmos (...) [da] Beleza» da personagem feminina[354]. Na conclusão do raciocínio, esta consciência da construção da realidade por via poética acabará por se estender, inclusive, à personagem feminina, que *modela* (o verbo permanece), na figura do sujeito poético, um «adorável egoísta»[355].

Em «Na escadaria de mármore», a mesma questão será visível a partir do desfile de elementos femininos que descem a dita escadaria e da música associada às figuras[356], que provoca no sujeito o desejo de a «congelar entre o fremer dos versos»[357]. Ao longo de todo o poema, a figura do artista será destacada, numa linha próxima do videntismo expresso em alguns textos de *Descendo* – como aquele que manifesta a capacidade de sentir (ou de escutar por intermédio dos *olhos*, como é destacado no poema) a «música escondida, / Que há na Cor e no Gesto e no palor das Gemas»[358] e assim compreender «...os ritmos da Vida, / Onde a Beleza esconde as vibrações supremas»[359]. Pela

---

[350] João Lúcio, *op. cit.*, p. 208.
[351] João Lúcio, *op. cit.*, p. 209: «...se gosto de ver, aflita entre o cabelo, / (...) uma rosa afogada, / É só para poder, mais tarde, descrevê-lo, / Com a rosa a sofrer, numa rima agitada». Acrescente-se que, no mesmo poema, parece haver ainda uma notação a propósito da insuficiência da linguagem poética na passagem: «Nas minhas mãos, de leve, afago a tua fronte / E sinto, na carícia, o prazer ignorado –, / – Onde há, meu amor, palavras com que o conte?! – / De quem ouve, à Beleza, o ritmo gelado».
[352] João Lúcio, *op. cit.*, p. 208: «...se excito, em ti, o lume da paixão, / Que te consome a vida, é só para gozar a expressão ansiada, / Que te **molda**, na carne, a alma dolorida...» (sublinhado nosso).
[353] Veja-se, no âmbito da descrição da mulher retratada, o esclarecimento apontado para a invocação da sexualidade imanente («...se te tenho aqui, sobre este barco errante, / E te quero olhar, nua, a garganta bem nua, / É só pelo prazer de aspirar, num instante, / Com o frescor da carne, a linda fulgurante / Da cabeça, vincando o seu recorte à lua») ou de imagens frequentes na poética de «Violino de amor», como as flores («...se gosto de ver, aflita entre o cabelo, / O teu cabelo em chuva, uma rosa afogada, / É só para poder, mais tarde, descrevê-lo, / Com a rosa a sofrer, numa rima agitada» (*op. cit.*, p. 209).
[354] *Ibid*.
[355] *Ibid*; veja-se, também, no mesmo âmbito, o ciúme «agudamente *artista*» da personagem (*ibid*).
[356] João Lúcio, *op. cit.*, p. 217: «Cada espádua, murmura a nota opalizada: / Dos braços, ondulando, alam-se sons dispersos, / E todo o corpo exala a tépida balada».
[357] *Ibid*.
[358] *Ibid*.
[359] *Ibid*.

transversalidade destacada, a convocação da figura do poeta parece, assim, transcender a referência abstrata, impessoal, para se centrar na imagem do poeta João Lúcio.

Por seu turno, o poema «Com a cinza na mão» parece constituir o melhor exemplo (isto é, se exceptuarmos o último poema do livro, «Na torre de marfim») da afirmação da importância da poesia na construção do mundo. Com efeito, é possível entender o mesmo como um ensaio sobre o poder da escrita (algo sugerido, desde logo, na primeira estrofe[360]); daí que o poema parta do próprio sujeito, ou da sua *mão* – testemunho da sua omnipotência na criação – e da *cinza*, que, não obstante se situar numa dimensão congénere ao *pó* enquanto elemento formativo dos corpos (algo enfatizado em diferentes poemas de *Descendo*), encerra uma diferença significativa: este é um elemento já *queimado*, consumado, numa acepção enfatizada por elementos pertencentes ao mesmo campo semântico (veja-se, por exemplo, os *cemitérios*). Esta noção parece contribuir para a ideia de retrospectiva que se encontra subjacente ao poema, não só pelo recurso constante ao pretérito perfeito do indicativo, como pela invocação de diferentes motivos comummente presentes na poética de Lúcio, em particular de *Na Asa do Sonho*: as *águias orgulhosas* (que encontraremos no poema «As águias»[361]); o *mar* (visível em «O sonho do mar»[362] e em toda a poética de Lúcio); as *flores*, a partir do «vago pó das esvaídas rosas» (enfatizadas em poemas como «O sonho do vento e das florestas[363]); os *leões* e *chacais* (referidos no poema anterior, «A torre azul»[364]), a «arrogante torre» (metonímia da situação de isolamento em que o sujeito-poeta se encontra e que será plenamente explorada no último poema, «Na torre de marfim»[365]); o *perfume* encerrado num jasmim (de algum modo a invocar o poema «Perfume que chora», de *Descendo*[366]); os «Corpos que (...) [concentram] v'lúpias do amor»[367] (a remeter para o elemento feminino que marca toda a primeira parte de *Na Asa do Sonho*). Tal retrospectiva será, aliás, enfatizada por pistas autobiográficas (veja-

[360] João Lúcio, *op. cit.*, p. 257: «Tive, na minha mão, a cinza dos Impérios: / Em minha mão premi, a cinza da Grandeza: / Folheei, **como um livro**, os velhos cemitérios, / E palpei, ainda quente, a cinza da Beleza» (sublinhado nosso).
[361] João Lúcio, *op. cit.*, p. 257.
[362] *Ibid.*
[363] *Ibid.*
[364] *Ibid.*
[365] João Lúcio, *op. cit.*, p. 258. Na mesma linha, veja-se também a referência ao *diamante* («Palpei, ao diamante, a cinza inda a fugir», *op. cit.*, p. 257), elemento simbólico determinante no último poema do livro, «Na torre de marfim».
[366] João Lúcio, *op. cit.*, p. 258: «Palpei a cinza fina, em que, o jasmim, morre, / Que já fez a prisão, onde esteve um perfume»; esta imagem será, aliás, repetida algumas estrofes depois, no âmbito de uma outra flor, a *rosa*: «Rosas, o que sois vós mais que a cinza da aurora / E cinza do orvalho e da terra ofegante, / Que conseguiu prender, numa fúlgida hora, / A asa dum perfume e duma cor errante?!».
[367] João Lúcio, *op. cit.*, p. 258.

se, por exemplo, a invocação dos «Olhos negros filtrando, o mistério, em ternura, / Nessa sede imortal, do coração de rastros»[368]) que parecem enfatizar uma certa dramatização do sujeito; da sua condição poética.

Nesta linha, a *cinza* surge associada a elementos que salientam tal dimensão criadora: à cor, à ideia, à expressão e ao sentimento[369]; a diferentes cenários míticos («Impérios, que ergueu o génio dos heróis[370]); a materiais utilizados como matéria-prima artística («Márm'res, onde soluça, a Arte, em serenatas»[371]) ou, já no final do poema, a uma acepção fenixiana («Entre a Cinza apagada, inda há claridade»[372]) – afim, de resto, à concepção bíblica do *pó* antes invocada.

«No caminho infinito» parece repetir algumas destas questões a partir da divisão estabelecida entre o mundo feroz que *adormece* – mundo que será, aliás, expresso a partir de elementos repetidamente trabalhados na poética de Lúcio, como o mar ou o vento[373] – e o domínio onírico, fantasioso que desponta a partir da abertura da «janela d'Arte (...) pra as estrelas»[374] por parte do sujeito. Este será, talvez, o poema de *Na Asa do Sonho* em que esta divisão – fortalecida, aliás, pelo elemento que marca tal delimitação, a *janela* – se encontra estabelecida de modo mais veemente[375]; é, também, um dos textos em que se veicula de modo mais estreito a articulação de tal *fantasia* com a criação poética e com o domínio artístico, o que justifica as numerosas pistas, ao longo do poema, que reforçam tal relação: a «música dormente, / Que faz a vibração da (...) luz tremente» do alto espaço[376]; a pintura, invocada na «visão assombrosa , em

---

[368] *Ibid.*

[369] *Ibid*: «E pensei quanta Cor, Ideia e Expressão, / Nessa cinza vibrara e quanto sentimento!»; acrescente-se que a passagem será novamente glosada na penúltima estrofe: «As sonatas da Arte?! Ideias?! Pensamento?! / Os frémitos de Céu, que há dentro do Amor?! / Quem sabe se serão, apenas, o momento, / Em que a Cinza atingiu a vibração maior!».

[370] João Lúcio, *op. cit.*, p. 258.

[371] *Ibid*. Note-se, igualmente, a omnipresença da música, aliás repetida na décima estrofe: «Oh! palor sideral, que veste o esqueleto, / Oh! Beleza, o que és tu, lâmpada d'Ideal, / Na essência, o que és tu mais que o fugaz aspeto, / Em que, a cinza, reveste a forma musical?!».

[372] João Lúcio, *op. cit.*, p. 259. Acrescente-se, neste âmbito, que esta imagem do fogo, associado à consumação, será recuperada noutros poemas – veja-se, por exemplo, o final de «O sonho do vento e das florestas» e a possibilidade de a floresta desaparecer pela ação deste (*op cit.*, p. 263).

[373] João Lúcio, *op. cit.*, p. 272: «A Vida adormeceu –: os gritos de aflição, / Sumiram-se no fundo imenso da Extensão... / O Vento adormeceu –: as uivantes rajadas, / Estorcem, no silêncio, as asas já quebradas... / A Dor adormeceu –: sua lívida mão, / Parou na escultura atroz da Crispação... / O Mar adormeceu –: repousa, agora, um pouco, / A orquestra brutal desse maestro louco, / Cuja batuta rege o coro de procelas».

[374] *Ibid*.

[375] *Ibid*. Francisco Fernandes Lopes citará, aliás, a este propósito, «No caminho infinito» como «...a mais estranha, a mais original, a mais representativa da superior, magistral, riquíssima e inexaurível fantasia do Poeta» da segunda parte de *Na Asa do Sonho* (*vide op. cit.*, p. 227).

[376] João Lúcio, *op. cit.*, p. 272. Parece-nos importante reter a característica *dormente* que caracteriza a música, a remeter para o universo voluptuoso trabalhado em diferentes poemas de *O Meu Algarve*;

tintas de mistério, / Desse espaço empolgante, abísmico, sidéreo!...»[377]; o sonho, que canta, «Dizendo às solidões azuis, magnetizantes, / Como uma lira d'oiro, coisas maravilhosas»[378];

Tal relação será reforçada por uma permanente noção de *ascensão* – bastará recordar que esta *janela* abre para as *estrelas* –, bem como pela ideia de uma *viagem onírica* encetada pelo «Navio [que parte] pra a Aventura, a desdobrar as velas»[379], movido pela *Fantasia* («Na Fantasia embarco. A Quimera, é um vento, / Que, como a vela, enfuna o Pensamento»[380]) e pelo *feitiço* («Navio pra a Aventura, a desdobrar as velas, / Levado num feitiço, a caminhar pra elas»[381]). Ao contrário, porém, do que se passa nos poemas anteriores, a companhia procurada pelo sujeito não inclui uma figura feminina, mas antes os *artistas* («Artistas, embarcai: o meu piloto é o Sonho. / Seu génio encaminha a rota singular»[382]) – convite aliás próximo da convocação da *Musa* no poema inicial do livro[383].

O outro mundo a descobrir parece ser, de facto, o da poesia ou da arte – um mundo que, longe de uma visão dicotómica com o dito *real*, terreno, se encontra ao nosso alcance – susceptível de ser *descoberto* por um sujeito que, uma vez mais, nos surge na condição de *iluminado* («Enquanto eu ilumino as sombras desoladas, / Com esse candelabro astral do sete-estrelo»[384]). As diferentes imagens visadas, ao longo desta *viagem* – as palmeiras que, embora isoladas no deserto, recebem a «grande luz fecunda, / Que vos morde e penetra e afaga e inunda»[385]; o amante que *suga* a formosura da cabeça do seu par, «orvalhada de rosas (...) / [como uma] abelha da Paixão»[386] – parecem atestar tal princípio de *descoberta*, mostrando que a mesma se faz sempre na mesma *Vida*; porém «variando a sua arte eterna, / Pra o nosso olhar beber

---

questão aliás repetida em «No caminho infinito» («E, do fundo do Céu, traz perfumados rastros, / Não sei de que floresta, em volúpia, nos astros», *ibid*).

[377] João Lúcio, *op. cit.*, p. 274.

[378] João Lúcio, *op. cit.*, p. 273.

[379] João Lúcio, *op. cit.*, p. 272.

[380] *Ibid*. A passagem reforça igualmente a ideia de que esta é uma viagem *íntima*, como aliás já fora sugerido atrás («...sinto a Fantasia a agitar-se em mim»).

[381] *Ibid*.

[382] João Lúcio, *op. cit.*, p. 273.

[383] *Vide* nota 76.

[384] João Lúcio, *op. cit.*, p. 273.

[385] *Ibid*.

[386] *Ibid*.

outra água de beleza»[387]. A *Fantasia* é tomada, aqui, como o caminho *ideal* – ideal que exprime não tanto uma fuga a uma dimensão *real*, mas a escolha da melhor via[388].

Os mundos visitados e descritos durante a viagem remetem, assim, para uma dimensão oculta, invisível ao comum olhar. Não obstante esta ser uma viagem *íntima*, que parte do interior do sujeito poético – simultaneamente espectador e agente de mesma – a sua «fecunda mão» («Essa mão de escultora, a que não prendem normas, / Donde cai, sem cessar, o modelo das formas») que tem a capacidade de gerar, efetivamente, mundos[389].

«Olhos negros filtrando, o mistério, em ternura» – figurações do poeta

Os exemplos atrás destacados – em particular «Com a cinza na mão»[390] – permitem-nos distinguir, a par da importância concedida à criação poética e/ou artística na representação do mundo em *Na Asa do Sonho*, uma enfatização do seu agente – o poeta ou criador.

Tal destaque será particularmente visível no grupo de poemas, dedicados, na quase totalidade, a elementos naturais em que o *sonho* aparece como denominador comum: «O sonho do vento e das florestas», «O sonho dos lagos», «O lindo sonho da feia» e «O sonho do mar». Em cada um dos textos, o sujeito poético explorará o domínio onírico inerente a cada um, numa perscrutação *interior* que se mostra próxima, em alguns passos, do devir manifestado em diferentes passagens de *Descendo*. Em todos eles, uma característica comum: a imagem metaforizada do poeta/criador.

Em «O sonho do vento e das florestas», uma certa cisão entre domínios *real* e *onírico* parece ser, desde logo, acentuada pela inicial *recolha* noturna do Homem (figura quase inexistente nesta segunda parte da obra e que surge, maioritariamente,

---

[387] *Ibid*. Importa reter, nesta passagem, a articulação com a criação artística, desenvolvida nos versos seguintes, a partir das artes plásticas e da música: «Sob outra forma e cor; com outras sensações, / Semeou, na amplidão, as suas criações, / Cinzelando, animando, em mundo sobre mundo, / O seu canto supremo, o seu canto fecundo, / Fazendo a sinfonia, em génio, do Espaço, / Que espírito nenhum é capaz de escutar: / O que o mais alto ouve, é somente um compasso / Desse noturno, enchendo os abismos do ar».
[388] *Ibid*: «Não há pra caminhar, melhor que a Fantasia, / Rápida como a Luz na criação do Dia».
[389] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 275-6.
[390] *Vide* notas 360-72.

enquanto contraponto da fantasia) e consequente abertura ao campo do *sonho*[391]. Ao longo do poema, o *sonho* da floresta será desenvolvida nos mesmos parâmetros: tanto no que se refere à oposição com o mundo humano[392] ou outros seus *inimigos*[393] (para utilizar uma expressão salientada no poema «A marcha do pinhal»[394]); como nas imagens recorrentes que reproduzem tal diferença (veja-se, por exemplo, a dicotomia lama/luz[395]). Nesta perspetiva, e face à sua ligação com o domínio onírico, parece ser possível estabelecer uma relação da *floresta* com a figura de um *criador* – não só pelo modo como ela é, em certos passos, representada[396], como na própria descrição do seu *sonho*, que é, como o do poeta, «abranger o mundo, / Distender-se por ele e dominá-lo e tê-lo»[397]. De resto, esta condição *artística* da floresta será enfatizada pela convocação de diferentes artes no âmbito da sua caracterização, nomeadamente da escultura[398] e da música[399].

A mesma relação parece estender-se à representação do *vento*, que, em função da sua «alma errante, em vertigem correndo»[400] e da sua condição ascética, próxima de uma figuração de Ícaro («Na ânsia, que o contorce e queima e exaspera, / De alcançar o caminho imenso do Espaço»[401]), se parece aproximar – numa linha, aliás, próxima da

---

[391] João Lúcio, *op. cit.*, p. 260: «Quando, o Homem, recolhe, à noite, fatigado, / E sua sombra boia, enegrecida e lenta, na tremura de Sonho, em que, o luar nevado, / Aos caminhos da Vida, embebe e adormenta; / Na terra funda, à seiva, escutando a sonata, / Dessa luz, onde toca um carrilhão de prata / E geme um violino antigo de ilusão, / À seiva que se arrasta, abre-se o coração...». As primeiras oito estrofes do poema encerram, para além do citado contraste entre os domínios real e onírico, duas questões importantes e repetidas em outras passagens de Lúcio: a relação do *sonho* com a música (desenvolvida, em particular, no conjunto de poemas que encerra *Na Asa do Sonho*) e uma visão da natureza de algum modo próxima da noção trabalhada em poemas como «As terras» ou «As serras», de *O Meu Algarve* (veja-se, por exemplo, a «orquestração infinita da vida» expressa em «As serras»; *vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 181).

[392] João Lúcio, *op. cit.*, p. 260: «Esquece, num instante, o Homem que a devasta, / A mutila e desfibra e abate e arrasta: / Esquece o fundo grito, o cortante clamor / Dos troncos a cair aos pés do rachador».

[393] *Ibid*: «Esquece a aflição dos assaltos tigrinos / Do fogo a ulular, numa devastação, / Brandindo pelo ar os punhais purpurinos, / Com que lhe vara, em brasa, o doce coração».

[394] *Vide* nota 573.

[395] João Lúcio, *op. cit.*, p. 261: «Nessa hora de paz e de clemência imensa, / Deixa o sonho, que vem das lamas e da frágua, / Ascender e rolar pela amplidão suspensa. / Põe-se a ouvir, ao longe, o tilintar da luz, / No cálix cristalino e fina das estrelas».

[396] João Lúcio, *op. cit.*, p. 261: «Tem cuidados subtis, puríssimas canseiras, / E faz, enternecido, em detalhes soberbos, / Com fino sentimento e delicados nervos, / O desenho, o relevo, e o frágil engaste, / Onde perdura a flor sobre o jacto da haste».

[397] João Lúcio, *op. cit.*, p. 262.

[398] *Ibid*: «Aguçado de encanto, o seu génio sombrio, / Que torceu, que crispou e fez a escultura / Desses tendões brutais, a ramalhar na altura, / Adoça-se e afina as arestas ligeiras».

[399] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 262-3: «Encher as serranias, os vales e as ilhas, / Onde o cinzel da água esculpe maravilhas, / E depois orquestrar, em lamentos profundos, / O seu grande clamor, entre o cismar dos mundos...».

[400] João Lúcio, *op. cit.*, p. 261.

[401] *Ibid*.

estabelecida no poema de *Descendo*[402] – à figura do artista. É a partir desta ligação que percebemos a sua «suprema ambição, / De correr inda mais e de ver inda mais»[403]; a sua ação artística, próxima da de um escultor[404], e a sua capacidade, enfim, de apreender, como o sujeito poético, uma dimensão oculta dos elementos[405].

Em «O sonho dos lagos», é possível estabelecer uma conexão entre o desejo de ascensão dos *lagos* (bem como o *amor profundo* manifestado pelas estrelas que condensa tal desejo[406]) e a figura do poeta – corroborada, aliás, pelas imagens recorrentes da *águia* («Se, Deus, fizesse umas asas, / Das suas águas pesadas!... / Se voassem, como as águias, / Do alto das cumeadas!...»[407]) e de outros elementos paisagísticos incapazes de atingir essa mesma ascensão[408].

O desenlace do poema repetirá o cenário ígneo que marca tantos outros poemas de *Na Asa do Sonho*, numa imagem violenta próxima de um cenário quase apocalíptico[409]. É, porém, a partir desta consumação pelo fogo que os lagos atingem a sua ascensão; verdadeiro renascimento fenixiano propiciado pela evaporação das águas.

Em «O lindo sonho da feia», provavelmente um dos poemas menos interessantes de *Na Asa do Sonho*, o único motivo de interesse parece residir, precisamente, na representação da personagem e da aludida proximidade com a figura do poeta. Tal afinidade parece ser sugerida, desde logo, na primeira estrofe[410] – na «mágoa mesquinha» (mesquinhez aliás comum às rimas descritas, mais tarde, no poema «A

---

[402] Veja-se, a este propósito, o poema «O vento» (*vide* **Capítulo V - *Descendo***, notas 93-100).
[403] João Lúcio, *op. cit.*, p. 262.
[404] *Ibid*: «A sua galopada entre as ondas vivazes, / Onde ele esculpiu crispações de furor».
[405] Veja-se, por exemplo, a este propósito, a descrição das recordações do vento e a referência ao *choro* das flores («E começa a dizer coisas surpreendentes, / Das viagens que fez, de horizontes que viu, / Das flores, a chorar, que trilhou e partiu»), aos *segredos* das pedras («Os segredos que ouviu às pedras, já musgosas») ou os *queixumes* de um repuxo de água («Ouvindo, num jardim, os queixumes fugazes, / Dum repuxo de prata, a soluçar de amor»); *vide op. cit.*, p. 262.
[406] João Lúcio, *op. cit.*, p. 265.
[407] João Lúcio, *op. cit.*, p. 266. Acrescente-se, a este propósito, que o poema parece aglomerar uma série de imagens comuns a outros poemas de Lúcio: a obsessiva preocupação com as imagens retidas na *retina* presente em vários poemas de *Descendo* («Tendo essas canduras mansas, / Que degelam da retina, / Fresca e meiga das crianças», *op. cit.*, p. 264; veja-se, igualmente, a ideia de inocência associada às crianças, a recordar a representação edénica da paisagem em *O Meu Algarve*); as imagens de rosas moldadas pelas águas, que «Enganam as borboletas» (*ibid*), a recordar passagens de poemas como «Flor única» (*vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 242), «O canto do raio da lua, no teu seio» (*vide* nota 593) e «A sonata da beleza»: «Oh flocos pelo ar fingindo borboletas» (*op. cit.*, p. 292).
[408] Veja-se, por exemplo, a representação dos lírios, que «A Vida [...] / algemou / À terra suja e mesquinha, / Dando, aos abutres, o voo» (*ibid*).
[409] *Ibid*: «Encheu-se, a noite calada, / Dum ribombar de metralha: / E o fogo, à desfilada, / Deu a sinistra batalha»; *vide* também *op. cit.*, p. 267: «Em suas águas medrosas, / Embaciados espelhos, / Caíam cactos e rosas: / Choviam cravos vermelhos. / Era um dilúvio de sangue».
[410] João Lúcio, *op. cit.*, p. 268: «Seu coração orgulhoso, / Como um artista exigente, / Tinha a tortura pungente, / O sufocante desgosto, / De não lhe sentir formoso, / O rosto».

mulher que tinha um segredo»[411]) que resulta da sua fealdade, não obstante o «seu lindo coração»[412] – oposição que parece recuperar, ainda que em moldes particularmente elementares, uma das problemáticas fundamentais de *The Portrait of Dorian Gray*, de Oscar Wilde: o ideal estético e a sua correspondência (ou não) com traços éticos e morais[413]. Será esta paradoxal relação que justifica a «sede de Beleza, / Nos nervos inquietantes, / – A sede, que nunca finda»[414] da personagem e a sua ligação com a noite – justificada, em primeira instância, pela aversão à claridade do dia (e mesmo a emanada pela lua), que expõe a sua imperfeição[415], mas que parece remeter, em segunda instância, para um *topos* romântico fundamental: a relação íntima do artista com o cenário noturno. O *sonho* desta feia é, assim, sem grandes surpresas, na ambição em ser *formosa*, e será a partir deste desejo que resulta um outro ponto de contacto com a criação artística: a (re)construção da sua figura em função dos seus desejos; uma «máscara de encanto»[416] que é conseguida pela analogia com outras artes[417] e a partir do seu designado «capricho de artista»[418].

A mesma relação com a figura do poeta parece encontrar-se subjacente à representação feito do *mar* no poema «O sonho do mar». Aqui, o elemento será retratado como um condenado («é ele o degredado, / A torcer-se, no chão, / Cheia de espuma a boca, eterno condenado, / Pra que não há perdão!»[419]); figura prometaica ou sísifica cujo sofrimento não conhece fim («O que ele tem chorado, a morder o rochedo, / E nas praias do mundo, agoniantemente... / Inútil... O degredo, / Continua, sem fim, e implacavelmente!»[420]): Tal relação parece encontrar-se numa linha próxima à explorada em poemas como «A louca» ou «Os lívidos», de *Descendo*[421] – tanto no que concerne ao sofrimento inerente («Arranha, a negridão da Noite, o seu lamento»[422]; «Oh! Mar

---

[411] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 268; *vide*, também, **Capítulo VIII – *Espalhando Fantasmas***, nota 320. Esta *mesquinhez* será, aliás, repetida adiante, na descrição da «forma mesquinha» da personagem (*op. cit.*, p. 270).
[412] João Lúcio, *op. cit.*, p. 269.
[413] *Vide*, a este propósito, Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray*.
[414] João Lúcio, *op. cit.*, p. 268.
[415] João Lúcio, *op. cit.*, p. 269: «Odiava a claridade, / Que, pla sua fealdade, / Não sentia compaixão, / E, num fulgor impassível, / Punha a verdade terrível, / Sobre a sua imperfeição».
[416] João Lúcio, *op. cit.*, p. 271.
[417] Veja-se, por exemplo, a analogia com as artes plásticas («Com um exigente gosto, / Mudava as linhas do rosto, / E na garganta ambarina, / Filtrava, gota por gota, / A tinta, em que, a luz, esgota / A essência purpurina», *op. cit*., p. 270) e com a música («Punha neve a ondular / No perfil, a ritmar, / Nos recortes musicais», *ibid*; «Escutava a melodia, / Em que o rosto se fundia», *op. cit.*, p. 271).
[418] João Lúcio, *op. cit.*, p. 271.
[419] João Lúcio, *op. cit.*, p. 277.
[420] *Ibid*.
[421] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, notas 247-8 e 201, respectivamente.
[422] João Lúcio, *op. cit.*, p. 277.

pelo que clama o teu uivo já baço?!»[423]), como à desarticulação com o mundo comum, ao ponto de manifestar por vezes, contra ele, a sua raiva («À vezes, é cruel. A raiva que o tortura, / Fá-lo estrangular pescadores inertes»[424]). Uma vez mais, o *sonho* do elementos surge ligado à sua *ascensão*[425], e neste âmbito, não parece distanciar-se muito de «O sonho dos lagos» – quer no que concerne uma certa visão cientifista inerente à concretização do seu *sonho* – veja-se a falsa esperança que os nevoeiros transmitem ao mar, criando-lhe a expectativa da evaporação; possibilidade única (tal como víramos no caso dos *lagos*) de ascensão[426] –, quer na possibilidade de essa mesma ascensão poder ser efectivada por via de uma consumação ígnea; um efetivo renascimento fenixiano que, em «O sonho do mar», porém, se constituirá como uma hipótese não realizada[427].

«Lapidando os versos fatigantes» – estratégias retóricas

No âmbito das três obras poéticas publicadas, em vida, por João Lúcio, *Na Asa do Sonho* parece ser a obra em que se arrisca uma maior diversidade rítmica; quer entre textos, quer no seio de cada poema. É certo que a estratégia não é inédita (veja-se, por exemplo, os poemas «Cá dentro» e «À mesma hora», de *Descendo*, ou «A volúpia do sonho», de *O Meu Algarve*[428]); porém, no terceiro livro, ela parece adquirir outro tipo de contornos, salientados, aliás, logo no primeiro poema, «Na asa do sonho»[429] e em outros poemas[430], por vezes recorrendo-se de uma característica pouco comum em na poesia de Lúcio – o verso livre.

Em todo o caso, é indubitável que esta irregularidade serve, no âmbito da terceira obra de Lúcio, propósitos enfáticos. São vários os momentos em que tal sucede: veja-se,

---

[423] *Ibid.* Veja-se a articulação do «uivo já baço», a denotar o repetido sofrimento do mar – à imagem, aliás, da rouquidão das águias referida num poema anterior (*vide* nota 589)
[424] *Ibid*.
[425] *Ibid*: «O mugido sem fim, diz-me que quer ser asa, / E voltar, outra vez, a correr o Espaço, / Numa bruma, ligeira, a voar, a voar».
[426] João Lúcio, *op. cit.*, p. 278: «Roça-lhe, o nevoeiro, o dorso electrizado... / Ele pensa que vai, com a névoa, no ar: / Abafa o seu soluço, alegre, consolado... / Pobre Mar!!».
[427] *Ibid*: «Ou se, ao arder o mundo, onde, Deus, o guarda, / Num choque sideral, quebrado, absorvido, / O Mar, não sentirá, enquanto ele arda, / Voltar-lhe, novamente, aquele voo perdido?!...».
[428] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«O génio talvez da própria imensidade» – o poeta como criador supremo*; também Capítulo VI – *O Meu Algarve*, nota 283.
[429] Veja-se, por exemplo, os versos dissonantes do alexandrino predominante: vv. 31, «Sou a águia do Sonho!»; 35, «Donde não volte mais!»; 69, «O ideal»; 117, «Que, ele, há de ter, então» e 141, «Na noite erma e calada!».
[430] Veja-se, por exemplo, a este propósito, «O canto do raio da lua, no teu seio» (João Lúcio, *op. cit.* pp. 212-15) ou «A valsa dolorosa» (*op. cit.*, pp. 230-2).

por exemplo, os versos finais de seis sílabas, a quebrar o alexandrino, em «O desafio maravilhoso» e «À lua triste e mirrada»[431] ou a marcar passagens significativas, como em «Nas espirais do sonho»[432]. No poema «O canto do raio da lua, no teu seio», a estratégia será levada ao limite, ao ponto de encontrarmos versos de uma só palavra ou de curtíssimas expressões, o que contribui para a cadência lenta, hipnotizante e dissimuladamente tensa do poema[433].

Face ao livro anterior, é notória a permanência de escolhas lexicais que refletem a herança estética finissecular de Lúcio. Logo no primeiro poema de «Violino de amor», «Ao embarcar do coração», este aspecto é particularmente notório na alusão aos metais precisos («Dos astros, corre o oiro entre as veias do ar»[434], «Águas de azul e prata»[435]), pedrarias ou matérias luxuriantes («Oh! paz, cheia de opalas»[436], «...na sua esteira, em jaspe e esplendor», «Oh! ritmos de marfim»[437]) ou mesmo na invocação de elementos naturais exóticos («Oh! ecos de jasmins, murmúrios de açucenas»[438]; «Pondo, plas mãos de prata, os seus lírios na treva?...»[439]).

Tal recorrência será transversal aos diferentes textos de *Na Asa do Sonho*: ora na associação à música (no caso, o canto do rouxinol) em «O desafio maravilhoso»[440]; ora na descrição do sonho e seus constituintes em «Nas espirais do sonho»[441]. Em «Na tarde de leite e rosas, ouvindo a floresta», as pedrarias («Cada aresta [da tarde], / Tinha um rubi tremente»; «Opalescera já, o ar»[442]) articulam-se com o díptico *leite*/*rosas* patente no título, que parece estar ligado a uma acepção virginal do amor.

---

[431] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 196 e 198, respectivamente.
[432] João Lúcio, *op. cit.*, p. 201 («O sonho continua»); 202 («Oh, formas mentirosas, / Da fantasia inquieta... / Fogos-fátuos no ar»; «E a fantasia para»).
[433] *Vide*, por exemplo, «**O Ar,** / Entalha, em sua pureza, / Os gestos da Natureza, / A cismar»; «Como um hálito de flor, / Falando ao sonho das aves / **Inquietas**»; «Que leves coisas formosas, / De verbenas de rosas, / **Desmaiadas**»; «Esvai-se a lua, no espaço, / Meu amor, e, o teu regaço, / **Emudece...**». João Lúcio, *op. cit.*, pp. 212, 213 e 215, respectivamente (sublinhados nossos).
[434] João Lúcio, *op. cit.*, p. 193. Confronte-se a diferença deste *oiro* com o enunciado em muitos dos poemas de *O Meu Algarve*, mais próximo da luz diurna (*vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Sol ruidoso, ardente, imorredoiro...» – luz e sentidos*).
[435] *Ibid*.
[436] *Ibid*.
[437] *Ibid*.
[438] *Ibid*.
[439] *Ibid*.
[440] João Lúcio, *op. cit.*, p. 194: «Em espirais de prata, o canto estremecia: / Eram perlas caindo em márm'res sonorosos, / Girândolas de sons, cascatas de harmonia, / Remoinhos de voz, ardentes, capitosos»
[441] João Lúcio, *op. cit.*, p. 194: «Oh! amplidão azul, orvalha-a de safiras!...»; «A ronda de impressões, alta e embriagante, / Que rápida se exala, / Em vaporizações e nevoeiros de gemas, / De gemas e de opala!!...».
[442] João Lúcio, *op. cit.*, p. 211.

Tal influência parece ser visível, igualmente, na representação de alguns elementos femininos que parecem invocar, por vezes, a morbidez e agressividade de alguns retratos decadentistas. Em «À lua triste e mirrada», o sujeito ambiciona ter um jasmim, «flor / De morte e lividez» para decorar o cabelo da amada[443]; em «Que lindas mãos para coar em versos», as mãos da amada, não obstante todos os traços positivos destacados na sua representação[444], serão indiretamente relacionadas com a figura de Ofélia, pela possibilidade de poderem deitar uma camélia ao rio onde esta jaz[445]; já no poema «Naquela noite rara», o retrato feminino distinguir-se-á pela invocação de traços violentos, *cortantes*, que se desenvolvem a partir do seu olhar («O ar de pesquisar, que nos teus olhos há, / Fitos cortantemente, em frios de bisturi»; «Aveluda-se esse gume / Dos olhos, que concentra a dúvida ruim»[446]) e pela sua expressão de desdém («E esse jeito incerto, em que o teu lábio está, / Que metade soluça e que metade ri!...»[447]). Numa perspetiva semelhante, em «Na escadaria de mármore», a invocação de materiais luxuriantes e pedrarias (o mármore, o jaspe, a opala [«notas opalizadas»], os rubis, os diamantes, as sedas...)[448] contribui tanto para uma descrição sacralizada do espaço, como para enfatizar a beleza agressiva e hostil dos elementos femininos[449].

«Da tua boca mimosa, que se mascarou de rosa, e que engana as borboletas» – **Violino de Amor**

A primeira parte de *Na Asa do Sonho*, «Violino de amor», é composta por um conjunto de 17 poemas com uma raiz comum: em todos se impõe uma dominante amorosa, maioritariamente dominada pela relação do sujeito com o *outro* (entenda-se, o feminino). Esta parece ser a diferença fundamental relativamente à segunda parte livro, o que não exclui a permanência de motivos transversais a toda a obra: a música (de

[443] João Lúcio, *op. cit.*, p. 197.
[444] *Vide* notas 346-9.
[445] João Lúcio, *op. cit.*, p. 206: «Que mãos, para lançar uma camélia, / Ao rio, cheio de estrelas e de luar, / Que leva nos seus braços, morta, Ofélia, / Pra os grandes funerais, que, faz o Mar!».
[446] João Lúcio, *op. cit.*, p. 208.
[447] *Ibid*.
[448] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 216-9.
[449] *Vide* notas 113-4.

resto, indiciada pelo *violino* patente no título), o domínio onírico e a omnipresença de elementos simbólicos como as *ruínas* ou a *lua*.

A presença do feminino constitui, efetivamente, um dos traços que distingue a terceira obra de João Lúcio das suas precedentes. A sexualidade imanente da paisagem que encontramos em *O Meu Algarve* transfere-se, assim, para o domínio das relações (e desilusões) humanas. É certo que, já em *Descendo,* a questão fora ensaiada em poemas como «O cemitério das noivas» ou «A louca»; porém, dificilmente estabeleceremos uma relação de tais personagens com o sujeito poético distante de *Descendo* nos mesmos moldes de em *Na Asa do Sonho*.

Registam-se, igualmente, diferenças notórias nos moldes com que se consubstancia a representação de tal visão amorosa. Logo no primeiro poema do livro, «Na asa do sonho», a transfiguração que o sonho imprime aos elementos («E para a solidão da treva, que atormenta, / Endoidece, de amor, a voz do rouxinol[450]) traduz-se numa visão que se distancia do amor fecundo e ameno de *O Meu Algarve*; noção que parece estender-se aos restantes poemas da primeira parte, na invocação de uma paixão em moldes dolorosos, e que não parece encontrar-se desligada dos retratos femininos traçados, por vezes de uma frivolidade próxima da que iremos encontrar em representações de poemas do póstumo *Espalhando Fantasmas.*

«À lua triste e mirrada» – sonho, luar, amor noturno

O primeiro poema de «Violino de amor», «Ao embarcar do coração», parece antecipar, desde logo, os motivos centrais da primeira parte do livro, numa estratégia que não é, como se sabe, incomum na poética de João Lúcio.

Com efeito, a noção de *embarque* subjacente pode ser entendida como o iniciar de um novo percurso poético, orientado para um universo distinto das anteriores obras do poeta. Neste pressuposto, os elementos destacados em «Ao embarcar do coração» determinam o mote, comum aos restantes poemas que compõem a primeira parte: um espaço noturno, calmo, com uma sentida omnipresença da lua; um sujeito animicamente contemplativo, soturno, melancólico, de algum modo contrastante com a sentida euforia

[450] João Lúcio, *op. cit.*, p. 189.

de muitos dos poemas que compõem *O Meu Algarve* e, física ou imaginariamente, uma presença próxima do elemento feminino.

Neste poema, o tempo parece ganhar uma dinâmica lenta, arrastada, contrastiva com o ritmo frenético, implacável do resto do mundo («Oh! paz, cheia de opalas, / Da Noite, que perfume e que silêncio exalas, / Entre o alto ciclone em mundos, a rolar...»[451]), pautada pelo rumo sereno da lua, que, *dormente* (a recordar, levemente, a moleza da paisagem algarvia no segundo livro de Lúcio), avança pela paisagem noturna, em moldes de algum modo humanizados («Vai vogado, vogando... Oh! ternura! Oh! carinho / Dos espaços, que são mais brandos do que as penas...»[452]). Enfatizando tal serenidade, a representação do espaço é feita por intermédio de vocábulos de incerteza (o *rumor*, o *Mistério*, a *sombra vaga...*[453]), o que parece favorecer a imagem de uma paisagem mística, por vezes próxima de um domínio encantatório («A que terra encantada, / Irá desembarcar, alvos lírios que leva?...»[454]). O domínio onírico surge-nos aqui próximo do *coração* do sujeito que embarca e segue para derramar, pela noite, o seu *sonho de amor*. Nesta linha, e considerando a noção preambular atrás aludida, os poemas subsequentes constituem os resultados de tal *derramar*.

Tal como nos poemas anteriores, encontramos em «O desafio maravilhoso» um movimento de partida para o domínio onírico («Abalamos, também, pra o sonho insaciado...»[455]). Novamente, é a partir de um ponto «real» que esta dimensão começa por ser atingida, o que parece corroborar a noção de que o *sonho* é, não obstante a ideia de *fuga* que se lhe encontra inerente, parte integrante do mundo «terreno».

O mesmo poema parece estabelecer, igualmente, uma ligação que será comum a diferentes textos de «Violino do amor»: a estreita relação da paisagem com o estado anímico e emotivo do sujeito poético. Em «O desafio maravilhoso», ela é de tal forma acentuada, que quase podemos conceber o espaço circundante como um signífero dos desejos deste ante a mulher retratada[456], numa ligação que se repetirá ao longo de todo o

---

[451] João Lúcio, *op. cit.*, p. 193.
[452] *Ibid*.
[453] *Ibid*.
[454] *Ibid*.
[455] João Lúcio, *op. cit.*, p. 195.
[456] João Lúcio, *op. cit.*, p. 194: «Na sombra que sorvia o bafo dos lilases, / Que aos cachos, a tremer, ao baloiço do vento, / Com tentác'los subtis e sôfregas tenazes, / Apertava, gulosa, o seu corpo cinzento: //Na sombra, ávida e morna, um rouxinol cantava... / Passavam arrepios nas folhas trepidantes». Algumas estrofes depois, a mesma relação será repetida em «Oh, folhas murmurando, oh! lilás tão quebrado, / Entre abraços, na sombra» (*op. cit.*, p. 195).

poema, ora na transferência da tensão romanesca para o canto do rouxinol (tal tensão parece, aliás, ser conduzida pelo seu canto)[457], ora para o uso de elementos da paisagem no retrato feminino[458].

Esta relação será repetida no poema seguinte, «À lua triste e mirrada», onde o cenário noturno que acompanha os amantes parece tanto refletir os seus sentimentos[459], como imiscuir-se na sua relação, ao ponto de a mesma se encontrar sob influência, como uma qualquer maré, da «lua mirrada de tristeza»[460]: inicialmente no domínio do presságio nefasto («No queixume do ar, que se arrepia, / A tua voz esbate, com tremor, / A incerteza amarga de que, um dia, / Se finará o nosso ardente amor»)[461], depois na recusa de tal desenlace e reconhecimento da possibilidade de o seu estado anímico ter sido influenciado pela *tristeza* congénita da lua nefasto («Depois, limpas os olhos, confiada, / E crês, que, o nosso amor, é imortal, / E que foi essa lua definhada, / Que, com sua tristeza, te fez mal»)[462].

Esta valorização da *lua* parece-se justificar-se pela proeminência da noite na terceira obra de Lúcio (em particular, na primeira parte, «Violino de amor»); circunstância que será, inclusive, cronologicamente marcada em diferentes passagens[463]. Daí que o elemento seja omnipresente em muitos dos poemas; descrito numa alvura marfínea que, em «Naquela noite rara», parece refletir o estado anímico das personagens[464] e o seu próprio *sonho*, que nos será resumido, no final do poema, a uma paisagem de «luar sem morte»; «...planeta suave, / Onde a Vida tivesse uma melancolia, / Saborosa e subtil, como a que tem a ave, / Na pupila que cisma, ao abismar do dia...»[465].

---

[457] *Ibid*: «O rouxinol, soltava uma nota isolada, / Aguda como um grito arrancado a punhal, / Que ruflava na noite, ofegante e calada, / As asas de cristal»; «E fluía e fluía e fluía, a arquejar, / Desvairado, tremente, em ânsias, em tortura, / O cinzelado canto: as notas, a ruflar, / Punham palpitações de prata na espessura...».

[458] *Ibid*: «Quando te quis beijar, encontrei, os lilases, / Por sobre o teu cabelo, em roldões, no desejo / De sentir esmagar, as olorosas gazes, / Dentro do nosso beijo».

[459] João Lúcio, *op. cit.*, p. 197: «Na tristeza do noite, sacudida / Plo soluço do vento amargurado, / Fana a lua de cera, emurchecida, / Como a flor dum ramo mutilado». Veja-se, igualmente, no mesmo âmbito, a aproximação da figura feminina à lua («És tão linda, a chorar, como esta lua, / Donde cai, feito num pranto, o clarão», *op. cit.*, p. 203).

[460] João Lúcio, *op. cit.*, p. 198.

[461] João Lúcio, *op. cit.*, p. 197.

[462] *Ibid*.

[463] Veja-se, por exemplo, o início de «Faz bem, às ruínas» («Meia noite... Silêncio...», *op. cit.*, p. 203), de «Na noite em que as chuvas cantam» («Duas horas da noite», *op. cit.*, p. 222) ou o final do último poema, «Na torre de marfim» – «Quinta de Marim –, sob os pinhais ao rés do mar –, pla lua alta. – Agosto de 1912» (*op. cit.*, p. 304).

[464] Veja-se, por exemplo, a «luz do luar [onde] (...) esmaecem marfins», em «Naquela noite rara» (*op. cit.*, p. 209).

[465] João Lúcio, *op. cit.*, p. 210; note-se a imagem da ave e a permanente associação do sonho à ascensão.

Será igualmente a partir da lua – ou do seu *canto* – que se desenvolve o poema «O canto do raio da lua, no teu seio», numa cadência, como é repetido no primeiro verso, a partir do movimento do vento, *lenta*[466]. Porém, aqui, o ambiente noturno parece distinguir-se da tensão hostil, cortante, dos poemas anteriormente citados pelo cenário silencioso e doce («...o Vento, faz o murmúrio de um segredo, / Que, pelo ar, se flutua...»[467]; «Tomba um silêncio infinito, / Numa doçura infinita... / Faz quase o rumor dum grito, / Uma folha, que palpita»[468]) – aliás repetido em «Na noite branda caem miosótis», tanto no que concerne ao ambiente noturno, de uma certa quietude («Onde há dilúvios lunares, / Sob névoas de marfim»[469]), como por uma cadência *mansa* que aqui é salientada pelos miosótis. É neste ambiente que o mundo do sujeito parece ser restringido a um único momento: à *hora singular* em que o seu ouvido só ouve a voz do elemento feminino[470]; imagem que parece resumir a condição onírica em que vivem, neste breve instante, os amantes.

«O choro dos violinos nos crepúsculos» – opúsculos, crepúsculos

Não obstante a omnipresença destacada, não é apenas a noite que constitui pano de fundo de *Na Asa do Sonho*. Com menor frequência, os períodos de crepúsculo e opúsculo marcarão, igualmente, presença, numa imagem que parece enfatizar (tal como, de resto, em poemas de obras anteriores de Lúcio[471]), a ideia de *transição*, de *mudança*.

Os cenário de opúsculo serão destacados na sequência de ambientes noturnos precedentes. Em «Na tarde de leite e rosas, ouvindo a floresta», o período em que *opalesce* o ar corresponde ao momento em que a floresta *canta* – marca, portanto, o momento nuclear do poema, a partir do qual o sujeito desenvolve o seu raciocínio[472]; em contrapartida, em «Na noite branda caem miosótis», a chegada da aurora, por se contrapor ao ambiente ameno da noite, mas também por ditar o finalizar do encontro

[466] João Lúcio, *op. cit.*, p. 212: «Lento... lento... lento...»; *vide* também a repetição enfática – e acentuada – no antepenúltimo verso («Já lento... lento... mui lento», *ibid*)
[467] João Lúcio, *op. cit.*, p. 212.
[468] João Lúcio, *op. cit.*, p. 213.
[469] João Lúcio, *op. cit.*, p. 221.
[470] João Lúcio, *op. cit.*, p. 220.
[471] Veja-se, por exemplo, os casos de «Cá Dentro» e «Os lívidos» (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 154).
[472] João Lúcio, *op. cit.*, p. 211: «Opalescera já, o ar. O vento, / Correndo atrás da sombra, murmurou... / Sentiu-se um fechar de asas. Num momento, / A floresta, cantou».

entre os amante, «goteja desconsolo»[473], imagem que será repetida em «Na noite em que as chuvas cantam», a partir do «medo cortante» expresso pelo sujeito face à possibilidade de a aurora vir perturbar o seu sonho[474].

Manifestamente menos presente, mas assumido como tema essencial de um poema, o ocaso será destacado no poema «A ver desfolhar o crepúsculo». Aqui, o sujeito poético discorre sobre a transformação operada no espaço, onde a «chuvada rítmica de cores» ligada ao crepúsculo se parece opor à «nódoa da Noite, a alastrar»[475]. De facto, este parece ser um dos poucos casos, em «Violino de amor», em que outro momento que não a noite surge como próximo do sujeito, e tal ligação determinará um cenário de transformação da paisagem que transcende qualquer noção denotativa do período: um crepúsculo onde as matizes ígneas não só refletem as cores do pôr-do-sol, como também reforçam a ideia de intensidade e de consumação – espetáculo simultaneamente *sinistro*, *sangrento*[476] e encantador («num encanto de tesoiro»[477]). Tal mudança anímica parece, aliás, ser transferida para a paisagem – as rosas de âmbar que «murcham devagar»[478]; as folhas de hera que *esverdinham* o céu e que «trepando, circulando, serpentinas», *sufocam* as rosas[479]; os lírios que se «arroxam, tristemente» à medida que o céu se turva de lilases[480]; a chuva de violetas que marca, enfim, o início da noite[481].

A partir de certo ponto, o sujeito irá expor, à figura feminina aludida, o seu *alto sonho* (e parece-nos importante notar que será a partir desta expressão que se desenvolve o título da segunda parte do livro) – poder apreender toda a imensidão de cores e emoções suscitadas pelo crepúsculo[482]. A invocação do *outro* ganha aqui

---

[473] João Lúcio, *op. cit.*, p. 221.
[474] *Vide* nota 500. É importante salientar, porém, que os versos finais do poema mostram-nos, excecionalmente, uma imagem mais positiva do nascer do dia, a partir do paralelismo estabelecido entre o beijo dos amantes e a «luz da madrugada» que *beija* os lírios («E beijando-te a boca rociada, / Tão trémula, em delírios, / Sinto o mesmo que a luz da madrugada, / Quando seus lábios de oiro beijam os lírios».
[475] João Lúcio, *op. cit.*, p. 225.
[476] *Ibid*: «Na sombra dos espaços nevoentos, / Sinistros e sangrentos, / Abrem cactos de flama: / Na rubra vibração do seu florir, / Cinzela-se, a zunir / Intensamente, a contorção da Chama».
[477] *Ibid*: «E, esse tufo de flores de labareda, / Trepida num encanto de tesoiro, / E cai, sem se trilhar, na alameda / Do puríssimo espaço, em folhas de oiro».
[478] *Ibid*.
[479] João Lúcio, *op. cit.*, p. 226.
[480] *Ibid*. Saliente-se a invocação do *roxo* na sua aceção de sofrimento, a acentuar a mudança anímica descrita; relação que irá ser repetida estrofes depois, novamente em articulação com os lilases («Os lilases trementes, arroxeados, / Com o frio dos espaços constelados», *ibid*).
[481] *Ibid*: «Passam sombras no ar, como asas pretas: / Afoga-se o palor dos horizontes, / E chovem, chovem, chovem violetas, / Aos montes!».
[482] *Ibid*.

contornos diferentes: o mesmo surge como o interlocutor do sujeito poético, que expressa um desejo que é, afinal, perífrase da arte poética: apreender as emoções e ambientes de um momento e, a partir dele, *criar* um outro passível de ser registado ou, como se refere na última estrofe, *vivido*[483].

«Sugando, com luxúria, o 'spasmo duma rosa» – sexualidade e representação feminina

Uma das tendências mais visíveis de *Na Asa do Sonho* (e aliás repetida em diversos momentos da poética de Lúcio) é a relação estreita do sujeito com o espaço em que se encontra inserido. Tal relação será enfatizada, em «Violino de Amor», a partir de um elemento particular: a figura feminina.

Em «O desafio maravilhoso», os elementos da paisagem acentuam o clima erótico imanente: para além da repetição da referência ao canto do rouxinol, (que parece remeter, tenuemente, para o *endoidecer de amor* do rouxinol no primeiro poema do livro[484]), parece-nos relevante a repetição de uma imagem recorrente na poesia de Lúcio – a abelha a sugar o pólen das flores – em contornos, porém, diferentes dos que os poemas de *O Meu Algarve* nos habituaram: longe de um caráter fecundo, mais próximo da luxúria[485], numa ligação enfatizada pela referência ao *mel rosado* num momento em que o ambiente amoroso se aproxima do seu clímax, num *crescento* sinestésico («Oh! beijos aromais, confidências, promessas... / Oh! lábios a tremer, sabendo a mel rosado, / Pedindo, num enlevo: "oh nunca mais me esqueças"»[486]). Na mesma linha, o movimentos dos lilases que se encontram no cabelo da mulher retratada – «...em roldões, no desejo / de sentir esmagar, as olorosas gazes, / Dentro do nosso beijo»[487] – parecem refletir os movimentos sexualizados dos dois amantes.

Em «Nas espirais do sonho», o caráter *ansioso* conferido ao amor dos dois amantes determina uma visão em tudo divergente dos moldes amenos que experienciamos no livro anterior, *O Meu Algarve*: enfeitiçante, ardente, incansável –

[483] João Lúcio, *op. cit.*, p. 227: «Quem pudesse viver-te, oh sonho singular, / Tocando a sensação dos últimos confins / Da vertigem!»
[484] *Vide* nota 450.
[485] João Lúcio, *op. cit.*, p. 194: «Tremia a tua mão (...) / Que tinha a sensação duma abelha na bruma, / Sugando, com luxúria, o 'spasmo duma rosa.». Esta imagem será repetida em «Nas espirais do sonho», repetindo-se os mesmos contornos: «Em volta do teu busto, a fantasia tira, / Sugando-te impressões nas linhas capitosas, / Um quimérico mel de abelha que delira, / Sobre um tufo de rosas!».
[486] João Lúcio, *op. cit.*, p. 195.
[487] *Vide* nota 458.

numa dinâmica em que as aludidas *espirais de sonho* convergem em «espirais de gozo»[488]. Daí que a representação de tal amor nos seja dada em contornos carnais, de uma impetuosidade transferida para o próprio espaço envolvente[489] e com imagens que parecem sugerir, tal como os lilases do poema anterior, a união sexual dos amantes («Galopamos, os dois, na noite prateada, / (...)Espumam, os corcéis, cansados da corrida, / E nosso amor, que excita a fuga romanesca, / Deseja correr mais, galopar toda a vida»[490]). Tal questão parece ser repetida em «Naquela noite rara», onde a tensão amorosa existente entre o sujeito e a figura feminina não atenua uma efervescente pulsão sexual, igualmente projetada na paisagem («Amolece, na lua, a grande curva cérula, / Onde há a lividez carnosa dos decotes»[491]).

Já em «O canto do raio da lua, no teu seio», a ligação com a paisagem será explorada a partir da descrição da figura feminina enquanto metamorfose de uma rosa, de onde resulta um efeito hipnotizante que impõe inquietude e engano aos elementos naturais circundantes (nomeadamente, as borboletas e as aves – elementos, de resto, repetidos em outros textos de *Na Asa do Sonho*)[492]. No mesmo poema, assistimos também a uma articulação próxima entre o *canto da lua* no seio da figura feminina e a *música dormente* da paisagem circundante, numa relação de dependência daquela sobre esta[493]. Novamente, espaço, sujeito e figura feminina surgem num nível de quase fusão, o que justifica a possibilidade de podermos encarar a música subjacente à paisagem – tanto o canto da lua, como a designada *música dormente* da paisagem – como uma sinfonia, em andamentos, que regista o *crescento* amoroso dos amantes, até ao seu clímax. É nesta linha que compreendemos os «Pizicatos amorosos, / Dos insectos

---

[488] João Lúcio, *op. cit.*, p. 199: «[o sonho] Enfeita de imprevisto o nosso amor ansioso / E desdobra, em feitiço, ardente e sem descanso, a tua formosura, em espirais de gozo».

[489] João Lúcio, *op. cit.*, pp 200-201: «Essa harmonia fina, em que perlas tilintam, / Desaba no teu colo e na garganta nua, / Como um branco caudal de diamantes, que tintam, / Com fogachos de prata, alabastros de lua. / Em meus braços te tomo: as tuas formas finas, / Estumescem e há, no ritmo do sangue, / Uma avidez imensa e amorosa e langue: Ondula-te, na pele, um bafo de resinas. / Teu cabelo açoitado, em ventanias bravas, / Canta co'a floresta, o seu hino selvagem».

[490] João Lúcio, *op. cit.*, p. 201. Acrescente-se, aliás, no mesmo âmbito, as recorrentes imagens florais que parecem atestar, do mesmo modo, a fusão entre espaço e personagens: «Parece que o carmim de todas essas flores, / O sugaram, subtis, teus lábios purpurinos, / E que, na pele clara, / Tão fresca e luminosa, / Passa a seiva fecunda, a tecedeira rara, / Que, com orvalho e luz, faz o cetim da rosa. / Nos beijos que me dás, sinto o frémito imenso, / Da seiva, a cachoar, na funda terra escura» (*op. cit.*, p. 202).

[491] João Lúcio, *op. cit.*, p. 207.

[492] João Lúcio, *op. cit.*, p. 212: «Da tua boca mimosa, / Que se mascarou de rosa, / E que engana as borboletas, / Caem promessas de amor, / Narcotizantes, suaves, / Como um hálito de flor, / Falando ao sonho das aves / Inquietas». A propósito das imagens das aves e borboleta, ver nota 407.

[493] João Lúcio, *op. cit.*, p. 213: «Sob essa prata tremente, / Uma música dormente, / Que flutua, / Sai pra noite delicada, / Num enleio, / Como a branca serenata / Do teu seio, / Cantando no raio da lua».

sequiosos»[494] como extensíveis à figura do sujeito poético – também ele *sequioso* de amor –;os «Sonhos de águias, que se (...) / afoitam / A beijar-se, entre desmaios» como reflexo da pulsão erótica dos amantes[495]; as «paixões inexprimidas, / Doutros amores» contidas no raio da lua como uma projeção da paixão descrita[496].

Em «Na noite em que as chuvas cantam», a ligação entre paisagem e amantes repete-se, em primeira instância, com o sujeito poético[497], e depois, na reminiscência da figura feminina[498]. É interessante notar que tal ligação será estabelecida, num domínio onírico *criado* – circunstância que parece justificar a profunda metamorfose do espaço e dos seus elementos (nomeadamente da *chuva*[499]) e a própria figuração *vertiginosa* do elemento feminino – veja-se, por exemplo, o «profundo olhar cheio de vertigens»; a «boca rociada, / Tão trémula, em delírios»[500].

Na mesma linha, «Deixa-me beber-te a formosura» sugere, desde logo, uma representação do espaço que reflete a paixão intensa dos amantes (Noite de márm're branco, esplendente: / Rebentam, em gardénias, os espaços»[501]) e uma articulação estreita entre figura feminina e os «lagos de oiro e cinzas e metais», cujo caráter intenso parece ilustrar a avidez com que o sujeito mata a sua sede por intermédio dos «beijos (...) sequiosos»[502] – ideia aliás enfatizada na última estrofe: «...deixa-me beber-te a formosura, / Como, os lagos, pela noite escura, / Bebem o oiro tremente das estrelas»[503].

Desafiando a lógica de ascensão em que assentam muitos dos textos de *Na Asa do Sonho*, no poema «Na escadaria de mármore», o sujeito acompanha o percurso descendente de diferentes figuras femininas, numa escadaria de mármore albente em

---

[494] João Lúcio, *op. cit.*, p. 214.
[495] João Lúcio, *op. cit.*, p. 214. Na mesma linha, veja-se também a noite «que desfalece», no último verso do poema (*op. cit.*, p. 215), a remeter para o estado anímico da figura feminina retratada.
[496] *Ibid.* É interessante constatar também, neste domínio, a relação estabelecida entre o raio da lua e a pulsão sexual dos amantes: «O canto do raio de prata, / (...) vibra, soluça, freme, / E, nas tuas pomas, treme, / Como a água na cascata» (*ibid*). Iremos encontrar passagens, em outros poemas de *Na Asa do Sonho*, onde se processa o mesmo tipo de ligação. Veja-se, por exemplo, a junção entre sujeito, figura feminina e paisagem, sobre a égide da música, em «A valsa dolorosa»: «Levantam-se paisagens: / Oiço o gemer das folhagens, / À lua, amarga e dorida... / Evocada pla harmonia, / Ela, vem, – Melancolia –!, / Com a trança desmanchada, / Como na noite gelada, / Chorada da despedida» (*op. cit.*, p. 231).
[497] *Vide* notas 115-20.
[498] João Lúcio, *op. cit.*, p. 223: «Sinto-te vir: cais em meus braços: nevas...»; «A neve crepitante dos teus braços, / Orvalha-se de pétalas elétricas».
[499] *Ibid*: «Tenho um medo cortante, que a aurora, / Me venha perturbar. // Que me trilhe o momento excecional, / Em que, entre as sombras torvas dos espaços / Eu oiço as chuvas finas, de cristal, / Cantar no márm're lindo dos teus braços».
[500] *Ibid*.
[501] João Lúcio, *op. cit.*, p. 224.
[502] *Ibid*.
[503] *Ibid*.

que os tons brancos (veja-se, por exemplo, a repetição da *neve*[504]) e a luz[505] contrastam (e enfatizam) o padrão agressivamente colorido das personagens.

Parece haver, no poema, resquícios de uma representação agressiva, cutilante, da beleza feminina finissecular. De facto, esta descida assemelha-se quase a um desfile majestoso (até pela própria lentidão dos gestos, que acentua tal natureza[506]); a uma parada de feras exóticas, que atraem os olhares dos transeuntes tanto pela beleza arrebatadora, como pelo medo que inspiram. É esta ideia de intimidação que parece justificar os «olhos perplexos»[507] que as acompanham na descida; algo reforçado pela estreita articulação das personagens com o espaço envolvente: não só no que refere à luz clara, ofuscante, cuja proximidade com as mulheres retratadas é traduzida por uma voracidade a que não se encontra ausente o desejo sexual imanente, como pelo acompanhamento musical levado a cabo pelo som do «velho violino, / [que] Põe no ar, onde, o riso, esmigalha cristais, / Um fio de amargura a apagar-se, fino, / Como o choro da Sombra em tardes outonais»[508] – marcação não só da sua natureza hostil (atente-se na amargura do som do instrumento, na proximidade com o *choro* da sombra, na invocação outonal e, particularmente, na imagem do riso que *esmigalha cristais*, a acentuar a natureza mordaz das figuras), como da sua beleza («E, na descida, enquanto o violino chora, / Evola o agitar das linhas m'lodiosas, / A sonata estelar da beleza sonora / Dessas curvas de jaspe, onde trepidam rosas»[509]). Esta questão será, de resto, enfatizada pelas descrições intensamente sexualizadas («O busto desta, arfa, entre o verde musgoso / Do corpete, onde paira, a névoa, em rendas finas»[510]) ou remetentes para a criação artística («Oh! a alvura crua, / Dessa figura magra e flexuosa e pura! / Que cinzel a cortou dum pedaço de lua, / Deixando, em seu cabelo, a funda noite escura?!»[511]).

---

[504] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 216 («Neva, na luz jasmínea, a escadaria albente»); 218 («Vem descendo de leve e cai neve na escada»).
[505] *Vide* nota anterior.
[506] João Lúcio, *op. cit.*, p. 216: «Descem, com lento ar, soberbas formosuras». O adjetivo parece aqui ter um duplo sentido: não só destaca a beleza das figuras femininas representadas, como reforça a altivez das mesmas.
[507] *Ibid*.
[508] João Lúcio, *op. cit.*, p. 216.
[509] *Ibid*.
[510] *Ibid*.
[511] *Ibid*.

O retrato traçado em «Para nunca mais voltar», a última figura feminina de «Violino de amor» não se parece escapar, igualmente, a tal caráter agressivo[512], *esfíngica*[513]. A questão reveste-se de particular importância se considerarmos o caráter retrospectivo do poema: se ele, de facto, resume, em traços largos, os motivos centrais da primeira parte de *Na Asa do Sonho*, é significativo que o retrato feminino que subsista seja o da dama de *mascarim vermelho* que dança «em frios de desdém»[514] – figura que, curiosamente, irá ser reproduzida, de um modo muito próximo, num outro poema recolhido na compilação póstuma *Espalhando Fantasmas*[515].

«Como um navio de sonho, à busca de aventura » – em eterna viagem

De algum modo dando seguimento ao *embarque* expresso no primeiro poema de «Violino de amor», o relacionamento do sujeito com o *outro* será, em alguns dos textos que compõem a primeira parte de *Na Asa do Sonho*, estabelecido em função da imagem da viagem conjunta.

No poema «Nas espirais do sonho», recupera-se a noção apresentada no poema inicial (e de algum modo já aflorada em «Cá dentro», de *Descendo*): o sonho enquanto viagem compartilhada[516]. É tal ideia de partilha, reforçada pela demanda a um mundo de fantasia, que parece justificar o vínculo amoroso que move os dois amantes; por outras palavras, o *sonho* constitui-se, aqui, como perífrase de seu *amor ansioso*[517], e tal ligação parece determinar uma constante renovação e alteração do espaço, à medida que se progride no poema – como se o sonho dos amantes se efetivasse, no devido sentido do termo, como *construtor* do espaço envolvente. Talvez por esse motivo, em «Nas espirais do sonho», o final da viagem igualmente aludida seja pautado por um certo

[512] João Lúcio, *op. cit.*, p. 235: «Fronte cheia de cisma, oh! cabelo em torrente, / Oh! abísmico olhar, com inquietante lume, / Que é feito do punhal, esguio e reluzente, / Na tua mão crispada, erguido plo ciúme?!». Veja-se também, no mesmo âmbito, o «prazer cruel de esmigalhar esp'ranças» e alguns traços físicos, a invocar modelos femininos frequentemente cultivados na poesia finissecular, como os «cabelo arruivado em oiros abrasados» ou a paradoxal «Boca de rosa triste, a cinzelar ternura» (*ibid*).
[513] João Lúcio, *op. cit.*, p. 234: «Oh! olhos de safira, onde havia mistérios, / Olhos de esfinge, tendo uma expressão incerta».
[514] João Lúcio, *op. cit.*, p. 235.
[515] *Vide* **Capítulo VIII – *Espalhando Fantasmas***, notas 231-40.
[516] João Lúcio, *op. cit.*, p. 199: «O sonho principia: agarra-te de manso»; «Abalamos, os dois: desdobra-se a viagem: / Cai-te, sobre o cabelo, estrela após estrela, / Como orvalho da Luz, e, do Sonho, à aragem, / A fantasia, arfando, é um navio à vela». Note-se, igualmente, a imagem do *navio*, a acentuar a ideia do percurso onírico traçado.
[517] *Ibid*.

clima de desilusão: com efeito, a este término corresponde a uma suspensão do domínio onírico, sugestivamente ilustrada pela imagem final da «ave, que num voo, ávida e cismadora» se esgota, como Ícaro[518].

O poema seguinte, «Faz bem, às ruínas», parece concretizar igualmente este último raciocínio, ao por em evidência o papel do artifício literário ou da fantasia como modeladora da realidade: a partir da visão das ruínas que, pelo afago da companheira do sujeito, «têm o sonho, doce e enganoso, / De estarem, outra vez, edificadas»[519], destacar-se-á o caráter dissimulador do sonho, em primeira instância, e, em segunda, o seu papel na construção do *real*, a que não se parece excluir o artifício poético, como o próprio sujeito sugere («E quem sabe se, então, para pagar, / A bondade, que pões, nessa carícia, / A bondade que nestes versos ponho, / Não roçará, também, numa delícia, / A mão, jasmínea, branca, do luar, / Os nossos corações, num lindo sonho...»[520]).

A imagem da viagem será ainda recuperada em «Naquela noite rara», novamente a partir da representação do barco à vela («Abre, a vela do barco, a asa trepidante, / E ao ritmo que faz a sua pulsação, / Dizes-me o teu amor, a tremer, ofegante, / E, no teu fundo olhar, revolve-se a paixão»[521]), repetindo-se, igualmente, o caráter ascético da demanda[522] e o mesmo sentimento de decepção no regresso ao domínio terreno, concreto – «...o horror de já vir chegando a realidade»[523].

Como temos vindo a notar, a ideia de ascensão de que se encontra subjacente a esta viagem parece invocar, em diferentes passos, a figura de Ícaro. Porém, ao longo dos diferentes poemas que compõem *Na Asa do Sonho*, são frequentes as alusões a outros fundos lendários, mitológicos ou fantasiosos, igualmente potenciadores da dimensão onírica aludida.

Em «Que lindas mãos para coar em versos», para além da destacada referência a Ofélia[524], será salientado um cenário cavaleiresco em que não se encontra ausente a mesma noção ascética, a partir de símbolos como a torre ou as escadas («Que mãos para prender, num gesto, assim / Tão leve, como o abrir duma flor / A escada de seda, ao

---

[518] João Lúcio, *op. cit.*, p. 202; veja-se, também, no mesmo âmbito, as «asas imortais», no verso anterior.
[519] João Lúcio, *op. cit.*, p. 203.
[520] João Lúcio, *op. cit.*, p. 204.
[521] João Lúcio, *op. cit.*, p. 207.
[522] João Lúcio, *op. cit.*, p. 209: «A lua (...) / Pincela, pelo mar, debuxos argentinos, / Onde, às vezes, se vinca o latejante voo / Duma vela que passa, em leves traços finos».
[523] João Lúcio, *op. cit.*, p. 210.
[524] *Vide* nota 445.

varandim, / Onde há de vir, noite alta, o trovador!»[525]. De algum modo próximo deste universo, a imagem do *castelo* referida no início do poema «Na noite branda caem miosótis» («Na Noite branda, os miosótis / Caem, de manso, no castelo») parece remeter para a figura feminina do poema, o que parece determinar, em função da progressão intensamente sexualizada do poema, os avanços ou desejos manifestados pelo sujeito como uma *conquista* – da mulher, da fortaleza, ou, como se referirá em outro passo, do *vaso sagrado*[526] –; porém, sem qualquer traço de violência física («Deixa-me abrir-te o corpete, / Assim, Que a minha mão não te trilha / Essa nívea maravilha»[527]). Reforça-se, assim, uma certa condição virginal da mulher, fortalecida pelas analogias estabelecidas com o *perfume*, que parece, aqui, perder a perversidade que encontramos em outros momentos da obra poética de Lúcio[528].

O poema final de «Violino de amor», «Para nunca mais voltar», fecha, temática e estruturalmente, o primeiro ciclo de *Na Asa do Sonho*. A sua condição terminal expressa, igualmente, o fim da viagem encetada em «Ao embarcar do coração», o que determina uma noção itinerante subjacente a toda a primeira parte do livro. Deste modo se compreende a invocação do *coração ardente* do sujeito que regressa da *Aventura*, em busca de *Paz*[529] e a imagem da «ave que busca a sombra da espessura, / Cansada do fulgor mordente do Espaço»[530], a remeter para a figura do poeta que finaliza a sua [primeira] viagem pelo campo do onírico.

Esta ideia de balanço poético parece justificar as diferentes referências a elementos visados ao longo de todo o «Violino de amor»: os «rouxinóis cansados / De cinzelar cristais»[531], a remeter para passagens de «Na asa do sonho» ou «O desafio maravilhoso»[532]; as «danças venenosas, / Que fazem musicais os corpos ondulantes»[533],

---

[525] João Lúcio, *op. cit.*, p. 206. Seabra Pereira destacará esta passagem, no segundo capítulo da sua tese de doutoramento, a partir da «Imagística cavaleiresca e lendária»: «Figurando recorrentemente o reduto da condição poética numa «torre» de altanaria e de solitária vigília, João Lúcio imagina a compensação amorosa de algum dia como afortunada rendição da jovem castelã ao trovador» (José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 582-3).
[526] João Lúcio, *op. cit.*, p. 220.
[527] João Lúcio, *op. cit.*, p. 220-1.
[528] João Lúcio, *op. cit.*, p. 220: «A tua alma, cismadora e moça, / Exala-me um perfume d'alva flor»; veja-se também a associação do *perfume* com o *sonho requintado* do sujeito, «A queimar-se em fino lume, / Como um índico perfume, / Num velho vaso sagrado» (*ibid*, registe-se a diferença do *velho vaso* com a *alma moça* da mulher retratada). Sobre a exploração do *perfume* em *Descendo*, *vide* **Capítulo V - *Descendo***, notas 58-9.
[529] João Lúcio, *op. cit.*, p. 233.
[530] *Ibid*.
[531] *Ibid*. Os *rouxinóis* irão ser repetidos em outra estrofe, perto do final: «Enquanto os rouxinóis, nas moitas dos valados, / Faziam cristalina a funda estrada escura!...» (*op. cit.*, p. 235).
[532] *Vide* notas 450 e 456, respectivamente.
[533] João Lúcio, *op. cit.*, p. 234.

a relembrar «A valsa dolorosa»[534], ou elementos como as *ruínas*, o *luar* ou o *vento* («Venho de ouvir falar ruínas com o luar: / De escutar, na floresta, o noturno do Vento»[535]). Na mesma linha, serão constantes as repetições do papel do poeta no processo do sujeito que regressa «... de escalar os jardins entre silvas, / Com as mãos a sangrar, em festa o coração»[536], num espaço que, por ser por si cruzado (ou *representado*), se torna, também ele, *artista*[537].

A síntese expressa na última estrofe do poema[538] determina tanto um encerrar de um ciclo («Oh! Paz, à tua porta, agora, o coração, / Vem bater e pedir uma calma segura»[539]), como o início de um segundo – de um novo *abalar* («Pra depois abalar para a mesma ilusão, / Sacudindo da asa a cinza da tristeza»[540]), que será efectivado na parte seguinte, «No alto sonho», sob a mesma ideia de demanda («Como um navio de sonho, à busca de aventura») e a partir do mesmo sujeito – do «sôfrego artista, à busca da Beleza»[541].

«Na escalada azul dos montes infinitos» – **No Alto Sonho**

«Entre a Cinza apagada, inda há claridade» – um real onírico

A segunda parte de *Na Asa do Sonho* será dedicada, na quase totalidade – e conforme indicado pelo título – à exploração da dimensão onírica.

Uma das diferenças fundamentais face à primeira parte, «Violino de amor», regista-se na quase inexistência da presença do elemento feminino, bem como da dimensão amorosa daí decorrente. Não obstante, tais elementos serão, ainda assim,

---

[534] *Vide* notas 253-60.
[535] João Lúcio, *op. cit.*, p. 233.
[536] João Lúcio, *op. cit.*, p. 234.
[537] *Ibid*: «Venho de navegar nos rios ainda artistas, / Rolando no soluço azul as lendas finas». A invocação das *lendas* reforça, também, o imaginário fantasioso que trespassa alguns poemas de «Violino de amor». (*vide* notas 524 e seguintes)
[538] João Lúcio, *op. cit.*, p. 235: «Oh! Paz, à tua porta, agora, o coração, / Vem bater e pedir uma calma segura, / Pra depois abalar para a mesma ilusão, / Sacudindo da asa a cinza da tristeza, / Como um navio de sonho, à busca de aventura, / Como um sôfrego artista, à busca da Beleza».
[539] *Ibid*.
[540] *Ibid*.
[541] *Ibid*.

detectáveis em casos circunstanciais: em «O luar e a coluna», a recordação do palácio edificado feita a partir das memórias que o mesmo conserva (o que parece remeter para uma espécie de nível metarepresentacional da memória) determinará, em alguns casos, um destaque concedido a episódios romanescos («Oh! romances de amor, nas sombras das arcadas! / Oh! beijos de surpresa em nucas desmaiadas»[542]); por vezes sinistros («Tragédias de ciúme e aquela punhalada, / Uma noite, e o tombar da linda enamorada, / Pálida no marfim da morte, que a estorcia, / Com o sangue a golfar, na alva escadaria»[543]). Já em «O sonho dos lagos», o desejo de ascensão manifestado pelas águas será representado por uma manifestada adoração (aliás, um «amor profundo» – «Amor que não se aniquila, / Que é das raízes da Vida»[544]) pelas estrelas, numa dinâmica próxima de algumas passagens de «Violino de amor»[545], aliás reforçada pelas «Despedidas pungentes, com promessas» e as «fundas saudades sufocantes» que se associam ao *choro* dos violinos[546].

Em todo o caso, o *sonho* constitui-se, nesta segunda parte, como motivo essencial. Nesse âmbito, o primeiro poema de «No alto sonho», «A marcha do pinhal», parece funcionar – na mesma linha de relação expressa entre «Ao embarcar do coração» e «Violino de amor» – como um poema-síntese dos motivos essenciais de «No alto sonho».

Com efeito, e não obstante recuperar um cenário (e fôlego narrativo) já repetido em poemas como «As terras», é possível antever, a partir deste primeiro poema, algumas das linhas essenciais que irão orientar os poemas seguintes, nomeadamente no que concerne à relação entre o *sonho*, ascensão e a noção de infinito, bem como a oposição que os mesmos estabelecem com um domínio terreno, superficial do mundo. Deste modo se justifica a diferença substancial entre a ansiada dimensão onírica e o cenário *real* que antecede a germinação da primeira semente de pinheiro – a terra bravia, estéril («Nem uma só flor, nem uma erva abria / Seus braços»), hostil («Crepitante e cruel»; «chão perverso e lampejante»)[547]; enfatizada por uma recorrente

---

[542] João Lúcio, *op. cit.*, p. 244.
[543] *Ibid*.
[544] João Lúcio, *op. cit.*, p. 265.
[545] *Ibid*: «Como, os dois [lagos], as adoravam [as estrelas], / Quando elas d'sapar'ciam, / Com ciúme, ambos cuidavam, / Que, para o outro, fugiam. / Chegaram a odiar-se, / Porque, ambos, não notavam, / Que, mal a manhã rompia, / Deles, os astros, voavam; / E que os cardumes de estrelas, / Que, em sua água, derrama / A noite, são o reflexo, / Com que se ilude quem ama».
[546] João Lúcio, *op. cit.*, p. 282: «Os violinos gemem "não me esqueças"». *Vide*, também, a este propósito, nota 274.
[547] João Lúcio, *op. cit.*, p. 239.

presença do divino, devidamente enquadrada numa dimensão genesíaca[548] (a partir da qual se parece sugerir o *sonho* como parte integrante, fundamental do início da vida[549]) e uma caracterização do pinhal que, pelo caráter místico, parece acentuar uma articulação com a figura do sujeito poético/poeta[550]. Esta última acepção será, aliás, enfatizada pela condição onírica de elementos paisagísticos circundantes: as «rochas em prisão, inertes, a ansiar / (...) O afago da luz, que as pode penetrar[551]; o mar que «igualmente rugia, em tortura, a clamar, a sua imperfeição, / E, num perpétuo anseio, erguia-se e subia, / No sonho de ser asa aberta na amplidão»[552]; a ave «ardente, insatisfeita, / Vendo a escravidão no seu voo limitado / E tentando atingir, com sua asa estreita, / Um voo, como o da luz, pelo céu constelado»[553]; a haste rasteira que, olhando as *cousas belas* – «Claridades no ar, sulcando o Infinito: / Tempestades de luz, florescências de estrelas / Degelos do luar, aéreas cidadelas, / Crepúsc'los a lançar cactos na amplidão» –, sonha «Subir até tocar, lá alto, a Perfeição»[554]...). Neste contexto, o videntismo que encontramos em diversos passos de *Descendo* parece ser redimensionado para um propósito comum, que define, afinal, toda a terceira obra poética de João Lúcio: a demanda onírica. Assim, o pinhal – e, sobretudo, a sua *marcha* – constitui-se como metáfora do ímpeto poético que se encontra subjacente a grande parte dos textos de *Na Asa do Sonho*: a procura de uma dimensão distante do opressor mundo dito *real*, mas que nos surge, porém, por definição (expressa no próprio poema), *Inatingível*[555]. É esta diferença que determina uma visão dos elementos naturais de algum modo afastada da comunhão da Natureza que encontramos habitualmente em diferentes passagens de *O Meu Algarve*: o fogo que *assalta* os ramos dos pinheiros; a água que traiçoeiramente *mata* as suas raízes; as névoas *desleais* que ocultam, ao pinhal, o caminho a luz; a neve que assenta em cada ramo, deixando a *seiva enregelada*[556]; elementos que se encontram, no poema, mais próximos do Homem que corta a madeira

---

[548] *Ibid*: «Porém, um dia a mão desse semeador, / Que Deus encarregou de espalhar pelo espaço, / Num fecundante gesto infinito de amor, / A vida que estremece e canta em seu regaço, / Atirara pra ali, pra a massa incandescente, / De areal e de rocha, a pequena semente, / Onde um imenso sonho, opresso, latejava»
[549] *Vide* nota anterior.
[550] João Lúcio, *op. cit.*, p. 239: «O primeiro pinheiro ergueu a fronte brava. / Foi crescendo, a ouvir borbulhar dos rochedos / O confuso rumor daquela solidão, / Os ímpetos febris, os convulsos segredos, / Dessa massa inf'rior sonhando a perfeição».
[551] *Ibid*.
[552] *Ibid*.
[553] João Lúcio, *op. cit.*, p. 240. Parece repetir-se, nesta imagem, a analogia com o a figura de Ícaro, à imagem do que acontece, por exemplo, no poema inicial, «Na asa do sonho» (*vide* nota 73).
[554] *Ibid*.
[555] *Ibid*: «E começou, então, a marcha do pinhal, (...) / Sem descanso, a buscar pelo Inatingível».
[556] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 240-1.

dos seus troncos – todos eles «inimigos violentos»[557]; barreiras existentes no mundo físico e que impedem a marcha do pinhal que, não obstante, se mantém – como a figura do sujeito/poeta – «firme no seu sonho»[558].

Neste cenário, o único contributo visível surge do céu – das formas visíveis nas nuvens[559], que parecem reunir, em si, «a mesma ansiedade / De ascensão e grandeza»[560], não só pela sua condição etérea, ascética (e, por isso, distinguível dos visados elementos terrenos), como, também, da ideia de construção subjacente às formas sugeridas pelas nuvens – próxima da concepção poética ou artística.

É igualmente significativo que tal contributo seja efectivado a partir de um elemento vaporoso (as nuvens) – próximo, aliás, da *bruma* e dos *nevoeiros*, motivos amplamente explorados na poética de Lúcio. Será, pois, a partir desta concepção ascética que o pinhal pode aspirar atingir a *perfeição* e o *infinito*. A semente do pinheiro surge, neste sentido, como metáfora da condição humana; em particular da sua «louca aspiração das formas sempre escravas»[561] o que justifica o pedido retórico final do sujeito para que também os Homens caminhem, como o pinhal, «Pra Deus, pra a Perfeição, e para o Infinito!!...»[562]. Neste sentido, parece ser possível entender «A marcha do pinhal» como uma espécie de poema-manifesto – de «No alto sonho» e de *Na Asa do Sonho*.

---

[557] João Lúcio, *op. cit.*, p. 240. Na mesma linha, a referência, versos adiante, às «ácidas gargalhadas» que «Riam, na treva má», à passagem do pinhal (*op. cit.*, p. 241) acentuam a diferença entre este e o espaço circundante e, assim, o seu isolamento perante o mundo (novamente, a apresentar afinidades com a figura do poeta/artista – veja-se, versos depois, neste âmbito, a referência ao seu caráter «Soberbo e triunfante» (*ibid*) – aliás destacado, no corpo do texto, pela métrica de seis sílabas.
[558] João Lúcio, *op. cit.*, p. 241.
[559] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 241-2: «Passavam, a correr: eram formas estranhas, / Pedaços de Quimera errantes pelo ar, / Fumos vagos, depois congelando em montanhas, / Onde caía, à noite, a neve do luar; / Colunas ideias de pórticos quebrados, / Escombros, confusões, ruínas perturbantes, / Terras mortas, enchendo os longes azulados, / Lutas, transformações, formas convulsionantes».
[560] João Lúcio, *op. cit.*, p. 242.
[561] *Ibid*.
[562] *Ibid*: «Oh! Homens, atirais as fúlgidas sementes, / E julgais, também vós, que ele [o sonho] germinará! / Meditai, pois, e vede, às vossas, irmanada / Esta quimera imensa em que, o Pinhal, agito, / E, nessa caminhada, a vossa caminhada, / Pra Deus, pra a Perfeição, e para o Infinito!!...».

As águias

Símbolo assumido do sujeito-poeta[563] (e indissociável do nome da revista em que Lúcio colaborará, cerca de um ano depois, a convite de Pascoaes) , as *águias* assumem um papel importante na imagética de *Na Asa do Sonho*.

Com efeito, serão várias as referências ao longo da terceira obra de Lúcio, em acepções congéneres às que definem o criador artístico/poético: na relação com o domínio onírico (veja-se a articulação com o ambiente de efervescente paixão em «O canto do raio da lua, no teu seio» na imagem traçada dos «Sonhos de Águia»[564]); na representação do mistério (veja-se a figuração do enigma feminino em «Deixa-me beber-te a formosura» na visão dos «olhos misteriosos, / Como os das águias reais!...»[565]) ou na permanente ideia de ascensão e liberdade (ou falta dela), como atesta uma passagem de «O luar e a coluna»[566].

Será, porém, no poema «As águias» que vemos concretizada a aludida identificação com a figura do poeta, e que parece ser expressa, desde logo, a partir da primeira estrofe, a partir da representação da condição *orgulhosas* das aves e da própria ideia de congregação («Eu venho ter convosco, águias orgulhosas»[567]; aliás, repetida no primeiro verso das cinco primeiras estrofes[568]) sugerida pelo sujeito. A partir deste ponto, a sucessão de imagens repetirá tal articulação – em particular, no recuperar de uma imagem que sem dificuldade podemos associar ao poeta, a partir do expresso «fulgor de génio» e o «olhar profundo, / A devorar o sol, as pupilas erguidas», a remeter para a noção *decifradora* que se lhe subjacente em diversos poemas [rever][569]. Assim se

[563] Veja-se o poema «As Águias» – em particular as três últimas estrofes (*op. cit.*, p. 250), que concretizam o paralelismo entre as aves e os *artistas* sugerido desde os primeiros versos do poema.
[564] *Vide* nota 320.
[565] João Lúcio, *op. cit.*, p. 224.
[566] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 245-6: «A coluna sonhava as sensações gigantes, / De suster o fremer da força a caminhar / Na órbita, onde algema os astros chamejantes, / – Águias na prisão das amplidões distantes – , / Na tortura de um voo, que não podem mudar...»..
[567] João Lúcio, *op. cit.*, p. 247.
[568] *Ibid*: «Eu venho ter convosco, águias orgulhosas»; «Eu venho ter convosco, águias destemidas»; «Eu venho ter convosco, audazes voadoras»; «Eu venho ter convosco a esta altura calma»; «Eu venho-vos falar e meditar convosco».
[569] João Lúcio, *op. cit.*, p. 247. As últimas estrofes da primeira parte parecem ser, a este propósito, exemplificativas, ao ponto de parafrasearem motivos sempre presentes na poética de Lúcio, nomeadamente de *Descendo*: a capacidade das águias sentirem o «estranho arrepio / Do Silêncio, que paira, absoluto e denso, / Nos espaços sem fim de mistério e de frio» (*op. cit.*, p. 248); de escutar a «dor /

percebe a condição isolada das águias («Nas grandes solidões dos píncaros do mundo!»[570]) – assumida também, e mais uma vez, pelo sujeito[571] –; as suas «sedes devoradoras / De torrentes de luz e assombros de infinito»[572], que atingem o clímax à medida que o dia termina e a luz se torna mais exígua[573]; a sua beleza altiva, afim do citado *orgulho* enunciado no primeiro verso[574] e, sobretudo, a sua relação antagónica com o *mundo pequenino* (e o diminutivo aqui parece ter propósitos enfáticos – como que a diminuir, ainda mais, a importância do mesmo), que não é *o seu*, numa relação paradoxal que lhes confere um «ar de altivas degradadas»[575].

A torre

A *torre* desempenha, *Na Asa do Sonho*, um papel fundamental quer na ideia de ascensão permanente, ligada ao domínio onírico, quer na noção de isolamento do sujeito/poeta face ao mundo circundante. Tal justifica as referências esporádicas em diferentes poemas, em conformidade com as acepções aludidas (a «torre sidérea, / Donde não volte mais!»; a «isolada torre», o isolamento das *águias* em «torres de granito»...[576]) e, sobretudo, os dois poemas em que o elemento se constitui como motivo principal: «A torre azul» e «Na torre de marfim»[577].

«A torre azul» distingue-se, desde logo, dos poemas anteriores de «No alto sonho» pelo uso da redondilha face ao verso alexandrino predominante, o que parece

---

De não poder parar» das nuvens (*ibid*); de «Escutar o clamor, onde há raivas crispantes / E um s'luço sem fim, agonizante e fundo, / Do Vento» (*ibid*). Acrescente-se ainda que a *pupila* será novamente invocada, na mesma linha de avidez que marca o olhar das águias a *devorar* o sol, em «A sonata da beleza»: «Quanto acorde de luz e de cor se destila, / Na límpida avidez dessa grande pupila» (*op. cit.*, p. 296).

[570] *Ibid*; veja-se, também, a condição isolada das águias na imagem traçada na quinta estrofe: «Águias desdenhando as formas melindrosas, / Que amais as crispações deste granito tosco, / E nunca adormeceis entre cetins de rosas!», na mesma linha, aliás, da preferência manifestada pelas mesmas pela «luz d'aço, em que estrebucha o raio» (ao invés dos «clarões suaves, / Orvalhados na tinta e na sombra em desmaio, / Onde bebem seu canto as delicadas aves»), na estrofe seguinte (*op. cit.*, p. 248).

[571] João Lúcio, *op. cit.*, p. 249: «Eu compreendo bem o vosso isolamento, / Sobre os altos da Terra, em torres de granito». Acrescente-se que a *torre de granito* parece ainda remeter (e, de algum modo, antecipar) o último poema da obra, «Na torre de marfim».

[572] João Lúcio, *op. cit.*, p. 247.

[573] João Lúcio, *op. cit.*, p. 249: «Elas lá vão, lá vão, num sonho arrebatadas, / À procura de luz, que se some e abisma»; «Elas lá vão, lá vão, numa vertigem louca, / Pra a altura sem fim, que as tenta e as seduz: / É um golpe no ar a sua voz, já rouca, / Na sombra, que se adensa, a gritar pela luz».

[574] *Vide* nota 567.

[575] João Lúcio, *op. cit.*, p. 250.

[576] *Vide* notas 76, 92 e 571, respectivamente.

[577] É importante salientar, a este propósito, que a *torre* não constitui, em «No alto sonho», o único elemento arquitectónica que simboliza a delimitação a visão dicotómica entre os mundos real e onírico – veja-se, por exemplo, o caso da «janela d'Arte», em «No caminho infinito» (*op. cit.*, p. 272; *vide* também, neste âmbito, nota 374).

contribuir para uma *leveza prosódica* (para utilizar a expressão de Seabra Pereira[578]) que se articula com o ambiente fantasioso do poema. Repetem-se nele muitas das características que marcam a representação do espaço nos poemas que compõem a segunda parte de *Na Asa do Sonho*: o recurso a pedrarias e materiais preciosos («É uma ilha distante, / Toda de ágata e coral [...] / Que se ergue, feita em safiras»[579]); a valorização da *neblina*, associada à *luz* («Das suas arestas claras, / Golfam estrelas cadentes, / Lírios de luz, formas raras, / Neblinas incandescentes»[580]) e, sobretudo, a distinção estabelecida entre este *mundo* azul – meio termo entre a realidade física, terrena e a dimensão divina («Por cima, só fica Deus»[581]) – e o situado abaixo deste – condição ilustrativa da ideia de ascese subjacente à torre, numa dinâmica próxima dos conformes estabelecidos no final do poema «Descendo» («Nessa cadeia infinita, / Que vai da lama pra a luz / E da luz mais para cima, / Pra o sopro anímico etéreo, / Onde está a Perfeição, / Numa névoa de mistério...»[582]). Aliás, é curioso verificar que, para além da recuperação, já aludida, da convocação de uma figura feminina para a viagem empreendida – numa linha semelhante ao que se passara em «Cá dentro»[583] – parece ser estabelecido um propósito comum ao expresso no primeiro livro de Lúcio (ainda que o movimento traçado seja oposto – num caso ascendente, no outro, descendente): o atingir de um outro mundo, distante do comum, onde existe, efetivamente, uma outra *vida*[584]; noção, aliás, enfatizada pela referência aos «vagidos / Das algas no fundo mar»[585], por todas as impressões que dão conta da «Vida (...) / [a] ascender e procriar»[586] e pelas diferentes imagens que corroboram o aludido movimento ascendente[587] . É a partir deste ponto que se compreende a *viagem* empreendida pelo sujeito e a sua companhia: ela funciona como um itinerário que, sob a égide do sonho, num percurso progressivamente

---

[578] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 541: «No torrencial João Lúcio de *Na asa do Sonho*, é a redondilha que permite em "A Torre Azul" – espécie de rimance de fantasia cosmogónica, em contraste com as moles de alexandrinos dos demais poemas – alcançar uma leveza prosódica que oblitera a extensão desmesurada de uma tirada única de mais de duas centenas de versos»

[579] João Lúcio, *op. cit.*, p. 251; veja-se, também, no mesmo âmbito, a referência à «névoa vaga, / Elástica, opalescente, / Das nebulosas», na chegada ao cimo da *torre azul*, no final do poema (*op. cit.*, p. 255).

[580] João Lúcio, *op. cit.*, p. 251.

[581] *Ibid.*

[582] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 251-2.

[583] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 254.

[584] João Lúcio, *op. cit.*, p. 251: «Oh! meu amor, vem comigo: / Vamos ouvir, nessa torre, / A grande palpitação / De tudo o que vive e morre, / Para, de novo, viver, / Noutra forma que produz».

[585] João Lúcio, *op. cit.*, p. 252.

[586] João Lúcio, *op. cit.*, p. 252.

[587] Veja-se, por exemplo, o «rumor ligeiro, / Das ervas tristes, dos cardos, / Tentando um sonho rasteiro» (*ibid*), repetindo o paralelo estabelecido entre domínios terreno/onírico na invocação da progressão da *lama* para a *luz*, como será destacado versos adiante (*op. cit.*, p. 254: «No cér'bro, que lhe vacila, / Onde um sonho se introduz, / Vai, pouco a pouco, a argila, / Transmudando-se na luz»).

ascético[588] e guiado, essencialmente, pela audição[589] (e, inerentemente, a música[590]), se estende a alguns dos motivos essenciais da poética de Lúcio – em particular de *Na Asa do Sonho* (as flores[591], as florestas[592], as montanhas[593], as aves[594]...) – numa percepção do mundo que se liga, essencialmente, à compreensão das suas *linguagens secretas*[595] manifestada já desde *Descendo*.

Em «A serenata branca da lua», o mesmo percurso ascendente parece ser aflorado na visão da «janela solitária, / Da (...) torre de artista, / Isolada e desolada»[596] com que se fecha o poema. O cenário, que invoca tanto a imagem da *Janela d'Arte* trabalhada em «No caminho infinito»[597] (e, portanto, a cisão entre o real opressivo e o domínio onírico, fantasioso), como a *torre* que define a distância e isolamento do artista face ao mundo circundante – noção que será particularmente desenvolvida no último poema do livro.

Com efeito, em nenhum outro poema de *Na Asa do Sonho* será enfatizada a diferença entre o mundo comum, repressivo, e o idealizado pelo sujeito – e a sua decorrente condição isolada, distante – como em «Na torre de marfim». A partir do símbolo derradeiro do isolamento do poeta face ao mundo que lhe é distante, o sujeito poético estabelecerá a sua condição díspar, altiva (acentuada pela circunstância de o seu olhar para o mundo se projetar de uma posição *superior*, no duplo sentido do termo) face a um mundo hostil, que vive «na sombra, (...) / Nos abismos da Vida, em negros

---

[588] Veja-se, a este propósito, as recorrentes passagem que testemunham a progressão: «Vamos subindo, subindo:»; «Vamos subindo, subindo...» (*op. cit.*, p. 252); «Subamos, subamos mais:», «Continuemos subindo:» (*op. cit.*, p. 253); «Subamos mais» (*op. cit.*, p. 255); e que culminam com a chegada ao cimo da torre, no final do poema («Chegámos, da torre, ao alto, *op. cit.*, p. 256).

[589] *Vide*, por exemplo, «Vamos ouvir, nessa torre, / A grande palpitação / De tudo o que vive e morre» (*op. cit.*, p. 251); «Vem escutar os vagidos / Das algas no fundo mar»; «Vem escutar os murmúrios / Dessas vidas borbulhantes»; «Escuta os vagos suspiros, / As tentações amorosas» (*op. cit.*, p. 252).

[590] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 252: «O rumor , / Vem até nós, dos arbustos, / A meditar uma flor / Para cantar-lhes nos bustos»; «Escuta, agora, a sonata, / Feita de jaspe, de opala, / De sangue vivo, de prata, / Que dessas urnas exala».

[591] João Lúcio, *op. cit.*, p. 252: «Escuta os vagos suspiros, / As tentações amorosas, / Das peónias, dos lírios, / Das magnólias, das rosas... / Como em todas se preparam / As linguagens secretas, / De átomos cheios de aroma, / Com que falam aos planetas!...».

[592] João Lúcio, *op. cit.*, p. 252: «É o clamor das florestas, / Aclamando a aurora./ Escuta as vozes soberbas, / Desses cedros singulares, / Com a garganta, atroando / A curva imensa dos ares...»

[593] João Lúcio, *op. cit.*, p. 253: «Esse murmúrio que erra, / É o sonho das montanhas, / Q'rendo afastar-se da terra; / A ânsia das cordilheiras, / De quebrar a 'scravidão / E serem nuvens ligeiras, / Onde se filtre o clarão...». Acrescente-se que a designada *escravidão* parece invocar, de algum modo, a escravidão das raízes dos pinheiros expressa no poema «As terras», de *O Meu Algarve* (*vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 400.)

[594] João Lúcio, *op. cit.*, p. 253: «Agora, é a vez das aves, / Que outro amor sacode, eleva: / Asas pequenas, tentando / Arredar sombras e treva; / Asas de pombas medrosas, / Com paixões entre os pinhais; / Gargantas de rouxinóis, / Desenrolando cristais; / Asas de águia e condores, / Nos altos rochedos nus, / Tentadas plos esplendores, / Que se desfolham da luz...»

[595] *Vide* nota 591.

[596] João Lúcio, *op. cit.*, p. 287.

[597] *Vide* nota 374.

temporais»[598], e cujos intervenientes surgem representados como lobos («Passam, na sombra, em baixo, as multidões uivantes»[599]) ou feras («Passam, rugindo, em baixo, em n'voeiros distantes»[600]), num cenário quase apocalíptico.

Mas, mais importante que a expressa condição bravia, dolorosa, estas *multidões uivantes* parecem encontrar-se, sobretudo, *perdidas* pela ausência de uma *luz* que as guie – daí que tenham, nas suas *garras de aço* «um facho, quase exangue. / Em cuja luz não há papoilas de alvoradas, / Mas coág'los de sangue»[601]; daí que a problemática não seja tanto a inexistência de luz, mas a impossibilidade de esta ser, aos seus olhos, visível («Passam, a ulular, à busca do Futuro, / No d'sespero dum cego, em frente do clarão, / Que sente a luz tombar, sobre si, no escuro, / E não a pode ver, à luz que tem na mão»[602]). Este é, pois, um mundo que, na óptica sugerida pelo sujeito ao longo de toda a obra, não *vê* – e tal enfatiza, por oposição, o videntismo associado ao *eu* poético.

Em «Na torre de marfim», propõe-se igualmente, e à imagem do que se passa no poema inicial de *Na Asa do Sonho*[603], a figuração da *Musa*, única companheira do sujeito nesta torre – ou antes *cativa*, como a imagem do «velho sultão avaro e ciumento» que a guarda, remetente ao poeta, parece sugerir[604]. Será, pois, a partir desta paradoxal solidão compartilhada («E ficamos, os dois, na torre em solidão»[605]), de algum modo embriagante, alienante («entre o éter sereno»[606]), que ambos lapidam os *versos fatigantes* que compõem a obra, ante uma *raiva desolada* de não atingirem o fim desejado. Como no mito de Orfeu, esta é uma *descida* ao reino de Hades em busca de Eurídice; como no mesmo mito, esta demanda acaba por ser, irremediavelmente, falhada.

---

[598] João Lúcio, *op. cit.*, p. 303; veja-se, também, o reforço de tal hostilidade na sexta estrofe: «Oh! a luta brutal, em que elas se entrechocam, / Nos rochedos da Dor, em gumes colossais: / Gargantas, a morrer, sob as mãos que as sufocam, / Corações, a sangrar, varados de punhais. (*op. cit*., p. 304).
[599] João Lúcio, *op. cit.*, p. 303.
[600] *Ibid*.
[601] João Lúcio, *op. cit.*, p. 303.
[602] *Ibid*.
[603] *Vide* nota 88.
[604] João Lúcio, *op. cit.*, p. 304.
[605] *Ibid*.
[606] *Ibid*.

VIII – *Espalhando Fantasmas*

I

Espalhando Fantasmas é a quarta e última obra poética – ou, diríamos antes, colectânea – de João Lúcio, publicada a título póstumo, três anos após a morte do poeta, em 1921.

Devemos considerar, em primeira instância, as condições em que a obra é editada. Não obstante esta se apresentar, de acordo com diversas fontes, como uma versão de autorizada pelo poeta[1], o *Espalhando Fantasmas* que hoje conhecemos não se encontra isento de alguma controvérsia no que toca à fixação de texto. O aspecto mais visível é a circunstância de os últimos poemas – falamos de «Treva Plástica» e «A pescadora de rãs» – se encontrarem, nas palavras do primeiro editor, em «estado de *borrão*»[2], facto que não terá passado despercebido a António Cândido Franco, que, ao organizar as obras do poeta no volume *Poesias Completas*, não deixará de notar, face às nefastas circunstâncias, a dificuldade em concebermos a quarta obra de João Lúcio como uma peça inteiramente sua[3].

Por outro lado, tal questão parece problematizar-se se considerarmos o longo hiato registado entre a sua morte (Outubro de 1918) e a efetiva publicação do volume

---

[1] *Vide*, por exemplo, a notícia publicada no *Correio do Sul* («Onde estão os dois livros inéditos que João Lúcio deixou?», *Correio do Sul,* 31 de Outubro de 1920, p. 1) a propósito do *Espalhando Fantasmas*, livro que «João Lúcio deixara com a recomendação expressa que lho publicassem (já lá vão dois anos!...)»; veja-se, igualmente, a notação de Francisco Fernandes Lopes, no primeiro número do *Correio Olhanense* («Espalhando Fantasmas», *Correio Olhanense*, 1 de Dezembro de 1921, p. 1) a propósito do «...livro que o malogrado poeta João Lúcio deixara completo e cuja publicação expressamente recomendara pouco antes de morrer».

[2] Consultar, a este propósito, a nota do editor publicada no final do poema «A pescadora de rãs»: «Mau grado a boa vontade do revisor, não foi possível ler várias palavras do original das duas poesias últimas, – original que o distinto poeta João Lúcio legou aos seus, escrito a lápis, em estado de *borrão*» (João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 13).

[3] António Cândido Franco, «Apresentação da poesia de João Lúcio», *Poesias Completas*, p. 13: «Em rigor, atendendo que o último livro é póstumo e que o poeta nunca o publicaria na forma em que ele se encontra, pois para mais não dizer os últimos poemas desse livro são, segundo a indicação dos editores, meros borrões, João Lúcio é apenas responsável durante a sua vida pela publicação de três livros de poesia». O crítico repetirá as mesmas reservas na entrada que redige, sobre o poeta, no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* («Lúcio, João (1880-1918)», *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p. 422, col. 1).

(Novembro de 1921) – em particular, o modo como o progresso de tal edição nos é apresentado por alguma da imprensa da época[4].

De resto, a frequente alusão ao díptico *Espalhando Fantasmas*/*Impressões de Viagens*, as duas obras póstumas passíveis de publicação (pelo menos, a julgar pelas palavras publicadas em alguns jornais generalistas ou revistas literárias[5]) parece refletir uma fronteira ténue entre os dois projetos – questão aliás sugerida pelo genro de Lúcio, José Dias Sancho, no artigo «A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio»[6]. Porém, do segundo, *Impressões de Viagens*, apenas chegaremos a conhecer, a julgar pelas palavras do próprio Lúcio, o grupo de poemas sob o título «Sevilha»[7].

Um outro aspecto que dará, de algum modo, razão às reservas manifestadas por António Cândido Franco prende-se com o facto de esta constituir, nas palavras de Francisco Fernandes Lopes, uma versão ainda distante da idealizada por João Lúcio – não só pela carência de uma revisão cuidada que teria «corrigido ou eliminado pequenos defeitos técnicos de métrica e de composição»[8], mas também, e sobretudo, pela ausência de pastéis ilustrativos, elaborados por Carlos Porfírio, propositadamente elaborados, a pedido do poeta, como «indispensável complemento» do *Espalhando Fantasmas*[9].

Apesar de todas as reservas apresentadas, a publicação de *Espalhando Fantasmas* parece abrir (pelo menos nos anos imediatamente subsequentes, em particular até 1925,

---

[4] No citado número do periódico *Correio do Sul* (*vide* nota 1), por exemplo – portanto, cerca de um ano antes da edição da obra em questão –, falar-se-á de um *boato*, cada vez mais insistente, de que a versão final de *Espalhando Fantasmas* «...levou descaminho, bem assim como o original do maravilhoso livro que ele tinha em preparação sobre impressões de viagens». No número a seguir do mesmo jornal, procurar-se-á fundamentar a suspeita, a partir do relato de uma *embaraçosa conversa* com o jornalista Joaquim Leitão, na altura presumível editor do *Espalhando Fantasmas* (a obra será depois editada, a julgar pelas palavras de Francisco Fernandes Lopes no artigo do *Correio Olhanense* [*vide* nota 1], por Delfim Guimarães). *Vide* Anónimo, «João Lúcio. Récita em favor do seu monumento. Os seus livros póstumos», *Correio do Sul,* 7 de Novembro de 1920, p. 1.

[5] *Vide* Anónimo, «Onde estão os dois livros inéditos que João Lúcio deixou?», *Correio do Sul*, 31 de Outubro de 1920, p. 1; Marcos Algarve, «João Lúcio (Na Vida e na Arte)», *ABC,* 31 de Maio de 1921, p. 6 (texto depois republicado em *A Voz de Olhão*, 15 de Novembro de 1979, pp. 1-2).

[6] José Dias Sancho, «A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio», *Correio do Sul*, 26 de Outubro de 1924, p. 2: «O livro *Impressões de Viagens* ficou incompleto, a acreditar que ele lhe chamasse assim, pois as impressões de Veneza vêmo-las, (por exemplo), embutidas no *Espalhando Fantasmas*.». A observação será repetida depois no estudo *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos,* p. 36.

[7] *Vide* nota 26.

[8] Francisco Fernandes Lopes, *op. cit.*, p. 1.

[9] *Ibid*: «Apesar de toda a boa vontade dos editores e do revisor, é de lastimar que a edição não pudesse ter sido como João Lúcio a quisera; pois é preciso que se saiba – já que o parecem ter ignorado aqueles que o não deveriam ter esquecido – que, para a edição do novo livro, Carlos Porfírio, o artista moderníssimo e estranho, cuja arte João Lúcio tão altamente prezara, compusera uma série de "pastéis" ilustrativos, a pedido e tão a contendo do Poeta que era sua intenção formada incorporá-los como o indispensável complemento, na edição esmerada que a sua brusca morte impediu».

momento em que o nome do poeta começa a cair em progressivo esquecimento) uma espécie de Caixa de Pandora no que toca à publicação de inéditos do poeta. Em 1921, o poema «Sonho incansável», datado de Julho de 1918, será impresso no verso de um postal com uma fotografia de João Lúcio[10], iniciando uma publicação de diversos textos de natureza poética, por vezes humorística: é o caso de «[Perdi a aposta; é certo]», publicado inicialmente no *Correio Olhanense* e depois recuperado por Edgar Pires Cavaco[11]; «O Bioco», publicado inicialmente no jornal *República* e recuperado depois pela Casa do Algarve em 1938[12]; «*Correm os dias e depois os anos*», inédito divulgado por Francisco Fernandes Lopes no *Correio Olhanense* e Republicado por António Palma Brito em *Brisas do Sul*[13]; «Cá está D. José bigodes d'aço...», divulgado por Abílio Gouveia no *Correio Olhanense e* republicado por Fernando Cabrita em *A Voz de Olhão*[14]; «Remoque», «Ó meu querido S. Pedro» e «Acróstico», divulgados por Francisco Fernandes Lopes num número do *Correio Olhanense* e citados por Fernando Cabrita em «O Bom Humor em João Lúcio»[15]). Outros não serão recuperados em mais nenhuma publicação: caso de «A sua Valsa»[16], «[Ao queixume amoroso, evocador]»[17], «Alvores»[18] ou «[*Como a noite vai alta! em sua calma*]» [19], textos que parecem repetir temas e motivos trabalhados insistentemente em *Na Asa do Sonho* – nomeadamente no que concerne ao ambiente noturno comum, à invocação permanente do elemento feminino, à enfatização da música (nomeadamente da *valsa*, em «A sua Valsa» e «[Ao queixume amoroso, evocador]», numa linha próxima de «A valsa dolorosa») e de um

---

[10] *Vide* Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 172. O autor fundamenta-se numa carta de Francisco Fernandes Lopes, publicada em anexo na sua obra.

[11] *Vide* João Lúcio, «[Perdi a aposta; é certo]», *Correio Olhanense*, 8 de Dezembro de 1921, p. 1 (inédito compilado por J. Machado Gonçalves); Edgar Pires Cavaco, *op. cit.*, p. 120-5.

[12] *Vide* João Lúcio, «O Bioco», Página Literária «República das Letras», *República*, 21 de Dezembro de 1935; ver também *A Voz de Olhão*, 8 de Abril de 1970, p. 2.

[13] *Vide* João Lúcio, «*Correm os dias e depois os anos*», *Correio Olhanense*, 6 de Maio de 1948, p. 3; *Brisas do Sul*, Maio de 2009, p. 12.

[14] *Vide* João Lúcio, «Cá está D. José bigodes d'aço...», *Correio Olhanense,* Olhão, 12 de Fevereiro de 1955, p. 2; *A Voz de Olhão*, 21 de Fevereiro de 1980, p. 4.

[15] *Vide* João Lúcio, «Remoque», «Ó meu querido S. Pedro», «Acróstico», *Correio Olhanense*, 17 de Junho de 1958, p. 2; Fernando Cabrita, «O Bom Humor em João Lúcio (contendo inéditos do poeta)», separata do suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense*, Olhão, 1986. É de salientar que, nesta última obra, Cabrita recuperará igualmente «Cá está D. José bigodes d'aço...» (*vide* nota anterior) e incluirá, ainda, textos à data inéditos: «Às Primas Cruzes»; «Mas que grande desgraça!...»; «É linda...»; «É um bocadinho ciosa quando fala»; «Ó cu, ó cu, ó cu…».

[16] *Vide* João Lúcio, «A sua Valsa», *Correio do Sul,* 19 de Outubro de 1922, p. 1.

[17] *Vide* João Lúcio, «Ao queixume amoroso, evocador», *Jornal da Europa*, Lisboa, 7 de Maio de 1923, p. 2.

[18] *Vide* João Lúcio, «Alvores», *Correio Olhanense,* 6 de Setembro de 1923, p. 2.

[19] *Vide* João Lúcio, «Como a noite vai alta! em sua calma», *Revista do Algarve*, Fevereiro de 1925, p. 22.

ambiente onírico, fantasioso, afim a muitos dos poemas que compõem a terceira obra de Lúcio.

II

O ritmo quase sôfrego com que João Lúcio inicia a sua vida literária no final do século XIX – recorde-se que praticamente metade dos textos de *Descendo* conhece uma publicação prévia, em jornais generalistas ou revistas[20] – vai progressivamente abrandando à medida que nos aproximamos de 1918, ano da morte do poeta. De facto, já entre a segunda e a terceira obra poética de Lúcio (*O Meu Algarve* e *Na Asa do Sonho*, respectivamente), assistíramos a um hiato de oito anos a que não será alheio um desenvolvimento da vida profissional de João Lúcio, quer enquanto advogado, quer como deputado (entre 1906 e 1909). Nos últimos anos de vida do poeta, a tendência parece manter-se; não obstante, parece existir um interesse, por parte de Lúcio, na publicação específica de textos de natureza poética. Dois deles serão integrados em *Espalhando Fantasmas* («A mulher que tinha um segredo», publicado no n.º 33 da 2.ª Série da revista *A Águia*[21] e o texto que, com toda a justiça, facultará o título à última obra – «Espalhando Fantasmas», publicado no *Diário Nacional* a 25 de Dezembro de 1917[22]); haverá ainda espaço (e se exceptuarmos a republicação de textos das três anteriores obras de Lúcio[23]) para a publicação de três composições até então inéditas: «O poço velhinho e a estrela», publicado em *Alma Nova*, em Abril de 1915[24]; o poema

---

[20] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 6.
[21] João Lúcio, «A mulher que tinha um segredo», *A Águia*, 2.ª Série, n.º 33, Setembro de 1914, pp. 74-78.
[22] João Lúcio, «Espalhando Fantasmas», *Diário Nacional,* 25 de Dezembro de 1917.
[23] *Vide* «A Sonata da Beleza (trecho)», publicado em *Alma Algarvia* em 18 de Julho de 1914 (republicado posteriormente, em excerto, em *O Algarvio*, a 7 de Setembro de 1919); «O sonho do mar», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista)* a 25 de Outubro de 1914; «Com a cinza na mão», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista),* em 8 de Novembro de 1914; «O choro dos violinos nos crepúsculos», em *Alma Algarvia*, a 22 de Novembro de 1914 (republicado posteriormente em «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», por Fernando Cabrita e O. P., no suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* a 15 de Novembro e 19 de Dezembro de 1980); «Que lindas mãos para coar em versos», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista),* a 29 de Novembro de 1914 (republicado em *O Heraldo* a 14 de Setembro de 1915; «À mesma hora», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista)* a 7 de Março de 1915; «Deixa-me beber-te a formosura», em *O Heraldo (Semanário Republicano Democrático)* a 2 de Abril de 1916 (republicado em *Folha de Alte* a 1 de Janeiro de 1924); «Os lívidos», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista)* a 30 de Maio de 1915; «O lindo sonho da feia», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista)* a 20 de Junho de 1915; «Perfume que chora», em *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista)* a 16 de Julho de 1916 (republicado em *Gazeta de Olhão* a 3 de Setembro de 1922).
[24] João Lúcio, «O poço velhinho e a estrela», *Alma Nova*, n.º 7, Abril de 1915, p. 4. O texto encontra-se citado em anexo.

feita com Cândido Guerreiro, «Margarida», em *O Heraldo (Semanário Republicano Democrático) de* 30 de Abril de 1916[25]; o conjunto de poemas sob o título «Sevilha», publicado na colectânea *Coração Algarvio. Versos*[26] – «Ao lento caminhar das procissões», «No branco pátio mouro», «Aquela mantilha romântica», e «Entre o lavor das danças voluptuosas» –, textos que, nas palavras de Lúcio, constituiriam «páginas d'um livro inédito de impressões de Viagens».

Esta renovada atenção a uma faceta eminentemente poética parece articular-se, de resto, com o depoimento de Francisco Fernandes Lopes, que refere como objectivo fundamental de Lúcio, no período que antecede a sua morte, a reforma antecipada das suas atividades profissionais, quer no âmbito do direito, quer no que concerne à sua carreira política, em detrimento de um progressivo aprofundar da sua carreira literária[27]. É certo que Lúcio regressará à Câmara dos Deputados em 1917, eleito pela minoria monárquica; porém, de acordo com os registos da época, a sua efetiva presença no hemiciclo será nula[28].

Em todo o caso, e não obstante a mudança aludida, tal incremento da atividade poética não terá repercussões visíveis ao nível da publicação em textos de imprensa. Não surpreende, por isso, que a partir de 1914 – ano em que se publica, em *A Águia*, o poema «A mulher que tinha um segredo» – as notícias sobre a atividade literária de Lúcio seja praticamente inexistentes. À exceção das recensões ou passagens dedicadas a *Na Asa do Sonho*[29], as notícias que surgem na imprensa sobre o poeta são, na maioria

---

[25] João Lúcio e Cândido Guerreiro, «Margarida», *O Heraldo (Semanário Republicano Democrático),* 30 de Abril de 1916, p. 2; republicado em *Correio do Sul*, 12 de Agosto de 1923, p. 1; *A Voz de Olhão*, 5 de Abril de 1979, p. 4, e Edgar Pires Cavaco, *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, pp. 109-10.

[26] João Lúcio, «Sevilha», AAVV, *Coração Algarvio – Versos,* Fevereiro de 1917, pp. 27-37.

[27] *Vide* Francisco Fernandes Lopes, «João Lúcio (Breve escorço biográfico). Conclusão», *O Comércio do Porto* (edição da manhã), 24 de Maio de 1955, p. 5: «Era o seu sonho doirado!, conforme confessou a um amigo íntimo. Compraria um automóvel e um barco a gasolina para passear na ria, especialmente em noites de luar (o pinhal fica junto ao mar). Cortaria a colecta de advogado daí a uns dois anos ou três anos; e assim, entre Olhão, o chalé, as idas a Lisboa e ao estrangeiro, passaria a vida, dedicando-se definitivamente à literatura».

[28] A este propósito, *vide* Vasco Barbosa Prudêncio, «João Lúcio – poeta de transição» *in* João Carlos Carvalho (Coord.), *A República. Figuras, Escritas e Perspetivas*, p. 49, nota 21.

[29] *Vide* Anónimo, «Olhão», *O Sul*, 11 de Janeiro de 1914, p. 3; J. Nunes de Freitas, «Na aza do sonho – João Lúcio – Edição de França Amado – Coimbra», *Brasil-Portugal*, 16 de Janeiro de 1914, p. 381-2; Lyster Franco, «*Na Asa do Sonho* – Poema Lírico de João Lúcio», *O Heraldo (Bi-Semanário Republicano Democrático*), 7 de Fevereiro de 1914, pp. 1-2; Rodrigues Davim, «João Lúcio – Na Aza do Sonho», *Província do Algarve*, 21 de Fevereiro de 1914, pp. 1-2; A. F., «Literatura Portuguesa. João Lúcio», *Pernambuco*, 16 de Março de 1914; Alfredo Pimenta, «Cartas para a Ausente», *República*, 10 de Março de 1914, p. 1 (Republicado em *A Voz de Olhão*, 1 de Outubro de 1979, pp. 1 e 3); Francisco Fernandes Lopes, «Sobre o ultimo livro do poeta João Lúcio "Na Aza do Sonho"», *Hora Litteraria*, 1916.

dos casos, meramente circunstanciais[30] ou pequenos textos de louvor[31]. Exceptua-se, neste âmbito, o importante texto publicado por Leonardo Coimbra em *A Águia*, em no final de 1918[32].

Após a sua morte, e não obstante a edição, em 1921, do *Espalhando Fantasmas*, será notória a predileção, por parte da imprensa, da publicação de textos poéticos das três primeiras obras de Lúcio – de *Descendo*[33], de *Na Asa do Sonho*[34] e, particularmente, de *O Meu Algarve*[35]. À obra póstuma de Lúcio, visivelmente menos citada que as anteriores[36], será reservada – sobretudo a nível local – uma certa visão mitológica, ligada a um prenúncio da morte do poeta[37].

III

O relativo alheamento, atrás aludido, da imprensa face à republicação dos poemas que compõem a obra póstuma de João Lúcio não parece ser, porém, estendido no que concerne ao discurso crítico tecido a propósito de *Espalhando Fantasmas.* Na verdade

---

[30] *Vide* por exemplo Anónimo, «Várias», *O Sul (Semanário Republicano Evolucionista),* 4 de Janeiro de 1914, p. 1: «Saiu para fora da comarca, em serviço da sua profissão, o ilustre advogado Dr. João Lúcio»; Anónimo, *O Algarve – Semanário Independente*, 26 de Novembro de 1916, p. 3: «O Sr. Dr. João Lúcio Pereira vai fazer em Lisboa, em um dos próximos meses, uma conferência na Liga Naval, sob o tema "Algarve"».

[31] *Vide*, por exemplo, Anónimo, «Figuras Algarvias. Dr. João Lúcio», *Alma Nova*, Abril de 1915, p. 5; Julião Quintinha, «Artistas do Algarve – o Poeta João Lúcio», *Alma Algarvia*, Junho de 1916, p. 141. No mesmo âmbito, veja-se também Boaventura Passos, «João Lúcio em estudante» [desenho do escritor inserido na rubrica «A Lápis»], *Alma Nova*, Maio de 1915, p. 8.

[32] Leonardo Coimbra, «João Lúcio», *A Águia,* 2.ª Série, n.os 82-84, Out.-Dez. de 1918 (republicado em Pinharanda Gomes (org.) – *Leonardo Coimbra. Dispersos 1 – Poesia Portuguesa*, pp. 151-157 e em excerto na folha solta *Homenagem a João Lúcio*.

[33] *Vide* João Lúcio, «À Neve», *O Algarvio*, p. 2; «A Sombra e a Luz», Fernando Cabrita e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», *A Voz de Olhão*, p. 1.

[34] *Vide* João Lúcio, «O lenço em que ela chorou», *Correio do Sul,* p. 1; João Lúcio, «O sonho do mar», *Correio do Sul,* 7 de Outubro de 1923, p. 1; «Na noite branda caem miosótis» (excerto), *Correio do* Sul, 26 de Novembro de 1939, p. 2 (republicado em Fernando Cabrita e O. P., *op. cit.*, 31 de Maio e 15 de Junho de 1980); «Na Asa do Sonho (excerto)», Fernando Cabrita e O. P., *op. cit.*, 15 de Setembro de 1980, p. 4.

[35] *Vide*, a este propósito, Vasco Barbosa Prudêncio, «O Algarve *impressionista e mole* na poesia de João Lúcio» *in* João Carlos Carvalho e Catarina Oliveira (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve,* notas 11-31.

[36] Com efeito, se excluirmos o excerto de «O Íbis de Ouro» publicado no primeiro número do *Correio Olhanense*, a propósito da edição de *Espalhando Fantasmas* (*vide* nota 1), só «Anita, *la tentadora*» será publicada, em 1980, na antologia citada por Fernando Cabrita e O. P. em *A Voz de Olhão* (20 de Março, 3 e 17 de Abril e 15 de Maio de 1980).

[37] Irene Callapez, *A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*, p. 8: «*Espalhando Fantasmas!...* Pressentimento? Coincidência?... O título deste quarto livro de poemas, ainda inédito à morte do Autor, parece falar-nos de um outro mundo... daquele mundo em que o Poeta, apenas com 38 anos de idade, havia de penetrar. Perpassa pelas suas páginas o álgido sopro da morte».

(e como de resto já destacámos no quarto capítulo da presente tese), esta será, em alguns casos, a obra mais valorizada do poeta, não obstante as problemáticas e reservas apontadas[38].

A faceta mais visível desta valorização partirá, como bem nota Óscar Lopes, dos presencistas João Gaspar Simões e José Régio[39]. O primeiro destacará, em *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, *Espalhando Fantasmas* como a mais *pessoal*, *significativa* e *equilibrada* das suas obras; o mais «plenamente original» e equilibrado dos seus livros»[40]. A tal consideração não será alheia a valorização (no seguimento, aliás, da leitura feita por Óscar Lopes) de um *videntismo* que se constitui como nota dominante de todos os poemas – traço que, de acordo com Gaspar Simões, melhor definirá a sua *personalidade de poeta* e o aproxima às correntes modernistas de *Orpheu* – em particular de Sá-Carneiro[41]. Já José Régio não terá dúvidas em classificar *Espalhando Fantasmas* como «um dos mais notáveis livros da moderna Poesia Portuguesa»[42], repetindo a relação com a novelística de Mário de Sá-Carneiro, bem como com outros autores, como Gomes Leal, José Duro ou Camilo Pessanha – sendo que «a sua indiscutível originalidade não sai senão mais poderosa de quaisquer [destes] confrontos»[43]. De resto, na segunda edição da compilação *Líricas Portuguesas*, e atendendo certamente a esta predileção pela obra póstuma de Lúcio (aliás, repetida neste volume[44]), Régio selecionará, do longo grupo de textos de Lúcio disponível, precisamente um poema de *Espalhando Fantasmas* – «O raro pintor vidente»[45].

---

[38] *Vide* notas 2-9.

[39] Óscar Lopes, *Entre Fialho e Nemésio. Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea*, p. 115: «É em *Espalhando Fantasmas*, livro póstumo e sem data, que mais se desenvolve este último aspeto da obra de João Lúcio [«as sensações desconhecidas ou muito estranhas»], e isso explica a predileção que por ele manifestaram os presencistas José Régio e Gaspar Simões».

[40] João Gaspar Simões, *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, p. 84.

[41] João Gaspar Simões, *op. cit.*, pp. 84-5. O autor repetirá esta ideia (na verdade, o artigo em questão não tem assinatura; Edgar Pires Cavaco atribui-o, com justeza, a João Gaspar Simões) no artigo «João Lúcio» (suplemento *Domingo* do jornal *O Primeiro de Janeiro*, 8 de Março de 1970, p. 2): «Vamos encontrá-lo em plena posse dos seus dons visionários no livro póstumo – *Espalhando Fantasmas*». Sobre a relação com Mário de Sá-Carneiro, consultar **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, notas 227 e 229.

[42] José Régio, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte», Ano III, n.º 7, 9 de Fevereiro de 1954, p. 5.

[43] *Ibid*. Também Nuno Júdice, em «João Lúcio e "o coração das coisas» (*Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, p. 108) salientará a articulação da obra póstuma de Lúcio com a novelista sá-carneiriana. De resto, já na página anterior, o crítico destacara a circunstância de em *Espalhando Fantasmas* o sujeito poético surgir «no limiar do ficcionista» (*op. cit.*, p. 107).

[44] José Régio (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas – Primeira Série, 2.ª edição (aum. e cor.)*, p. 367: «Bem certo que o seu livro póstumo, *Espalhando Fantasmas* se avajanta muito a *Descendo*, *O Meu Algarve*, *Na Asa do Sonho*».

[45] *Ibid*.

Tal postura não deve ser desligada de um certo visionarismo ou de uma atenção redobrada ao *mundo interior* do sujeito poético subjacente em muitos dos poemas de *Espalhando Fantasmas*. Nuno Júdice falará, neste âmbito, de um *percurso subjetivo* determinado por uma *visão interior* do mundo, o que determina, na postura do ensaísta e poeta, uma visão da obra póstuma de Lúcio como um «Livro da memória, e de memórias» [46]. Óscar Lopes repetirá a importância da «exaltação do homem excepcionalmente intuitivo» na mesma obra, relacionando-a com uma dinâmica que reflete simultaneamente a absorção de estéticas oitocentistas, como a sintonia com o período vigente (na palavras do crítico, tanto o «inconsciente hereditário do naturalismo-decadentismo», como o «inconsciente colectivo atual»)[47]; ainda assim, Lopes encontrará, no livro, poucos momentos em que «vibra uma verdadeira e original poesia»[48].

A mesma visão *intuitiva*, *interior* do sujeito será igualmente destacada por José Carlos Seabra Pereira na sua Tese de Doutoramento. Logo no primeiro tópico referente à «Poética, imaginário e retórica do Neo-Romantismo» – «Dissídio ôntico e existencial» – o crítico salientará, a partir do poema homónimo ou de «O agitador de sonhos», uma *teoria divinatória da criação estética* e uma certa *antropologia dolorista* que se lhe encontram subjacente[49]. A partir deste ponto, a obra póstuma de Lúcio será citada em temáticas de algum modo afins, sob a égide da representação *espectral* do mundo que lhe encontramos subjacente: no âmbito do *primado do sonho, do sentimento, da sensibilidade* (que, não obstante a relação mais diretamente perceptível em *Na Asa do Sonho*, será visível, em *Espalhando Fantasmas*, no *expressionismo espectral*, próximo

[46] Nuno Júdice, *op. cit.*, p. 107.

[47] Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 115: «Com efeito, aí achamos a exaltação do homem excecionalmente intuitivo, o *Agitador de Sonhos*, com o *gosto esquisito e fino do mistério*, capaz de ver *sob a figura espessa o fantasma* de cada coisa, de despertar o fundo adormecido e angustioso das almas alheias sem os pruridos da *bondade pueril que tem medo das dores*: aí se afirma a existência, não apenas do inconsciente hereditário do naturalismo-decadentismo (os mortos mandam), mas até de um inconsciente colectivo atual (a alma do *Agitador de Sonhos* atua *sobre as outras as outras erguendo o vago sentimento / que, no fundo da Vida, as põe em ligação*)».

[48] Óscar Lopes, *op. cit.*, pp. 115-6: «No entanto, não são muitos os passos onde, neste livro, vibra uma verdadeira e original poesia. A expressão do *mistério* (em cansada rima repetida com *etéreo e sidéreo*) raro se liberta dos moldes líricos e narrativos românticos; os grandes *segredos* insinuados esboroam-se em exemplificações pretensiosas, caso dos pedantes comentários de viagem atribuídos ao tal *Agitador de Sonhos*, de quem, por outro lado, se contam extraordinários efeitos sobre as almas, principalmente femininas... O melhor do livro é o registo de impressões ou intuições momentâneas, perdidas num cruzamento de duas retóricas, a romântica, dominante, e a decadente, que aflora, por exemplo, nas sinestesias e em certos tipos de beleza feminina».

[49] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 369-70.

dos conformes poéticos de Pascoaes[50]); da *imagem do poeta saturniano e iluminado* (relacionada com a *pretensão visionaria* manifestada ao longo de todo o livro[51] e a noção de *insuficiência verbal* e *ansiedade da escrita* patente na duas últimas obras[52]) e mesmo na articulação com uma ideia nacionalizante da poesia[53], a que não será alheia – mesmo na obra póstuma, em tal questão não é imediatamente perceptível – uma vertente regional[54].

Será, porém, no âmbito da *Imaginação criadora, inspiração e vidência* que Seabra Pereira distinguirá com maior fulgor – como aliás já se notou – a poesia novecentista de João Lúcio, como a que melhor ilustra a «poética de gnose arracional e de criação não-mimética»[55].

As perspetivas atrás aludidas – e não obstante as inúmeras reservas que poderão ser colocadas a uma leitura de *Espalhando Fantasmas* enquanto uma peça acabada (ou passível de ser entendida como tal) – permitem-nos reforçar a ideia de que é possível interpretar os poemas incluídos na obra numa dinâmica relacional – isto é, enquanto veiculadores de linhas de força comuns e que permitem uma análise conjunta da obra. Este aspecto é particularmente pertinente para a leitura estabelecida na presente Tese de Doutoramento, se considerarmos não só a dinâmica entre sujeito e mundo representada em cada uma das obras poéticas de Lúcio como, e sobretudo, a relação em *crescento* que se regista na passagem entre uma e outra, conforme destacámos no primeiro capítulo[56]. É a partir deste pressuposto que propomos as linhas de leitura, comuns e extensíveis a diferentes poemas de *Espalhando Fantasmas*, que adiante destacaremos.

---

[50] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, pp. 411-2. O crítico referirá, no que toca à relação com Pascoaes, uma vertente mais psicologista e menos ontocosmogónica em *Espalhando Fantasmas*.

[51] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 445. Na mesma linha, Seabra Pereira distinguirá igualmente o *avatar do artista maldito* romântico em poemas como «O agitador de sonhos» e «O homem da sede inextinguível» (*op. cit.*, p. 452).

[52] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 477. Seabra Pereira referirá a relação com a condição poética maldita a partir do último poema de *Na Asa do Sonho*, «Na torre de marfim», referindo depois a abrangência desta insuficiência verbal nos poemas escritos a partir de 1913 (*vide* **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, nota 60).

[53] José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 431: «Em contrapartida, João Lúcio sugere, numa das *trouvailles* que vão pontuando a logomaquia de *Espalhando Fantasmas*, uma outra genealogia para idêntico perfil anímico da grei lusíada: «Chorava na canção choro de Portugal, / Este choro latino, espesso de paixão, / Gulodice de carne e cisma oriental...» (Seabra Pereira cita «O agitador de sonhos»; *vide* João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 319).

[54] *Vide* José Carlos Seabra Pereira, *op. cit.*, p. 500.

[55] *Vide* **Capítulo IV – Da contextualização histórico-literária de João Lúcio**, nota 171.

[56] *Vide*, a este propósito, Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo.

«Dessa ronda dos meus Espectros diluídos» – **A representação fantasmática**

Em função da problemática evolução da relação entre o sujeito poético e a representação do *real* circundante em cada poema e/ou obra poética de João Lúcio – e mesmo considerando todas as reservas que possamos apontar na visão da obra póstuma de Lúcio como um todo, bem como na sua concepção enquanto balanço poético (uma vez que a interrupção prematura da atividade literária de Lúcio é, naturalmente, involuntária) – é possível conceber *Espalhando Fantasmas* como o elemento que resolve muitas das questões resultantes da relação aludida.

Esta leitura, que constitui, como se sabe, linha fundamental da tese que apresentamos, resulta, sobretudo (mas não exclusivamente), da interpretação do poema publicado em 1917 no *Diário Nacional*. Com efeito, em «Espalhando Fantasmas», é possível concebermos o sujeito poético como, mais do que um *descobridor* do mundo circundante (à imagem do que víramos em *Descendo*), um efetivo *criador* desse mesmo mundo. Assim, esta relação com a primeira obra de Lúcio parece divergir num ponto fundamental: o modo como o sujeito se coloca nesse mundo – nomeadamente, a maneira como o mesmo assume o seu papel enquanto a entidade criadora; geradora dos *fantasmas*. Neste pressuposto, encontramo-nos distantes do sujeito em eterna demanda pela apreensão do lado invisível do mundo, mas também do *eu* poético deslumbrado com o seu *real* circundante (como em *O Meu Algarve*) ou o sujeito relativamente isolado, resguardado na sua torre de marfim (como em alguns poemas de *Na Asa do Sonho*). Em *Espalhando Fantasmas*, ele assume-se como parte ativa na génese de um mundo que é, simultaneamente, o seu, íntimo, e o exterior, que o circunda.

É neste sentido que podemos entender o poema como não só uma espécie de resenha poética da obra onde se integra (à imagem, de resto, dos seus correspondentes «Descendo», «O meu Algarve», «Na asa do sonho»), mas enquanto peça referencial, no âmbito de toda a poética de Lúcio, na representação do sujeito-poeta e na (re)construção do seu mundo circundante.

A aludida analogia com alguns dos pressupostos subjacentes a *Descendo* será visível, desde logo, nas primeiras estrofes do poema, a partir do caráter obscuro, misterioso dos elementos que compõem o mundo – um universo invisível ao simples

olhar; porém (ou apenas) percepcionado pela figura do poeta («O turvo sentimento impuro da Argila, / [que] Tem a recordação das Formas que deliu»; o «plástico sudário esvaente da Lua» onde «ainda se insinua, [a forma espectral] Dos amantes»[57]). O universo lexical alusivo a esse lado nebuloso, misterioso, repete-se (pelo menos, parcialmente) em alguns passos: a «luz (...) sonâmbula»[58]; a «memória obscura»[59]; os «segredos nublados»[60]; a «memória obscura e saudosa [da Terra]»[61]; o «mistério»[62] – no mesmo campo semântico, aliás, que as «exaltações do Nevoeiro lento»[63], a «bruma» e as «neblinas» [64] – de resto, o sujeito referir-se-á à concepção do livro enquanto intento *esfumado*[65].

Distingue-se, porém, este novo poema das primeiras demandas de *Descendo* pelo universo *espectral* imanente e, sobretudo, pela imagética a partir dele trabalhada. É certo que a imagem do *espectro* fora já aflorada, de modo visível, na primeira obra de Lúcio em poemas como «Os lívidos»[66] e que a ideia de *morte* nos será sugerida, de algum modo, em «O cemitério das noivas» ou «A sombra»[67]; na mesma linha, é possível encontrar pistas, em poemas como «A dança do pó» ou «À mesma hora» (referentes a uma noção de criação a que não se pode excluir a analogia com a concepção divina ou a analogia com uma devastação/ressurreição fenixiana, respectivamente[68]) que se irão repetir em diversos passos de «Espalhando Fantasmas»: na constante invocação da *Argila*, sempre grafada em maiúscula (aliás, tal como «Forma», que aparece, aqui, no mesmo universo temático)[69] ou no «confuso ondular esparso de Figuras» que resulta do *Fogo* (melhor, da *Fumarada*[70]) – imagem que também nos parece remeter para poemas como «As terras», de *O Meu Algarve*, ou «A

---

[57] João Lúcio, «Espalhando Fantasmas», *Poesias Completas*, p. 307.
[58] *Ibid*.
[59] *Ibid*.
[60] *Ibid*.
[61] *Ibid*.
[62] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.
[63] *Ibid*.
[64] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, pp. 308-9.
[65] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 309: «Dessa ronda dos meus Espectros diluídos, / Que a saudade faz vir das mortas emoções, / Esfumei neste livro (...) / As figuras em bruma, erguendo aparições».
[66] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 82-3.
[67] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 62-4 e 96-8, respectivamente.
[68] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 76-80 e 87-9, respectivamente
[69] João Lúcio, *op. cit.*, p. 307 («O turvo sentimento impuro da Argila, Tem a recordação das formas que deliu»; «A Argila transmite as lembranças que encerra»); 308 («E às exaltações do Nevoeiro lento, / Em que ascende da Argila a Água que a ouviu») e 309 («Às cidades, de manso, às vezes as Neblinas (...)/ Da Argila e do Mar, em vagas tremulinas, / Trazem recordações em Formas espectrais»).
[70] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.

marcha do pinhal», de *Na Asa do Sonho*[71]. Porém, não obstante os pontos de contacto, as diferenças entre o primeiro poema de *Espalhando Fantasmas* e os citados serão significativas.

Em primeiro lugar, pela distância que encontramos desta projeção fantasmática com um efetivo universo de *morte*. Com efeito, este «turvo sentimento impuro da Argila (...) / ...que a lívida Morte, à chuva, que cutila, / Na mole podridão, secreta e tranquila, / Sob a terra calada, esmagou, diluiu» não parece remeter tanto para uma dimensão mórbida do mundo (não obstante os lexemas soturnos: o «sudário esvaente da Lua»[72], os «Mortos [que] têm voz»[73], a «treva ancestral, esvaída»[74], «a Treva interior [...] / [que] vai roendo e gastando as Sombras sepultadas»[75]...), mas antes para o *devir* criativo subjacente à representação – se quisermos, *espectral* – do mundo. Permanece assim intacta a ideia de um sentido oculto subjacente a cada um dos seus elementos, porém, plenamente assumida, pelo *eu* poético, como uma leitura (diríamos antes: criação) sua. Assim se compreende, após toda a narração de cenários e de todos os seus aspectos *ocultos* («Dentro de cada Alma há um tesouro etéreo / (...) Uma mina de Sonho, oculta no mistério, / Com fundos filões d'oiro, esperando o mineiro»[76]) o desfecho do poema: é a *Saudade* do sujeito que «invade as outras Almas, / – Num branco calafrio –, espalhando Fantasmas»[77].

Será esta sua condição que permite ler as relações (por vezes, quase paradoxais, como nos parece mostrar a «mole podridão, secreta e tranquila» cutilada pela «lívida

---

[71] *Vide* **Capítulos VI – *O Meu Algarve*** e **VII – *Na Asa do Sonho***, notas 144-7 e 211-7, respectivamente.
[72] João Lúcio, *op. cit.*, p. 307.
[73] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.
[74] *Ibid*.
[75] *Ibid*.
[76] *Ibid*. Parece-nos importante notar, nesta passagem, a intertextualidade com o último poema de *Na Asa do Sonho*, «Na torre de marfim», nomeadamente a última quadra («Foi sob esse clarão, nessa torre isolada, / Que fomos lapidando os versos fatigantes, / Mineiros, que tortura a raiva desolada, / De não ter encontrado o filão dos diamantes»; *op. cit.*, p. 304). Tal circunstância parece garantir, de algum modo, um efeito de continuidade entre um e outro livro, não obstante a distância de quatro anos entre a edição da terceira obra de Lúcio e o poema «Espalhando Fantasmas», no *Diário Nacional* – à imagem do que se passara, de resto, entre o último poema de *O Meu Algarve*, «Alta noite», e o universo de *Na Asa do Sonho* (*vide*, a este propósito, capítulo VII – *Na Asa do Sonho*, notas 77-85).
[77] João Lúcio, *op. cit.*, p. 309. Acrescente-se, a este propósito, que Fernando Cabrita, no estudo «João Lúcio e a Poesia Simbolista», aflorará, igualmente, por intermédio da articulação estabelecida com *Descendo* (e a partir de passagens de «Espalhando Fantasmas» e de «O agitador de sonhos»), esta dimensão ativa do sujeito na construção do mundo: «Os poemas que iniciam este volume ("Espalhando Fantasmas" e "O Agitador de Sonhos") parecem revelar um regresso à filosofia inicial do "Descendo". Há, no entanto, uma diferença. Enquanto que no "Descendo" a verdade que faltava estava oculta na parte invisível da Natureza, no «Espalhando Fantasmas» a verdade está na alma do artista. É a Arte, o espírito sem horizontes do Poeta que vai, a partir da Natureza, completar o visível, o real» (*op. cit.*, p. 19).

Morte»[78]) registadas no domínio de cada elemento: a forma dos amantes no «plástico sudário esvaente da Lua»[79], as «máscaras de afogados» e «Espectros de navios» vincados em cada onda do mar[80]. Esta capacidade genesíaca, próxima de uma dimensão divina – e daí a recorrência à *argila* como elemento formativo do mundo[81] (próxima, portanto, do *pó* em poemas como «A dança do pó», de *Descendo*[82]) enfatiza uma capacidade poética declaradamente *sua*, ou cuja origem remete à sua pessoa («Dessa ronda dos meus Espectros diluídos»[83]) – só ele tem a capacidade de percepcionar que, «Dos fundos da nossa alma, onde os Mortos têm voz, / Há eco interior de muita extinta fala»[84]. É nesta perspetiva que compreendemos que os «Espectros a pairar» ou as «aparições» erram, afinal, «dentro de Nós»[85].

Será esta vertente *interior* da representação do mundo que justifica a atenção concedida à memória – tanto no que concerne à *lembrança* que cada elemento tem de cada uma das vivências que se lhe encontram subjacentes[86], como na *saudade* manifestada pelo *eu* poético, que permitirá a ligação entre o sujeito e o mundo por si construído – os *fantasmas* por si espalhados[87]. Não nos encontramos, nesta linha, muito longe do devir genesíaco estabelecido por Pascoaes[88] – circunstância, aliás, enfatizada pelo grupo de lexemas ligados ao campo dos *nevoeiros* que traduzem uma percepção

---

[78] João Lúcio, *op. cit.*, p. 307.
[79] *Ibid*.
[80] *Ibid*.
[81] *Ibid*: «Aos vegetais, sugando a seiva do seu peito, / A Argila transmite as lembranças que encerra; / À Água que, cansada, a busca, como um leito, / Segreda o recordar, profundo e imperfeito, / Da memória obscura e saudosa da Terra». *Vide* também «E às exaltações do Nevoeiro lento, / Em que ascende da Argila a Água que a ouviu, / Olhai (...) / As Formas espectrais do que a Terra deliu!» (*op. cit.*, p. 308); «As cidades, de manso, às vezes, as Neblinas (...) / Trazem recordações em Formas espectrais» (*op. cit.*, p. 309).
[82] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, notas 137-9.
[83] João Lúcio, *op. cit.*, p. 309.
[84] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.
[85] *Ibid*.
[86] João Lúcio, *op. cit.*, p. 307: «O turvo sentimento impuro da Argila, / Tem a recordação das Formas que deliu»; «A lembrança do Mar, em segredos nublados, / Treme na evocação de antigos desvarios»; «Aos Vegetais, sugando a seiva no seu peito, / A Argila transmite as lembranças que encerra; / À Água que, cansada, a busca, como um leito, / Segreda o recordar, profundo e imperfeito, / Da memória obscura e saudosa da Terra.»; p. 309: «Às cidades, de manso, às vezes, as Neblinas, (...) / Trazem recordações em Formas espectrais».
[87] João Lúcio, *op. cit.*, p. 309: «Dessa ronda dos meus Espectros diluídos, / Que a saudade faz vir das mortas emoções, / Esfumei neste livro, (...) / As figuras em bruma, erguendo aparições»; «Assim, minha Saudade, invade as outras Almas, / – Num branco calafrio –, espalhando Fantasmas».
[88] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, subcapítulo *Saudade e Saudosismo*. José Neves destacará, neste âmbito, que em *Espalhando Fantasmas* «...toda a elaboração poética se desenvolverá, portanto, em torno da visão da recordação de formas vagas que, fantasticamente, flutuam, como ecos de um passado perdido, nas ondas do mar, nos nevoeiros, nas labaredas e na nossa alma onde dormita um mundo inesgotável de espectros» (*vide* José Neves, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio», *GEA* [Revista do Grupo de Estudos Algarvios], p. 27).

difusa e fragmentada do real circundante: o sentimento da Argila que é *turvo*[89]; a lua, cuja luz *sonâmbula* oculta as formas de amantes[90]; os *segredos nublados* ligados à lembrança do mar[91]; a memória *obscura e saudosa* da Terra[92]; o ondular *confuso* e *esparso* das figuras que se insurgem na *fumarada*[93] (e é possível estabelecer aqui, mais uma vez, conexões com poemas de *Descendo*, nomeadamente com «A balada do fumo»); as exaltações do *Nevoeiro lento*[94] (na estrofe seguinte: *neblina*[95]) e as formas espectrais que passam na *bruma*[96] (lexema repetido duas estrofes depois – as *brumas de Almas* que se unem à «nossa»[97] – e na penúltima estrofe – «As Figuras em bruma, erguendo aparições»[98]); as *aparições* que erram dentro de nós[99]; a «mina de Sonho», *oculta no mistério*, existente dentro de cada alma[100]; as *Neblinas* calmas, em *vagas tremulinas*[101]. É esta, afinal, a realidade possível, «ante o olhar vidente»[102] de um sujeito-poeta que tem a capacidade, mais do que a *ver*, de a reconstruir na sua memória – no seu mundo.

Nesta perspetiva, as constantes convocações do universo de poemas de *Descendo* parecem corroborar uma linha de raciocínio próxima de um desfecho ou, pelo menos, de uma resolução no que se refere ao modo como o *eu* poético se coloca ante o seu mundo: se na primeira obra, nos deparamos com um sujeito que se assume como um *decifrador* do lado invisível, oculto do real circundante, em «Espalhando Fantasmas», ele surge como o *criador* supremo, assumido, de tal mundo. Pesem embora as circunstâncias nefastas que ditaram a morte prematura do poeta, parece-nos legítimo interpretar, no poema de 1917, uma resolução (ou, pelo menos, um iniciar da resolução) do problema inicialmente apontado.

---

[89] João Lúcio, *op. cit.*, p. 307.
[90] *Ibid*.
[91] *Ibid*.
[92] *Ibid*.
[93] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.
[94] *Ibid*.
[95] *Ibid*.
[96] *Ibid*.
[97] *Ibid*.
[98] João Lúcio, *op. cit.*, p. 309.
[99] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308.
[100] *Ibid*; veja-se o intertexto estabelecido com a imagem final de «Na torre de marfim» (*vide* **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, notas 598-606)
[101] João Lúcio, *op. cit.*, p. 309.
[102] João Lúcio, *op. cit.*, p. 308. A expressão, recorde-se, surge no âmbito do «confuso ondular esparso de Figuras» reconhecíveis na *fumarada* que resulta da *Chama*. Tal imagem parece sugerir (aliás, em consonância com a invocação da figura da *Fénix*, como oportunamente notamos [*vide* notas 68-71]) uma ideia de reconstituição do sentido do mundo por via poética – como no caso da figura mitológica, uma vida que ressurge depois da destruição.

O poema «Treva plástica», o penúltimo do livro, parece abordar a mesma questão. Não obstante a circunstância de este constituir, a par de «A pescadora de rãs», um poema inacabado (ou, pelo menos, não totalmente legível), parece ser possível estabelecer algumas articulações com esta dimensão *criadora* da realidade, a começar, desde logo, pela estranha combinação sugerida pelo título: de facto, a noite, a *treva* que irrompe pela sala onde se encontra o sujeito se encontra e tudo dissolve[103] é *moldada*, no devido sentido do termo, por este («Sinto a escuridão como uma cera branda / Onde o meu Sonho de Arte esculpirá figuras»[104]) – e daí a sua *plasticidade*, plenamente sugerida na estrofe seguinte[105], que, na invocação da escultura (quase que nos recordando o raciocínio de Pascoes: «o verso, na nova Poesia, não é musical: é escultural»[106]), reforça o artifício poético como elemento presente na representação do mundo[107].

Novamente, os «Fantasmas de tortura e de sonho»[108] são assumidos como criações do sujeito poético («Na treva branda as moldo, as agito, as componho, / Essas aparições sonâmbulas, etéreas», / Que sinto atravessar os longes do meu Sonho, / O esboço instantâneo em faúlhas sidéreas»), concretizando-se assim um raciocínio apenas aflorado em *Descendo* – a verdade constitui, efetivamente, a revelação suprema dos poetas[109]. Aliás, corroborando o que foi referido atrás a propósito da relação projetada entre as duas obras, parece haver, em alguns passos de «Treva plástica», reminiscências de poemas da primeira obra de Lúcio[110] – incluindo o desfecho do poema, na estrofe final (lamentavelmente, em algumas partes ilegível), onde a entrada da *luz* será equiparada a um «cataclismo» que propicia um quebrar tanto da treva, como do próprio

---

[103] João Lúcio, *op. cit.*, p. 405: «A Noite –, encheu de treva a sala aonde cismo: / Dissolveu, engoliu telas, rosas e tudo: / Recolho a sensação dum infinito abismo, / Onde esvai, lentamente, um etéreo veludo»

[104] *Ibid*.

[105] *Ibid*: «Com pensativa mão vidente de escultora / A fantasia afaga a negridão elástica, / Que se ductiliza ante a mão criadora, / Num passivo torpor, submissamente plástica».

[106] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, nota 230.

[107] João Lúcio, *op. cit.*, p. 405: «E a fantasia molda, – oh,! Num subtil prazer, – / Sobre essa argila negra, em contornos diversos, / As distantes visões, que não pôde trazer / Até à luz esquiva e trilante dos versos».

[108] João Lúcio, *op. cit.*, p. 406. Parece-nos importante notar a recorrência à figura dos *fantasmas*, repetida em diferentes passos na obra, que parece atestar a procura de uma certa coerência global na obra. Esta circunstância, que não é nova na obra poética de Lúcio (e que lhe custou, inclusive, algumas críticas– *vide*, a este propósito, **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, nota 21), tem o mérito de indicar que a versão que conhecemos de *Espalhando Fantasmas* parece encontrar-se muito próxima da final, conforme nos documenta Francisco Fernandes Lopes (*vide* nota 1).

[109] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, notas 418.

[110] Veja-se, por exemplo, os primeiros dois versos da sexta estrofe do poema («Figuras que sentiu errando num perfume / Como numa prisão balsâmica exiladas», *op. cit.*, p. 406), a recordar o poema «Perfume que chora» (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 61) ou o poema «A princesa exilada no perfume», incluído em *Espalhando Fantasmas* (*vide op. cit.*, pp. 370-1).

sujeito[111] – a fazer recordar a luz ofuscante, por vezes destruidora, de certos poemas de *Descendo*[112].

«Desse estranho rapaz, enfeitiçante e raro» – **O Criador**

Em função da leitura estabelecida a propósito da importância do *eu* poético, em *Espalhando Fantasmas*, na efetiva construção do real circundante e em função, também, da redefinição que esta noção impõe na relação entre sujeito e mundo na poética de João Lúcio, não é, de todo, surpreendente que alguns dos poemas inclusos na sua obra póstuma enfatizem, precisamente, a figura do poeta – por vezes, até, numa autorrepresentação declaradamente autobiográfica. É o que parece acontecer em quatro poemas específicos: «O agitador de sonhos», «O homem da sede inextinguível», «O homem que se apaga» e «O raro pintor vidente»; cada um, à sua maneira, constitui uma espécie de perífrase do poeta João Lúcio – pelo menos ao modo como o mesmo se dá a conhecer na sua poética. É sobre estes poemas que a nossa atenção irá recair agora.

O agitador de sonhos – Dândi-Feiticeiro

«O agitador de sonhos» é o primeiro (e mais longo) poema do grupo de textos alusivos à figura do poeta que, pelas visíveis relações autobiográficas, parece convergir no próprio João Lúcio. Se considerarmos que em cada um dos textos citados é abordado um aspecto peculiar de uma vertente atribuível à poética de Lúcio, sem grande dificuldade atribuímos a este *agitador* a dimensão onírica presente em todas as obras do poeta, e que constituirá motivo central do último livro publicado em vida, *Na Asa do Sonho*.

Parece-nos, por isso, significativo que este seja o segundo poema do livro: após a apresentação, em «Espalhando Fantasmas», do paradigma com que se irá abordar a

[111] João Lúcio, *op. cit.*, p. 406: «Entre a luz de repente (...) / Sob um cataclismo, onde tudo se abisma / Na treva quebradiça, a minha alma se parte».
[112] *Vide* **Capítulo V – *Descendo***, subcapítulo *«Toda a luz é uma rev'lação» – a luz enquanto iluminação*.

relação entre sujeito e mundo, estabelece-se, com algum fulgor narrativo, o retrato do sujeito responsável por tal relação – o poeta ou, se quisermos, o «estranho rapaz, enfeitiçante e raro»[113], que tem o «poder de evocar a Beleza, / Sob uma forma nova, em ritmo e leveza» em cada personagem[114]. Há, neste retrato, uma representação do *eu* poético como um *Homem Singular*[115] – simultaneamente um *Feiticeiro*[116] (o que salienta o caráter místico e visionário comummente atribuível a sujeitos e personagens da poesia de Lúcio) e *Escultor* (na mesma linha da imagem trabalhada em «Treva plástica»)[117], traços *poéticos* que não parecem distanciar-se, porém, da projetada autorrepresentação da figura biográfica de João Lúcio (aliás, de algum modo corroborada pela dimensão romanesca dos episódio amorosos narrados, que parecem remeter para cenários afins aos das diferentes viagens feitas por João Lúcio a partir de 1908[118]). Nesta perspetiva, o retrato traçado parece corresponder, sem grandes surpresas, à figura *dândi* que conhecemos, a partir de registos fotográficos (e disponibilizados em anexo) respeitantes ao poeta:

> Crescia uma avidez, aguda e curiosa,
> De ver esse rapaz de olhar narcotizante
> (...)
> Quando, pela uma hora – a luva gris calçada, –
> De *smoking*, esguio, a face iluminada,
> Insinuante e fino, Ele entrou, lentamente
> (...)
> Exalava-se Dele um fluido singular,
> Narcótico de encanto e perfume de cisma
> (...)
> Um nariz vigoroso, a cortar, no perfil,

---

[113] João Lúcio, *op. cit.*, p. 310.
[114] *Ibid*: «Disse-me o seu poder de Evocar Beleza, / Sob uma forma nova, em ritmo e leveza; a sua cisma terna envolvendo a Desgraça, / Pondo nos corações o frio da dor, que passa; / Mas agitando logo um sonho singular / De fortuna ou de Amor, ou de Alta comoção, / Para fazer sarar o frio dessa impressão...».
[115] João Lúcio, *op. cit.*, p. 311.
[116] *Ibid*.
[117] *Ibid*: «Eu evocava, ao longe, o Homem Singular, / Que, como um Escultor, trabalhando com calma, / Soubera rendilhar, apurar, cinzelar, / Num martírio de Arte, o sonho dessa Alma».
[118] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 315-6: «Com Ele viajei, discuti, procurando / Arrancar pelo Mundo a Beleza escondida: / Errámos pelo Mar, ao luar d'ópio brando, / No soluço, a tombar, da água dolorida. / Estivemos no Alhambra, entre um poente d'oiro, / A consumir na luz as ruínas rendadas (...) / Estivemos em Capri, em Pompeia, em Veneza, / Que Ele encheu dum fulgor de aparições pungentes (...) / Vimos nascer o sol nos Alpes onde a neve / Transfigurava a luz em sangues latejantes (...) / Fomos a Waterloo. A manhã de neblinas / Começava a rasgar-se a golpes de clarão». Esta questão não deverá, porém, ser reduzida a uma reminiscência biografista: com efeito, a *viagem* deste *agitador* é, sobretudo, trabalhada no domínio onírico – na capacidade que o mesmo demonstra em *agitar* diferentes sonhos, o que, na analogia estabelecida atrás com a figura do poeta João Lúcio, significa criador de imagens; de poesia. Nesta linha, compreendemos a referência, no final do poema, ao facto de a figura viajar há algum tempo («Há anos, que viaja, esse Homem singular», *op. cit*., p. 323).

Sobre a face suave, um orgulho viril[119]

Na sequência desta descrição, iremos aceder a uma relação do retrato com a busca do *mistério* das coisas – nomeadamente a partir do «...olhar castanho, onde tremiam oiros, / Num vago lampejar de arestas de tesoiros, / Enterrados ali, num segredo divino»[120]; desse olhar que *apreende* tudo[121], e que não se parece encontrar muito longe de algumas linhas estéticas propostas anteriormente por Lúcio (nomeadamente, em *Descendo*[122]). Aliás, ao longo do poema, é possível aceder a diferentes elementos que, amiúde, nos recordam passagens de outras obras ou poemas do autor: o seu olhar «quente e mole, / Penetrante de cisma e fatalismo moiro»[123], bem como o doce tremor da voz deste *agitador*, próximo da «languidez das serenatas mouras»[124], traços que nos parecem invocar alguns cenários de *O Meu Algarve*[125]; a visão do «sofrimento raro / Das flores» («...essa tortura atroz / Das flores a sofrer, ouvindo-lhes a voz, / A sua voz de aroma, aflita, impressionante»[126]), a remeter para poemas de *Descendo*[127].

Assim, e não obstante as pistas biográficas apresentadas, parece ser no domínio da continuidade de linhas poéticas que esta autorrepresentação mais se insinua. De um modo resumido, o poder deste *agitador* parece ser o de mostrar, às personagens, o *real* circundante a partir de uma nova perspetiva; de um novo olhar determinado pelo poder *criador* da poesia. Tal noção será concretizada na visão deste «Homem do Infortúnio e de Encanto e de Morte, fazendo levantar, nas almas sossegadas, / As asas que Deus pôs,

---

[119] João Lúcio, *op. cit.*, p. 313. A articulação proposta deve ser feita com as devidas cautelas. É evidente que a mesma não é feita com o intuito de reduzir a leitura de determinados poemas ou passagens de *Espalhando Fantasmas* a uma mera reflexão de aspetos biográficos de João Lúcio, nem tão pouco a subalternizar a interpretação dos textos a tais episódios. Mas parece-nos indubitável que o poeta estabelece um *jogo* entre as representações do sujeito do poema e o sujeito tido como *real*; jogo esse que tinha, na época, todas as condições para ser devidamente interpretado pelos leitores, até porque, como sabemos, João Lúcio era uma personalidade relativamente conhecida – pelo menos a nível regional (*vide*, a este propósito, nota 30; Vasco Barbosa Prudêncio, «João Lúcio – poeta de transição», *in* João Carlos Carvalho (Coord.), *A República – Figuras, Escritas e Perspetivas*, pp. 43-54 e a cronológica que apresentamos como apêndice do presente estudo).

[120] *Ibid*; veja-se a proximidade desta imagem com os «filões d'oiro» referidos em «Espalhando Fantasmas» (*vide* nota 76)

[121] *Ibid.*

[122] Veja-se, por exemplo, o verso «Só nas garras do Fogo, a Lama nasce Estrela» (*op. cit.*, p. 318), a invocar os dois versos finais do poema «Descendo» (*vide* **Capítulo V – *Descendo***, nota 480).

[123] João Lúcio, *op. cit.*, p. 316. Veja-se também, a este propósito, o verso «Sentia-se imperfeita ao olhar d'oiro – o Dia» (*op. cit.*, p. 315), a fazer lembrar o nono verso de «O meu Algarve»: «Fez mais belo pra ti o drama em oiro – o Dia» (*op. cit.*, p. 112).

[124] João Lúcio, *op. cit.*, p. 314.

[125] *Vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Como uma grácil moira voluptuosa» – O imaginário árabe*.

[126] João Lúcio, *op. cit.*, p. 314.

[127] *Vide* Capítulo **V – *Descendo***, subcapítulo *«Corações sem luz» – Poeta, coração, sofrimento.*

em todas, a dormir»[128], imagem que traduz a capacidade do sujeito – ou, se quisermos, da poesia – na (re)construção de um sentido no mundo. Deste modo se compreende o seu poder tanto no domínio das inúmeras personagens femininas descritas (Dona Luísa C., cuja voz treme quando o enuncia[129]; a dama que «trazia entre o cabelo claro / Definhando, subtis, uns belos miosótis belos», impressionada pelo seu poder de comunicação[130]; a *lady* que o designa, numa certa reminiscência decadentista, como «o seu *flirt* de ópio»[131]; a «ciumenta, ágil napolitana, / Pantera trigueirinha» que o *agitador* endoidecera[132]...). Tal fascínio será extensível, igualmente, a personagens masculinas – veja-se, por exemplo, a admiração manifestada por um grupo de pescadores, aproximando-o a uma esfera divina («Referiram-se a Ele e chamaram-lhe santo»[133]) pela circunstância de ele ser capaz de conseguir deitar *luz* sobre a sua *treva infinita*[134] ou a influência exercida sobre a figura do *velho marinheiro*, que «Embebia de sonho o rosto prazenteiro / A ouvi-Lo falar do seu país distante. / De aventuras do mar da sua raça audaz»[135].

Em função de tal representação, a *estranha teoria*[136] de Arte deste *agitador de sonhos*, descrita a certo passo pelo sujeito, surge quase como um manifesto poético da escrita de João Lúcio: uma teoria «Onde o fim do Artista era a Adivinhação, / Apagando do olhar o engano das Formas, / Buscando só na alma as obscuras normas / A que a Forma embacia a rútilo expressão»[137]. O *sonho* – e, particularmente, a sua *agitação* – torna-se, assim, a imagem da poesia, capaz de concretizar as imagens, *presentificá-las* no mundo (como encher as Campinas de Waterloo com «armas e

---

[128] João Lúcio, *op. cit.*, p. 311.
[129] João Lúcio, *op. cit.*, p. 310: «Dona Luísa C., que estava primorosa / De frescura gentil, e, nervosa, torcia, / Entre os dedos de neve, uma anémica rosa, / Falou Dele também –, e a sua voz tremia.».
[130] João Lúcio, *op. cit.*, p. 314.
[131] João Lúcio, *op. cit.*, p. 316.
[132] João Lúcio, *op. cit.*, p. 317.
[133] João Lúcio, *op. cit.*, p. 312.
[134] *Ibid*; veja-se, também, no mesmo propósito, a circunstância de o *agitador* «arrancar da lívida miséria, / Dessa miséria escura, uivando aos vendavais, / A chama da Quimera, enervante e sidérea» (*ibid*).
[135] João Lúcio, *op. cit.*, p. 317. Parece-nos significativa a recorrência a personagens ligadas ao mar – aliás, em estreita articulação com o universo de outros poemas, como «O pescador que o mar enfeitiçou», da mesma obra, ou com textos de *O Meu Algarve* – veja-se a referência à *raça audaz*, a repetir, de algum modo, as referências vistas em «A saudade do mar» (*Vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, nota 281).
[136] João Lúcio, *op. cit.*, p. 314.
[137] João Lúcio, *op. cit.*, p. 315. A este propósito, ser-nos-á facultado o exemplo de uma rosa, que parece recordar-nos, em certa medida, o universo de poemas como «Perfume que chora», de *Descendo*: «"A Arte só tem visto as frescuras formosas / Da cor, da linha em seda e do aroma grosseiro, / Sem conseguir mostrar-lhe o íntimo valor: / É na alma onde a Rosa oculta o melhor cheiro: / Lá tem as vibrações anímicas da Cor" / "O que é preciso erguer em versos de feitiço / É a sua expressão de essência, deformada / Por um cálix banal, em esboço enfermiço, / Que quebra, com desprezo, a ventania irada."».

esquadrões em lutas e ruínas»[138]); uma ligação enfatizada tanto pela recorrência a outras artes (em particular, a escultura[139], tal como em «Treva plástica»[140]), como na representação difusa, nebulosa do mundo, que, à imagem do que se propõe em diferentes poemas de *Descendo*, constitui a via para a efetiva apreensão do mesmo[141]. Por esse motivo, as palavras de consolo que este *agitador* transmite ao «mísero ceguinho», na última estrofe, podem ser lidas como a paráfrase de um princípio fundamental expresso na poesia de João Lúcio desde *Descendo*: a insuficiência dos sentidos – sobretudo, da visão – para a efetiva apreensão do mundo circundante[142].

O desenlace do poema revelar-nos-á um aspecto pouco comum no trabalho literário do poeta: ao se colocar como o autor do texto que narra a vida deste *agitador* com o «gosto esquisito e fino do mistério»[143], com o «singular poder de criar ilusões, / Das coisas arrancando a essência que cisma»[144], o sujeito poético estabelece-se, também, como um semelhante *agitador*. Encontramo-nos na presença de dois Lúcio – o que *agita* poeticamente o mundo (e cujo nome «real», misteriosamente suprimido pela personagem, poderia ser, efetivamente, o de Lúcio – tal hipótese parece ser deixada em aberto[145]) e o que o regista, em «versos enfadonhos»[146]. Encontramo-nos, pois, no domínio de um efeito de *duplicidade* que não parece descurar os ensinamentos de algumas linhas estéticas cultivadas no Modernismo Português, nomeadamente (e mais uma vez) na literatura de Mário de Sá-Carneiro.

---

[138] João Lúcio, *op. cit.*, p. 316.
[139] Veja-se, por exemplo, a afinidade entre as criações escultórica e poética nesta passagem: «Vimos nascer o sol nos Alpes onde a neve / Transfigurava a luz em sangues latejantes: / Aí agitou Ele um lindo sonho breve, / Pedindo um escultor para arrancar da neve, / Com torturada mão, formas maravilhantes. E conseguiu fazer passar à minha vista, / À vista da minha alma, essas rondas estranhas / De Formas, levantando, ao seu génio de artista, – / Nesse capricho de Arte –, a neve das montanhas» (*op. cit.*, p. 316) ou a referência direta a este *agitador* nos mesmos conformes: «Uma volúpia meiga, onde a paixão fluía: / No coração pujante um cinzel caprichoso, / Rendilhando o amor, que lavrava, esculpia, / Num feitiço de sonho, às vezes doloroso» (*op. cit.*, p. 322).
[140] *Vide* notas 103-7.
[141] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, p. 317: «E fazia surgir, num esboço nublado, / As figuras em sombra e fluido dissipado, / Que tirava da Morte, a mão de feiticeiro»; 322: «Mais uma vez senti a impressão vibrante / De a Sua alma estender tentáculos intensos, / Ao país da neblina, infinito e distante, / Onde o Futuro oculta os segredos imensos».
[142] João Lúcio, *op. cit.*, p. 321: «"A luz que tu não vês, cá fora, na aparência / Das Formas enganando, a tua alma A sente, / Se a buscar dentro em si, na procelosa essência... / Na tua treva funda, hão de estorcer-se linhas, / Vagas figurações, onde o pavor goteja: / Busca bem e verás que, buscando, caminhas / Para a esquiva luz que o teu olhar deseja. / Dentro de nós há um sol, um outro sol melhor: / Numa parte da alma, a luz vê-se cair: / Remove, dentro de ti, os rochedos da Dor: / Debaixo deles há caminho pra lá ir».
[143] João Lúcio, *op. cit.*, p. 323.
[144] João Lúcio, *op. cit.*, p. 322.
[145] João Lúcio, *op. cit.*, p. 323: «Viu, antes de partir, torturando uma rosa, / Como o embaciei, em versos enfadonhos... / Sobre o Seu Nome, então –, vingança caprichosa –, / Espalhando neblina, a sua mão nervosa, / Pôs este mascarim - «Agitador de Sonhos».
[146] *Ibid*.

Como vimos, em «O agitador de sonhos» parece ser estabelecida uma relação com a figura do poeta, a que não é alheia uma figuração autobiográfica do próprio João Lúcio.

Tal condição autorreflexiva parece repetir-se tanto em «O homem que se apaga», como no poema «O homem da sede inextinguível». No primeiro caso, parece ser possível articular a visão de certo modo romanesca (repetida já em poemas como «O agitador de sonhos»[147]) com a figura do sujeito de diferentes poemas de Espalhando Fantasmas (mas também da obra anterior, Na Asa do Sonho) em que tal vertente passional é enfatizada. No segundo, deparamo-nos com a descrição de uma personagem cuja sede singular de justiça («Dentro Dele acendeu fogo de indignação: / Desse fogo se ergueu a sede singular.»[148]) parece remeter, no campo da autorrepresentação, para a figura socialmente interventiva de Lúcio, enquanto advogado e político e, particularmente, para a sua incorruptibilidade, quer face à *Fortuna* («Veio então a Fortuna –, o passo musical, / Braços de cortesã –, para o fazer calar»[149]), quer à *Volúpia* («A Volúpia depois, com um ardor de essências (...) / Quis fazê-lo esquecer, extinguindo as ardências / Daquela sede estranha à sombra dessa asa / Do Prazer»[150]), quer à *Glória*[151].

Em «O raro pintor vidente», tal relação autobiográfica parece manter-se –; porém, o poema contemplará, mais do que uma reflexão sobre o *criador*, uma enfatização, sobretudo, da sua *obra* – o que justificará as frequentes alusões a textos poéticos de João Lúcio.

---

[147] *Vide*, por exemplo, João Lúcio, *op. cit.*, pp. 310-1: «E sobre a Vida Dele, uns traços de romance, / Mas romance gentil de paixão cinzelada, / Onde passava, branca, uma sombra chorosa / E fina de Mulher, perfumada e velada, / Finando de tristeza a face dolorosa».

[148] João Lúcio, *op. cit.*, p. 333; tal *sede* será, de resto, literalmente expressa no final do poema: «"Esta sede que eu tenho, é sede de Justiça!"» (*op. cit.*, p. 337).

[149] João Lúcio, *op. cit.*, p. 334

[150] João Lúcio, *op. cit.*, p. 335. Parece-nos interessante o quadro que se estabelece no âmbito da aludida *volúpia*, em contornos que denunciam a influência decadentista na poética (ou, pelo menos, em alguns poemas) de Lúcio: «Oh! as danças de aroma: os bailados zumbentes / De esculturas de carne, a tentar, a tentar! / Oh! os braços de bronze e de neve, em serpentes, / Em ânforas partindo as curvas remanescentes, / Dos beijos o licor derramando em torrentes, / No mármore a suar!» (*ibid*).

[151] *Ibid*: «"A Volúpia, a Fortuna, a Glória –, que importa, / Que eu tenha tudo, tudo! A sede não termina! / Sinto chorar na Sombra. Frios de carne morta / Traz o vento, que geme e ruge à minha porta, / A gritar, a gritar, contra quem assassina."».

Não obstante, as primeiras estrofes do poema serão dedicadas à descrição deste *pintor*. Significativamente, e face ao seu videntismo, o enfoque será concedido ao seu *olhar límpido* («como um diamante, / Com enigmas de luz, súbitas, a vibrar»[152]) e *profundo* («Varando a Superfície, em busca de Essência, / Num ar de cutilar, de penetrar em tudo, / De afundar-se, de ver além da aparência»[153]); de uma profundidade que fará o sujeito descrever estas *pupilas raras* como um «fino bisturi»[154]. O retrato traçado assemelha-se, nestas circunstâncias, à imagem do poeta que vê «mais além»[155], cultivada ao longo de toda a poética de Lúcio – sobretudo em *Descendo*[156].

O enfoque de «O raro pintor vidente» parece ser, porém, a *obra*, o produto artístico, e nesse sentido parece distinguir-se de «O agitador de sonhos», cuja problemática reside, essencialmente, na compreensão do *modus operandi* do criador (ou *agitador*). Tal diferença parece justificar as diferentes reminiscências que encontramos de poemas de Lúcio[157], ao ponto de se reproduzir uma espécie de metarepresentação da derradeira (e, no momento em que o poema é escrito, projetada) obra, *Espalhando Fantasmas*:

> No seu *atelier*, onde ao sabor etéreo
> Da Beleza filtrada, a alma se entontece,
> Tem uma tela rara: «A bruma do mistério»
> Fantasmas num ciclone, onde a noite estremece.
>
> Nas Figuras sumindo em linhas dissolventes,
> A fundir, como o fumo, ante o pasmo da vista,
> Sentem-se latejar formas surpreendentes,
> Uma ronda espectral de aparições latentes,
> Que apercebeu na treva o seu olhar de artista.[158]

A partir deste ponto, serão recorrentes, nas descrições das diferentes telas do pintor, as alusões ao universo da obra citada, num permanente devir autorreflexivo: «...a

---

[152] João Lúcio, *op. cit.*, p. 394.
[153] *Ibid*.
[154] João Lúcio, *op. cit.*, p. 394.
[155] *Ibid*: «Em vez da expressão inferior da linha / E do encanto externo, onde a Cor se revela, / Quer ver e quer pintar o que só se adivinha, / O que, esparso na Luz e na Forma mesquinha, / É dentro da Estrela a alma da Estrela».
[156] Esta ligação com o primeiro livro de João Lúcio parece, de resto, ser sugerida em diferentes passagens da obra: veja-se, por exemplo, a enfatização, a partir da *face interior* do pintor, do perfume de uma flor, de algum modo invocando – como aliás em «A princesa exilada no perfume» e «Treva plástica» (*vide* nota 110) –, o poema «Perfume que chora»: «Da face interior, anímica, imprecisa, / Onde está, na essência, a luz do nosso lume, / Como a forma da Flor que se volatiliza / Vibra, pura e oculta, adentro do perfume» (João Lúcio, *op. cit.*, p. 394).
[157] Para além da invocação de «Perfume que chora» (*vide* nota anterior), a representação do *mar*, na sétima estrofe, parece remeter para a conceção do elemento em alguns poemas de *O Meu Algarve* (*vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Na languidez azulínea» – O mar*).
[158] João Lúcio, *op. cit.*, p. 395.

tela original, / Dum fluído espectral, estranho simbolismo»[159]; a obra «"A alma da Noite" – em faúlhas sidéreas, / Aparição astral num ar de cisma infinda»[160]; a representação da figura de «O meu lunar amor», «...que dá à sugestão desse lunar fantasma, / Um poder transmissor de sonho concentrado»[161]. Neste sentido, e à imagem do que se passa em «O agitador de sonhos»[162], a explicação que o sujeito nos transmite da arte do *pintor vidente* parece remeter para a própria poética de João Lúcio[163] – com a particularidade de tal «Arte estranha e vaporosa»[164] remeter, no poema, para o próprio *Espalhando Fantasmas*[165].

E se, como vimos, o final de «O agitador de sonhos» nos parece remeter, de algum modo, para as linhas cultivadas por Sá-Carneiro, a concepção de arte deste *raro pintor vidente* – em particular, a predileção manifestada pela imagem construída, *interior*, da mulher amada, em detrimento da sua figura «concreta»[166] – parece invocar-nos a postura que Pascoaes irá manifestar, depois da morte de Lúcio, em *Os Poetas Lusíadas* a propósito da *saudade* e da representação que fazemos de um *objecto saudoso*[167]: num e noutro caso, ante as dois representações possíveis de uma mesma entidade, se manifesta a preferência pela que se conserva na memória.

---

[159] *Ibid*.
[160] *Ibid*.
[161] João Lúcio, *op. cit.*, p. 395.
[162] *Vide* notas 118-9.
[163] João Lúcio, *op. cit.*, p. 396: «É no raro poder de atingir e pintar, / A vaga difusão desses deleites finos / Que ele consegue ter, na Arte singular, / E fazer desmaiar, em espasmos divinos.».
[164] João Lúcio, *op. cit.*, p. 397.
[165] João Lúcio, *op. cit.*, p. 396: «Sob a figura espessa, em linha endurecida, / Precisa no contorno, opaca e trivial, / Há pra Ele, o Fantasma –, a Forma indefinida, / Aquele aspeto fluido em éter sideral»; «Às vezes, ao entrar numa sala deserta, / Onde a teia da lua oscila sobre as portas, / Um súbito arrepio no coração desperta / Aquela sensação balsâmica e incerta / Dum fantasma de Amor de velhas horas mortas».
[166] João Lúcio, *op. cit.*, p. 397: «Ama-se uma mulher: o nosso coração, / Do seu lindo Fantasma, adivinha o clarão, / E é esse clarão que ele vê sob a cara" // "Nosso vidente amor, na criatura amada, / Vê a Figura pura, oculta, interior: / Mas, a visão profunda, apaga-se, evolada, / Quando se fecha, em nós, o olhar do Amor" // "Encontramos, depois, essa mesma mulher, / E tem-se a impressão de que *a outra* morreu: / Essa *outra*, a etérea, é que a minha Arte quer, / A que, com o Amor, fugiu e dissolveu».
[167] *Vide* **Capítulo III – Da periodização histórico-literária**, subcapítulo *Saudade e Saudosismo*.

«Desse país estranho e nevoento» – **Os fantasmas**

Como será visível ao longo de *Espalhando Fantasmas*, muitas das aludidas referências espectrais remetem para diferentes retratos traçados. A maioria das representações refere-se a retratos femininos, o que parece comprovar o raciocínio do genro do poeta, José Dias Sancho, no que se refere à inclusão, na obra póstuma de Lúcio, de textos pertencentes ao inédito (e nunca publicado, ou sequer encontrado) *Entre Esfinges*[168]. Dentro deste grupo, é possível destrinçar duas tendências: um primeiro conjunto de poemas em que se salientam retratos de mulheres distantes, cosmopolitas (por vezes provenientes de míticas cidades europeias, como Veneza, como se constata em «Ilda Fiora»), próximas de uma altivez decadentista, e um segundo, onde a sensualidade feminina será definida por traços opostos à artificialidade citadina dos primeiros, numa *naturalidade* enfatizada pelos cenários naturalísticos da própria ocupação ou trabalho desempenhado («A linda e fresca mariscadora», «A pescadora das rãs»). Parece ser possível, também aqui, reconhecer – como fez, de resto, Nuno Júdice – algumas pistas biográficas, tanto num caso, como noutro[169].

---

[168] Vide José Dias Sancho, *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos*, p. 34.

[169] *Vide* Nuno Júdice, *op. cit.*, pp. 107-8: «É toda uma sociedade em que as marcas da Belle époque estão visíveis, com o seu gosto requintado e decadente, que aqui encontramos, em que também vemos a valorização das cidades mortas – de que Veneza é símbolo, ao lado de Bruges – e de lugares ligados a um turismo de luxo – Capri, o lago de Como – ou a referências estéticas e históricas – Pompeia, Waterloo. (...) / Com variantes, nos outros poemas do livro vamos encontrando o mesmo universo em que se concilia esse mundo viajado e culto, um mundo de hotéis e de palácios, de escultura, de pintura e de música, com outro mais popular, ligado à sua experiência natal, onde se encontram marinheiros, pobres, a "pescadora de rãs", a "pobre Isabel" de "linhas muçulmanas" que o ciúme do amante faz com que se atire para debaixo de um comboio». Saliente-se, ainda, neste âmbito, que tal conexão biografista parece ter sido reconhecida pela própria mulher de João Lúcio, Ana Vitória Reis Alberto, conforme nos recorda Antero Nobre: «Até na sua própria família, se o Marido e o Pai amantíssimo não foram tão facilmente esquecidos, foi-o todavia, desde logo e mesmo deliberadamente, o grande Poeta. Tanto que, como muitos anos depois nos contaria o seu amigo íntimo e confidente já várias vezes aqui citado, a manifesta insensibilidade à Poesia e o ciúme violento e insensato da sua Viúva – o Poeta, na realidade, cantara sempre, apenas e exclusivamente, a Mulher, mesmo quando ocasionalmente individualizou e personalizou o objeto dos seus desvelos e admiração, como por exemplo nesses tão belos e tão justamente apreciados poemas que são **Anita, la tentadora** e **Ilda Fiora**, e nunca as mulheres ou esta ou aquela mulher com existência real!... – levaram-na a destruir imediata e impiedosamente grande parte dos manuscritos encontrados no seu espólio, em que se incluíam versos maravilhosos, talvez dos mais belos que o seu talento alguma vez produzira e se destinavam a um livro planeado com o título de **Entre Esfinges**.» (Antero Nobre, *João Lúcio. Apontamento Biográfico*, p. 13). Acrescente-se que o «amigo íntimo e confidente já várias vezes aqui citado» parece corresponder a José Dias Sancho, genro do poeta. As dúvidas persistem pela circunstância de Francisco Fernandes Lopes também ser amplamente citado no estudo (aliás, este seria, dos dois, o único a viver largos anos, o que parece corroborar o facto de só conhecermos esta história «muitos anos depois» – José Dias Sancho morreu em 1929. Por outro lado, é preciso ter em conta que, logo após a morte do poeta, Lopes não era propriamente íntimo da família de João Lúcio – como o mesmo nos recordará na carta citada por Edgar Pires Cavaco em *João Lúcio.*

Outros poemas, porém, parecem escapar a esta dualidade, propiciando retratos cuja característica comum se pode resumir à sua relação com o *mistério*, com o *segredo* («A mulher que tinha um segredo», «Pobre Isabel», «Aquela misteriosa criatura», «A princesa exilada no perfume», «A que chorava ritmicamente») e onde a o papel do sujeito, longe do amante, nos surge, por vezes, como o de confidente.

Encontramos também, em número substancialmente menor, retratos de figuras (ou *fantasmas*) masculinos, distintos dos atrás destacados («O agitador de sonhos», «O raro pintor vidente», «O homem da sede inextinguível», «O homem que se apaga») pela circunstância de não estabelecerem – pelo menos, de um modo tão perceptível – uma relação com a figura de João Lúcio. Neles, é possível encontrar relações com os mesmos cenários naturais afectos à *mariscadora* ou à *pescadora de rãs* (afinidades mantidas mesmo no campo da atividade profissional (veja-se, por exemplo, «O pescador que o mar enfeitiçou»), numa dinâmica que, por vezes, repete a relação de confidência estabelecida com o sujeito poético a que aludimos atrás (veja-se, por exemplo, «Aquele que a tempestade devastara»).

«...lindos jasmins, que são palácios mudos» – segredos, mistérios, exílios

Os diferentes episódios romanescos narrados em *Espalhando Fantasmas* parecem cobrir não só diferentes tipologias de retratos femininos, como também uma notória afinidade com uma dimensão de *mistério* – aliás, em conformidade com a representação fantasmática dos elementos.

O exemplo mais claro desta relação parece estabelecer-se em «A mulher que tinha um segredo», poema publicado logo em 1914 na revista *A Águia* – portanto, a menos de um ano de distância da edição de *Na Asa do Sonho*. Esta proximidade parece justificar o ambiente de contornos romanescos do poema, próximo dos moldes de alguns poemas de «Violino de Amor»)[170]. Aqui, a dimensão do *segredo* será pautada pelo uso recorrente de lexemas afins (*mistério*, *segredo*...) ou imagens ligadas a esse domínio (veja-se, por exemplo, a relação da expressão da mulher com «...a velha fortaleza, /

Evocação de um Poeta, pelo que dificilmente assistiria a um episódio tão íntimo (*vide* **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho***, nota 19).

[170] *Vide*, por exemplo, as estrofes 16-19 (*op. cit.*, p. 326).

Cujas portas estão fechadas e chumbadas»[171], bem como a relação estabelecida deste segredo como um tesouro[172]). Em função de tal caráter misterioso, a figura será aproximada à *esfinge*[173] – relação, de resto, repetida em poemas como «Pobre Isabel»[174] (onde existe, na mesma linha, um mistério – os motivos que levaram ao suicídio de Isabel – nunca totalmente desvendado[175]), «Anita, *La Tentadora*» (onde a «...sonâmb'la Esfinge dum Segredo» se liga à espera sofrível de um *Príncipe Distante*, como adiante se esclarecerá[176]), «Ilda Fiora» («E, nos olhos, a luz, esfíngica, em pureza, / Vaporizava a calma etérea duma estrela»[177]) ou «Aquela misteriosa criatura» (onde o «olhar de Esfinge misterioso», os «olhos de Esfinge, perturbantes»[178], determinam uma acepção misteriosas, aliás registada no próprio título do poema).

Como os exemplos anteriores nos parecem demonstrar, a dimensão de mistério inerente à figura feminina em alguns poemas de *Espalhando Fantasmas* assenta em dois pressupostos fundamentais: por um lado, no domínio da *história* associada à personagem (registo onde iremos encontrar, por exemplo, o exemplo atrás aludido, «A mulher que tinha um segredo», ou em «Anita, *la tentadora*»); por outro, enquanto elemento característico e fundamental da sua representação – do seu retrato. É o que se passa em «*Mademoiselle* Subtil», onde o «difuso mistério, / Cinerário e etéreo»[179] enfatiza a condição distante, *rara*, da personagem; em «O mascarim vermelho», onde a máscara enfatiza a condição oculta (e perversa) da personagem[180] e, sobretudo, em «Aquela misteriosa criatura», onde a *curiosidade* perante a natureza enigmática da

---

[171] João Lúcio, *op. cit.*, p. 324.
[172] Veja-se, por exemplo, a invocação dos «lumes imprecisos» do cabelo da mulher que «Evocavam tesoiros, / Como a terra opulenta, onde, em luzentes frisos, / Passam ondulações, palores indecisos / De sepultados oiros» (*op. cit.*, p. 324); a «...delicadeza (...) / Com que escavei [o sujeito] (...) o peito comovido / Dessa estranha mulher (...) / Que eu cansei, sem achar o tesoiro escondido» (*op. cit.*, p. 326) ou a vigésima quadra, «Só então entendi o desvario profundo / Dos que cansam a vida, a buscar, num encanto, / Um sonhado tesoiro, escavando no mundo, / Quase cego o olhar de avidez e de espanto» (*op. cit.*, p. 327), de algum modo a invocar uma imagem trabalhadas no primeiro poema da obra: «Dentro de cada Alma há um tesouro etéreo / (...) Uma mina de Sonho, oculta no mistério, / Com fundos filões d'oiro, esperando o mineiro» (*vide* nota 76).
[173] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 324 («De triste sensitiva, esquiva e donairosa / Em reservas de orgulho esfíngico, calado») e 327 («Mas, na sua mudez, apagou-se o meu grito, / E, aos seus pés de Esfinge, eu fiquei a chorar»).
[174] João Lúcio, *op. cit.*, p. 330: «Oh! aparência enganadora e calma, / Pobre Isabel –, esfinge singular – ».
[175] *Ibid*: «Que desprezo mudou a tua sorte? / Que exaspero crispou a tua vida? / O que foi que te fez buscar a morte, / Oh linda suicida?!».
[176] João Lúcio, *op. cit.*, p. 348.
[177] João Lúcio, *op. cit.*, p. 356.
[178] João Lúcio, *op. cit.*, p. 360.
[179] João Lúcio, *op. cit.*, p. 338.
[180] A este propósito, *vide* notas 233-7.

personagem se constitui, na dinâmica da *criação fantasmática* em que assenta a obra, como motor fundamental para a *fantasia* do sujeito[181].

De facto, em poucos poemas de *Espalhando Fantasmas* se acentuará a condição espectral das personagens como em «Aquela misteriosa criatura». O título parece constituir-se, a esse propósito, desde logo, como revelador de tal condição – não só pela dimensão *misteriosa* sugerida pelo adjetivo, mas também pela referência *criatura* – próxima de uma dimensão fantástica. Nestas condições, a *misteriosa criatura* parece constituir-se como um exemplo paradigmático dos processos de construção de personagens no livro póstumo de Lúcio, em particular no que concerne à sua condição espectral, que será, por diferentes ocasiões, reforçada no texto, por intermédio de outras questões: o *difuso alheamento* do sujeito, antes da primeira visão da *criatura*[182]; a natureza *diluída* da lua, imagem expressa em um dos bilhetes endereçados por pela figura ao sujeito poético[183].

«A princesa exilada no perfume», poema que parece ser, como atrás sugerimos, um desdobramento de «Perfume que chora», de *Descendo*[184], enfatizará uma dimensão de mistério congénere. Aqui, o *raro jasmineiro* existente no jardim «mesquinho e devastado»[185] do sujeito – os «...seus lindos jasmins, que são palácios mudos»[186]; o «Fantasma magrinho e branco de Princesa»[187] que lá vive – resultam, como o próprio indica, da *retina ideal* da sua *alma vidente*[188]. O fantasma principesco criado a partir da pista do *perfume* (e recorde-se, neste âmbito, a sua acepção *perversa* expressa no poema que dá título à primeira obra de Lúcio[189]) resulta da sua capacidade criadora, onírica – desse *mel estranho de Arte* que destila na alma do sujeito e que, transcendendo a mera

[181] João Lúcio, *op. cit.*, p. 360: «A curiosidade inquieta / Deitara fogo à minha Fantasia / Ante essa Criatura tão secreta, / Leve como um passar de borboleta / Volitando por trás da fresta esguia». De resto, o primeiro bilhete que o sujeito recebe deste *Fantasma de mão com diamantes* comprova o mesmo raciocínio: «"O amor, como o perfume, / Se da sombra exala o seu mistério, / Tem um encanto esfíngico e sidéreo, / Por nunca se saber donde ele vem"» (*ibid*).
[182] João Lúcio, *op. cit.*, p. 359: Fiquei só uns instantes a cismar, / Naquele tão difuso alheamento –, / Em que se sente a Alma adivinhar –, / De quem corre, sonâmbulo, a Floresta, / De aspetos e formas imprevistas, / Desse país estranho e nevoento, / Onde espreguiça o sonho dos Artistas...».
[183] João Lúcio, *op. cit.*, p. 361: «"Eu sou na tua vida / Apenas como uma lua diluída, / Que evoca uma quimérica emoção, / E se apaga, em saudade, sobre o mar, / Oh! meu amor, numa desolação».
[184] *Vide* nota 110.
[185] João Lúcio, *op. cit.*, p. 370.
[186] *Ibid*.
[187] *Ibid*.
[188] *Ibid*.
[189] *Vide* nota 58.

acepção de *ilusão*[190], enfatiza o devir criativo da poesia como elemento fundamental na representação do mundo.

À sonâmbula luz de espectros tacteantes – os retratos

No âmbito dos diferentes retratos traçados ao longo de *Espalhando Fantasmas*, é possível conceber uma divisão tripartida: em primeiro lugar, e em número inferior aos restantes, poemas que assentam em uma personagem masculina – porém, distantes da ligação à figura do poeta João Lúcio (algo que vimos a propósito de «O agitador de sonhos», «O homem da sede inextinguível», «O homem que se apaga» e «O raro pintor vidente»[191]). Neste grupo, é possível incluir os poemas «O pescador que o mar enfeitiçou» e «Aquele que a tempestade devastara».

A maioria dos retratos traçados na obra póstuma de Lúcio diz, porém, respeito a retratos femininos, de onde podemos distinguir duas tendências: a representação da figura feminina cosmopolita (com reminiscências visíveis do Decadentismo e Simbolismo finisseculares, caso de «*Mademoiselle* Subtil», «Ilda Fiora», «O mascarim vermelho», «O íbis de ouro») e a de mulheres ligadas a um universo piscatório, de uma beleza *natural* (veja-se, «A linda e fresca mariscadora» e «A pescadora de rãs»). Não obstante tal clivagem nos parecer evidente em muitos dos poemas, existem casos em que a mesma parece ser desafiada: é o que acontece em «Anita, *la tentadora*», onde o perfil traçado da personagem se parecer distanciar tanto da beleza *naturalística* da mariscadora ou da pescadora de rãs, como dos moldes mordazes e da *vaidade petulante*[192] de outras personagens como *Mademoiselle* Subtil ou a dama do mascarim vermelho (a «beleza fria e retraída»[193], os «lindos olhos receosos – / Duma esquiva e lânguida ternura – / A tristeza molhada de doçura / Que têm as princesas exiladas»[194]) – embora mantendo uma dimensão *magnetizadora* que justifica o seu título[195].

---

[190] *Ibid*: «E se é só ilusão do meu sonho em tristeza, / Buscando no mistério o requintado amor, / Que mel estranho de Arte a sua subtileza / Destila na minha alma, erguendo essa Princesa, / Tão leve e tão nublada, / Que por palácio tem um aroma de flor, / Onde mal se entrevê, magrinha e exilada!!»
[191] *Vide* subcapítulo *Desse estranho rapaz, enfeitiçante e raro – O Criador*.
[192] João Lúcio, *op. cit.*, p. 346.
[193] João Lúcio, *op. cit.*, p. 346.
[194] *Ibid*. Parece-nos importante destacar também a referência à «princesa exilada», a remeter para o poema «A princesa exilada no perfume» (*vide* notas 184-90).
[195] De facto, após traçar o retrato de algum modo inocente de Anita, o sujeito salientará, na sexta estrofe (e partindo da adversativa): «Mas, na laguna, estranha e cismadora, / Dos olhos cor de folhas já tostadas. /

Por outro lado, é importante considerar igualmente, neste âmbito, a relação estabelecida entre as figuras e o seu espaço físico. Com efeito, e à imagem do que acontece, frequentemente, na poesia de João Lúcio, a paisagem será, em muitas ocasiões, moldada em função do estado anímico do sujeito ou das personagens descritas. É o que parece acontecer, por exemplo, em «Pobre Isabel», onde o espaço noturno parece refletir tanto a morte da personagem, como a consequente desolação do sujeito poético manifestada perante o acontecimento – sobretudo, no que respeita à descrição da *lua*, cuja modelação parece acompanhar o discorrer do episódio[196]; de igual modo, em «A que chorava ritmicamente», o sofrimento da personagem será acompanhado por uma «tarde moribunda» e pela «queixa gemebunda, / Rouquejante e profunda / Do mar»[197] e, em «A linda e fresca mariscadora» e «A pescadora das rãs», o espaço natural parece fundir-se com a *natureza* das personagens[198].

Retratos femininos cosmopolitas

A figura feminina cosmopolita, altiva, distante – em muitos casos estrangeira – surge-nos como um dos *espectros* mais trabalhado em *Espalhando Fantasmas*, numa dinâmica que não parece encontrar-se afastada da imagem agressiva, luxuriante intensamente trabalhada nas estéticas finisseculares.

Tal acepção será, desde logo, reforçada em «*Mademoiselle* Subtil», onde a influência decadentista, no âmbito do retrato feminino, parece encontrar-se patente não só no nome atribuído à figura, como nos elementos que nos remetem para um léxico e um imaginário finisseculares; em particular, no recurso a elementos luxuriantes, como a *seda*, insistentemente repetida[199], ou as *pérolas*[200]. No mesmo âmbito, a imagem

---

Filtros astrais de magnetizadora / Fluíam das pupilas amornadas, / Fazendo Dela –, Anita –, "a tentadora" (*op. cit.*, p. 347; já na estrofe anterior, se destacara o *feitiço dos* [seus] *olhos* [*ibid*]).

[196] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 328: «Nesta hora da noite adoentada, / Com a lividez tão pungedora, / Onde a fronte da Lua, ensanguentada, / Sinistramente, a solidão agoura»; «Oh lua desolada e amarela, / Que pena que tu tens dos olhos Dela / Que te sinto vontade de chorar!...»; 329: «Oh poeiras no ar, formas humanas, / Vagas figurações em caravanas, / Morrendo sob a lua já reguda». Veja-se também, a este propósito, a penúltima estrofe, onde a lua se articula com a noção fantasmática da personagem («E nesta hora de cisma aflitiva, / Sinto-A chegar ao vento que flutua, / Tua figura quente e rediviva / Na ronda espectral, evocativa, / Dessas aparições que espalha a Lua» (*op. cit.*, p. 332).

[197] João Lúcio, *op. cit.*, p. 372; relação, aliás, repetida no final do poema: «Quando Ele acabou, impressionado, / A confidência lenta e dolorosa, / O céu, que escurecera, magoado, / Vertia uma expressão quase ansiosa, / E, com olhar nublado, cada estrela, / Tremulamente, / Na noite triste, como os olhos Dela, / Chorava ritmicamente!» (*op. cit.*, p. 375).

[198] *Vide* subcapítulo *Retratos femininos «naturais»*.

[199] João Lúcio, *op. cit.*, p. 338: «Já viram ondular, na faiscante / Chuvinha de aço e prata incendiada / Duma lâmpada elétrica, excitante, / As sedas gris de incerto cambiante?! / Ela tem, no olhar insinuante, /

incendiária do cabelo da personagem («Quem foi que te teceu as labaredas / E pôs sedas de luz e luz de sedas / Na cinzelada cabeleira rara»[201]) parece invocar os passos de «La Chevelure», de Baudelaire, nomeadamente na ideia de *abismo*, conforme apontará Paula Morão, em que o *eu* poético «mergulha de livre vontade, mas por efeito das sensações exacerbadas»[202], e que fora já recuperada em diferentes composições de autores portugueses finisseculares como Cesário («Flores Venenosas – I – Cabelos»; na edição de Silva Pinto, «Meridional – Cabelos») e Gomes Leal («Nevrose Noturna», de *Claridades do Sul*)[203].

À imagem do que sucede em outros poemas de *Espalhando Fantasmas*, a descrição desta *Mademoiselle* será igualmente enfatizada pela afinidade que estabelece com elementos frequentes na poética de Lúcio (caso da lua e das flores[204]), numa relação que parece estender-se aos restantes constituintes que formam a paisagem circundante[205]. Tal ligação – e, particularmente, as diferentes acepções que dela resultam – parece decorrer, justamente, da atração manifestada pelo sujeito poético por esta figura, que nos surge, simultaneamente, como elemento divinizado («Naquela tarde

---

O difuso mistério, / Cinerário e etéreo, / Em que se funde a seda acinzentada»; veja-se, igualmente, no mesmo âmbito, a invocação do *perfume* («Cai o lenço de seda entontecida / Em perfume de rara gulosina», *ibid*) .

[200] João Lúcio, *op. cit.*, p. 339: «Na cabecinha moeda, airosa, / Um *capuchon* de pregas torturadas, / Onde minavam pétalas doiradas / Duma rosa trilhada e sequiosa»).

[201] *Ibid.*

[202] Paula Morão, «O esplendor da cabeleira, Baudelaire, Cesário Verde, Gomes Leal», *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, p. 206. A autora recuperará, no âmbito do aludido *esplendor da cabeleira* nas poéticas finisseculares, algumas referências precedentes importantes, que nos parece importante reter: «Nestas breves notas, gostaria ainda de trazer à lembrança que a conceção de beleza feminina na literatura e nas artes da segunda metade de oitocentos deve muito, por paradoxal que isso possa parecer à primeira vista, a figuras vindas da mitologia clássica, notáveis pelo exercício do poder (simbólico ou mesmo real) centrado no corpo como objeto de desejo e perdição para os homens, como é o caso de Afrodite, ou de outras figuras que a isso juntam a feitiçaria, como é o caso de Circe e de Medeia, a que podemos acrescentar ainda a Górgona Medusa, entre outras. Vale a pena ainda lembrar fontes bíblicas, como o episódio de Sansão e Dalila (...) o fantasma da castração está também presente na degolação de João Baptista, depois da dança de Salomé a mando de Herodiades» (*op. cit.*, p. 202).

[203] Paula Morão, *op. cit.*, pp. 207 e 209, respectivamente.

[204] João Lúcio, *op. cit.*, p. 338: «O nevar do luar sobre as camélias, / Amolecendo nessa luz jasmínea, / Tem surdinas de Cor, níveas e célias... / Sorva-os o verso, etereamente, e gele-as, / Para expressar a sua tez marfínea, / Duma imprecisa alvura singular, / Onde Ela tem surdinas de camélias / Ao degelo lunar». Ainda no âmbito da relação entre personagem e espaço, veja-se a articulação com o *roxo*, adiante (*vide* nota 265).

[205] Veja-se, neste âmbito, a descrição feita do *Lago*: em um primeiro momento, ele será descrito como «...lindo, / Dum azul de preguiças e moleza» (ou de um «preguiçoso azul», como se dirá na estrofe seguinte, afim ao «amolecido azul caricioso» da noite (*op. cit.*, p. 431). Esta paisagem parece articular-se com o «sabor de aroma matutino, / Que dá mais languidez do que cobiça...» associado ao *beijo pequenino* da personagem (*op. cit.*, p. 339); do mesmo modo, podemos entender as mudanças projetadas na representação do espaço, nos versos seguintes – os lenços dos passageiros do vapor, equiparados a «Olhos de sombra fria e de Veneno, / E de veneno doce, destilando» (*ibid*), o «palor gelado» que ondula dos altos montes (*ibid*); o *choro* convulsivo do mar, simultâneo do «tremor de saudade estranha» exalado pela personagem (*ibid*) – como reflexo das mudanças anímicas afectas ao sujeito e à figura feminina.

(...) / *Mademoiselle*, etereamente rindo, / Exalava aromática pureza»[206]) e temido (veja-se a analogia com a *armadilha* na passagem: «Oiço os passos da Sombra, aveludados, / Dum cauteloso e disfarçado ardil»[207]); dualidade intensamente repetida ao longo de todo o poema – confronte-se, por exemplo, o «sossego lindo» e a «graça sensitiva» desta mulher *quase esquiva*[208] com os olhos «quase frios»[209] da estrofe seguinte.

Na mesma linha, a «lânguida aparição» de *Ilda Fiora* surge-nos, logo no início do texto com o seu nome, numa dimensão dispersa, lenta, fantasmática, aliás estreitamente conexa com a dimensão mítica do espaço circundante – Veneza[210]. Na sua descrição, conseguimos detectar marcas de uma influência de modelos femininos finisseculares no que se refere a um erotismo feroz, pleno de elementos belicosos, agressivos[211] que inspiram um *saboroso medo*[212] ou uma sugestão de morte[213]. Tal acepção inspira, no sujeito um desejo cuja intensidade será manifestada por via sinestésica («...lábios orvalhados (...) / Aonde o meu olhar, que lhe sorvia a cara, / Encontrava um sabor de morangos trilhados»[214]), num perfil *tentador* que não excluirá, igualmente, as relações com a arte – nomeadamente com a música[215] e a escultura[216].

À mudança de registo expressa pela notação «*Veneza – Agosto de 19...*» – que parece aproximar o poema de uma dimensão diarística –, corresponderá uma progressiva aproximação e envolvência da personagem com o sujeito, e que se parece traduzir, inicialmente, numa representação de algum modo distante dos primeiros

---

[206] João Lúcio, *op. cit.*, p. 339.
[207] *Ibid*.
[208] João Lúcio, *op. cit.*, p. 341.
[209] João Lúcio, *op. cit.*, p. 342.
[210] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 349: «À sonâmbula luz de espectros tacteantes / da lua da Laguna, amolecendo a hora / Da erma Noite funda em flácidos instantes / (...) Eu vi Ilda Fiora, – / Lânguida aparição sobre um cais de Veneza».
[211] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 350: «Com um gume tremente, em crescente lunar, / No fenecer rosado, esfumado da tarde, / Suas argolas de oiro, em curva, a faulhar, sob o rubi carnoso e fresco de orelha».
[212] João Lúcio, *op. cit.*, p. 351. Na mesma linha, veja-se também a passagem «Os olhos de Ilda Fiora – , amargos de desgraça... / Senti um arrepio, cismando em seu amor, / Apesar de sereno, / Encheu-me a impressão de quem bebe um licor / Subtil, subtil / Na taça lapidada, em fogachos de anil, / Sabendo que no fundo há restos de veneno» (*op. cit.*, pp. 354-5).
[213] *Ibid*: «Nos seus braços de rosa em oiro amolecida, / Exalando o torpor das tardes estivais –, / Punham gotas de sangue e púrpura esvaída, / Tatuando-lhe a pele, em renda colorida, / Pulseiras de corais. // Também feito em corais redondos e polidos, / Em volta da garganta, um colar, muito langue, / Com zumbidos de cor aquecia os sentidos, / Acendendo desejos, / Vincando sobre a carne em corolas de sangue».
[214] João Lúcio, *op. cit.*, p. 349. No mesmo âmbito, veja-se também a passagem «Ouvi, maravilhado, as suas confidências, / Apertando-lhe as mãos, que sabiam a flores» (*op. cit.*, p. 352)
[215] João Lúcio, *op. cit.*, p. 350: «Mirra baça a beleza ao pizicato lento / Com preguiça embalando, / Filtrando, sob a luz, vossa expressão sonora –, / Ante o mole ondular, que tinha Ilda Fiora, / Numa música morna, a fluir do pescoço».
[216] *Ibid*: «Oh! o corpo de jundo, airoso, de Ilda Fiora! / Que dizer-lhe da graça elástica, formosa, / De veludosa haste ensopada de aurora, / No andar balouçando, / Como num vento brando, / Sob a sua cabeça escultural, de rosa?!».

moldes («A Alma fresca de Ilda é um espelho puro»[217]); porém, tal acepção será entrecruzada por períodos de isolamento do sujeito, de algum modo enfatizados pela condição mítica do espaço envolvente[218] e pela própria condição espectral de Ilda Fiora que daí resulta[219], num processo de *duplicidade* afim ao aludido em «O raro pintor vidente»[220].

Semelhante comportamento ambíguo parece encontrar-se subjacente ao perfil feminino delineado em «O mascarim vermelho». Tal dualidade será sobretudo projetada a partir do *mascarim vermelho*; elemento que estabelece uma linha divisória simbólica propiciada, por um lado, pela *máscara* (que dissimula a verdadeira identidade da personagem) e, por outro, pela tonalidade rubra que favorece uma acepção simultaneamente erótica e agressiva da figura.

Com efeito, este é, provavelmente, o momento de *Espalhando Fantasmas* em que os ascendentes finisseculares, no âmbito do retrato feminino, mais se farão sentir. Serão diversas as alusões, relativas à caracterização da personagem, que corroboram a dualidade simultaneamente tentadora e violenta atrás aludida: o «riso cutilante»[221], os «lábios afiando»[222], o «gume reluzente» do «olhar licoroso»[223] (e que filtrava um «frio horroroso»[224]), o «riso implacável»[225], a dimensão incineradora dos seus adereços («Sob o cetim crepitante, / Que, no mascarim, ardia»[226]). Todos os elementos impõem um retrato de uma mulher simultaneamente «esbelta e felina»[227]; «perversa, mordente, / Com um desdém agressivo»[228]; «vaidosa irritante» manifestando uma «ternura grotesca» e uma «ironia falsa»[229], e que imprime medo[230]. De resto, a música que se

---

[217] *Ibid*.
[218] João Lúcio, *op. cit.*, p. 354: «Palácios, eu senti esse olor de amargura / Que se exala de vós: / Um perfume de seca e velha desventura / De tanto amor finado, / Que vem, obscuramente, inda roçar em nós, / Na chorosa neblina etérea do passado. / Tragédias de Veneza, oh, são, são como a taça / Com um forte licor do vosso amor antigo».
[219] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 356: «A alma do Passado –, intensa a essa hora, / Na cidade de sombra, em alta sugestão, / Em fluido penetrara, a alma de Ilda Fiora, / Dissolvendo a Figura em vaga aparição».
[220] *Ibid*: «Do noctâmbulo errar, em encanto mais fino, / Uma outra Ilda Fiora ergueu-se erma e serena, / Dando sabor de sombra ao seu busto latino... / Para a saudade louca, ao partir, não atino, / De qual Ilda Fiora –, hei-de levar mais pena».
[221] João Lúcio, *op. cit.*, p. 384.
[222] *Ibid*.
[223] *Ibid*.
[224] *Ibid*.
[225] *Ibid*.
[226] *Ibid*.
[227] *Ibid*.
[228] *Ibid*.
[229] João Lúcio, *op. cit.*, p. 385.
[230] João Lúcio, *op. cit.*, p. 384: «Valsava, esbelta e felina, / E o seu riso implacável / Ia trilhando a surdina / Da confusão purpurina, / Cheia de dor, / Do pobre par, muito amável / No seu assustado amor».

ouve como pano de fundo parece acompanhar tanto a descrição atrás estabelecida[231], como o temor manifestado pelo sujeito ante a figura[232] – daí que a valsa que se ouve seja *agonizante*[233].

Em «O íbis de ouro», esta ligação repete-se; porém, numa proximidade ainda mais estreita com a personagem visada, uma vez que as «dolências de balada»[234] têm origem em si; nas suas «espirituais mão de finada»[235] que tocam uma *música cansada* ao piano.

Acentuando uma dimensão mórbida[236] já vista em outros retratos, a representação desta figura pauta-se, sobretudo, por uma frieza e rigidez[237] que justificam a analogia com um *íbis de oiro* ou com uma *múmia*[238] – imagem aliás já referida no poema anteriormente analisado[239] e que parece enfatizar tanto a sua rigidez cadavérica, como estabelecer uma conexão com a já destacada *esfinge*[240]. Esta será, provavelmente, no âmbito de todos os retratos cosmopolitas anteriormente expressos, a representação que mais se distancia da imagem da «carne agitada e rítmica» de personagens como a *mariscadora*[241], concepção de beleza feminina que iremos, em seguida, destacar.

Retratos femininos «naturais»

Contrapondo-se à beleza fria, ambígua e distante dos modelos finisseculares trabalhada nos poemas atrás salientados, os retratos traçados de figuras como a *linda e fresca mariscadora* e da *pescadora das rãs* oferecem uma beleza livre de artifícios, articulável com um cenário em que se salienta pela sua dimensão *natural*, *orgânica* – aliás, em conformidade, também, com a ocupação de cada uma das personagens.

---

[231] *Vide* nota anterior.
[232] *Vide* nota 308.
[233] João Lúcio, *op. cit.*, p. 385. Neste aspeto, o poema parece invocar «A valsa dolorosa», de *Na Asa do Sonho*, bem como o avulso «A sua Valsa», que citamos em anexo. *Vide*, a este propósito, **Capítulo VII – *Na Asa do Sonho*,** notas 254-60.
[234] João Lúcio, *op. cit.*, p. 399.
[235] *Ibid.*
[236] Veja-se, por exemplo, a passagem «Das espirituais mãos de finada, / Onde as joias ardiam, agoirentas» (*op. cit.*, p. 399).
[237] *Ibid*: «Magra, de olhar glauco, a face esguia: / Fria, angulosa cera nas feições: / As ancas, numa linha fugidia, / Incapaz de tufar ondulações».
[238] *Ibid*: «A sua figurinha excecional, / Mumificada num recorte seco»; também «...sob essas mãos de múmia alada, *op. cit.*, p. 400.
[239] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 385: «Naquela noite perdida / Da sua e da minha vida, / Em que a tivera nos braços, / Sob uma Lua sentida, / Múmia de luz nos espaços».
[240] *Vide* notas 173-8.
[241] João Lúcio, *op. cit.*, p. 344.

Em «A linda e fresca mariscadora», este caráter será destacado, desde logo, pelo segundo adjetivo patente no título, «fresca» – *frescura* que tanto remete para a personagem, como para o espaço circundante, descrito em contornos que parecem invocar, por vezes, a preguiça edénica de alguns poemas de *O Meu Algarve*[242]. Neste sentido, a representação desta figura surge-nos como pertencente ao *seu* mundo, numa fusão harmoniosa («A água babujante, enroscava-se em beijos, / Nessa carne agitada e rítmica do amor»[243]); porém, a caracterização da personagem não se pareça esgotar nessa relação: é possível, igualmente, subentender uma relação com um modelo de beleza classicista, ligado a uma salubridade simultânea de corpo e mente[244] (nesta perspetiva, distante dos moldes decadentista atrás expressos); bem como uma articulação pontual com outros atributos comuns a diferentes figuras femininas de *Espalhando Fantasmas* (em muitos casos, distantes da sua figura): a leve insinuação erótica da boca «escarlate e gulosa» (ou o facto de o sol se debruçar sobre a sua «nuca dura/ (...) a mordiscar guloso»), a relembrar passagens de poemas como «*Mademoiselle* Subtil»[245], «Branca»[246], «Ilda Fiora»[247] ou «O meu amor crepuscular»[248]; o cintilar da sua perna «...como um forte veneno, / No colo de cristal duma taça doirada»[249], a remeter, igualmente, para a dimensão tentadora e letal da referida *mademoiselle*[250]. Tais relações parecem complexificar, de algum modo, a caracterização da *mariscadora* de «perfil pujante, aberto, de bondosa, / [com um] (...) riso muito morno, incapaz de

---

[242] Veja-se, desde logo, os primeiros 3 versos do poema (*op. cit.*, p. 344): «Nessa orla de areia e lamas paludosas, / Onde o Moinho, branco, em cisma como um mouro, / Com as mós, ensonava a tarde preguicenta»; também a recorrência ao *ouro* nos mesmos conformes, distantes da aceção finissecular, mais próximo do citado *Algarve luminoso* de Lúcio: «No ouro a coalhar, pastoso e licoroso, / Dessas tardes de estio» (*ibid*).

[243] *Ibid*. *Vide* também *op. cit.*, p. 345: «A sua formosura em viço esbraseado, / Tinha o recorte firme, audaciosa a linha, / Onde o olhar sentia um aroma salgado / De ave marinha». Esta articulação é de tal forma intensa, que é possível descortinar uma mudança brusca do espaço físico a partir da saída da personagem (*vide op. cit.*, p. 345: «Sobre a face do mar, uma tristeza turva / Coalhava, empastava, a cor, arrefecida, / Depois Dela partir. A tarde, muito curva, / Arrastava um torpor de velhinha moída», *ibid*).

[244] João Lúcio, *op. cit.*, pp. 344: «Exalava do corpo, ágil e saboroso, / Um odor de Beleza estatual, antiga. // A sua perna esbelta, em tom rosa moreno, / De nervosa flexão, túmida e desnudada»; 345: «Vaporava o seu busto, opulento e saudável, / Bafos de seiva forte, harmoniosa e pura: / Depois Dela passar, uma graça inefável, / Ficava, no ar quente, a destilar frescura».

[245] João Lúcio, *op. cit.*, p. 339: «Oh! os gulosos olhos cinerários / De *mademoiselle* Subtil!»; «Da sua mão, esguia e distraída/ (...) Cai o lenço de seda estontecida / Em perfume de rara gulosina».

[246] *Vide* nota 298.

[247] João Lúcio, *op. cit.*, p. 349: «No seu rosto de esmalte e polido palor, / Um sorriso de cisma e gulodice rara, / Aromava, enrolava, em volúpias de flor, / Os lábios orvalhados».

[248] João Lúcio, *op. cit.*, p. 402: «Os seus olhos em gula misteriosa, / Devoravam a sombra cintilando.../ Nos beijos dessa boca caprichosa, / Vinham cismas da noite lutuosa, / Nas colinas deitando o corpo brando».

[249] João Lúcio, *op. cit.*, p. 345.

[250] *Vide* nota 207.

ironia»[251], parecendo o seu retrato, assim, transcender a representação feminina celebrizada em vários poemas de *O Meu Algarve*, conforme destacámos atrás.

Em «A pescadora das rãs» – e não obstante a precariedade da versão disponível, que inviabiliza uma leitura crítica integral do poema – é possível detetar o mesmo tipo de duplicidade, ainda que em contornos ligeiramente diferentes: numa primeira leitura, verificamos, de facto, a recorrência aos mesmo traços que caracterizam a *mariscadora*, nomeadamente a sua *frescura* e correspondente articulação com o espaço («Oh! o seu rosto fresco e gracioso –, / Rosto de rosa nova e orvalhada / Aquele franco olhar tão generoso, / Onde a luz tilintava uma risada!!»[252]); porém, a partir da segunda estrofe, assistimos a um contraste significativo com o retrato traçado inicialmente, justificado pela tristeza decorrente da *despedida inesquecível*[253] que parece repetir o mesmo cenário trabalhado, igualmente, em «*Mademoiselle* Subtil»[254] – ainda que tenhamos de acrescentar que tal contraste não deriva tanto a uma problematização da sua beleza *pura*, ruralizante[255], mas antes das circunstâncias que ditam o seu afastamento do sujeito poético.

Tal como em «A linda e fresca mariscadora», o espaço físico circundante parece registar a mudança enunciada, o que será visível, não só, no contraste entre «As velhas oliveiras pesarosas, / [que,] Na sua cor de bronze despolido / Roçavam-lhe o chapéu, beijando as rosas, / Num carinho secreto e confundido»[256], enunciadas no início do poema, com o gemer *inútil* dos pinhais, à noite, «...com saudades Dela», no final[257]; como também na imagem dos *magros lírios* arrancados pela pescadora – tanto no que se refere ao seu perfume «triste e leve e doce»[258], que parece remeter para o estado anímico da personagem, como para a enfatização da sua dor a partir da «dolorosa dor, mais arroxada, / Dos lírios cortados»[259]. De resto, a flor será novamente invocada, na

---

[251] João Lúcio, *op. cit.*, p. 345.
[252] João Lúcio, *op. cit.*, p. 407.
[253] *Ibid*: «Como os vi, nessa tarde da partida, / Tão nublados de cor irreprimível / Na saudade daquela despedida, / Daquela despedida inesquecível! // Os olhos a fitar, numa avidez, / Em que as pupilas, sôfregas, sugavam / Numa avidez tão triste na mudez, / Donde lágrimas trémulas tombavam».
[254] João Lúcio, *op. cit.*, p. 343; também nota 261.
[255] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 408: «O seu chapéu de palha entrelaçada / Com rosas a cantar na aba clara / Punha sombras de seda esfuminhada / No morangal rítmico da cara»; «Aquela figurinha tão amável, / Sem a nódoa na alma dos martírios». Também nos parece significativa a referência, quase pudica, à *amizade*, «...fresco de pureza muito vivo», que a liga ao sujeito poético (*ibid*).
[256] *Ibid*.
[257] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 409: «Mas ficou do seu riso entre os pinhais / Uma recordação tão persistente / À hora que se acendeu cada estrela / Que me parece que elas gemem mais, / Oh! Inutilmente, / Inutilmente, com saudades Dela!».
[258] João Lúcio, *op. cit.*, p. 408.
[259] *Ibid*.

estrofe seguinte, a partir da recordação, por parte do sujeito, de um episódio evocativo: o decepar, por parte da *pescadora*, do único (e *excepcional*) lírio branco, «Que florira ingenuamente (...) / Entre os outros, tão roxos, do pinhal»[260] – imagem que se parece reportar tanto à natureza excepcional e pura da personagem (que se distingue, como o lírio branco, das restantes mulheres[261]), como enfatizar a separação de ambos.

Acrescente-se ainda, no âmbito dos retratos femininos «naturais» trabalhados em *Espalhando Fantasmas*, que tal natureza parece encontrar-se ainda subjacente aos moldes que traçam o retrato de *Pobre Isabel* – marcado por traços de manifesto exotismo («olhos de oiro e canela»[262], «Os (...) braços de estátua bronzeada, / A desejar pulseiras com moedas»[263], «o rosto de torrado mel»[264]); das «linhas muçulmanas»[265] próximas do *fatalismo moiro*, repetido em diferentes textos de *O Meu Algarve*[266].

---

[260] *Ibid*: «Inda recordo a graça pensativa / Em que parou, cismando, o riso franco / Ao decepar-se a haste sensitiva / O único lírio excecional / Que florira ingenuamente branco, / Entre os outros, tão roxos, do pinhal».

[261] É difícil não considerar, neste passo a conotação de *sofrimento* tradicionalmente associada à tonalidade roxa – de algum modo a lembrar uma passagem de «*Mademoiselle* subtil» («Esvaia-se a tarde em estranhas / Volúpias da Cor, sobre as montanhas, / Cravando, em roxo, os vincos do perfil... / Passavam *Villas*, altos campanários... / Oh! os gulosos olhos cinerários / De *mademoiselle* Subtil!»; João Lúcio, *op. cit.*, p. 339). Ainda que sem se repetir a explosão cromática que encontramos, por exemplo, em alguns poemas de *O Meu Algarve*, é possível verificar, em *Espalhando Fantasmas*, uma exploração de determinadas cores com conotações nem sempre unilineares. Na sua esmagadora maioria, encontramos duas referências intensamente repetidas: o *branco*, associado ora à condição espectral projetada pelo sujeito e/ou imanente nas personagens (« – Num branco calafrio –, espalhando Fantasmas», «Espalhando Fantasmas», p. 309; «Que delicada formusura a Sua, / Raras linhas filtradas de Beleza, / Dum vago mimo branco, onde flutua, / Alguma etérea exalação de lua, / Finando, muito longe, de tristeza.», «Mademoiselle subtil», p. 342), ora a um estado anímico de tristeza de uma personagem, a que não se exclui a relação com o espaço circundante («Como era branca a lua em seus olhos cismando!...»; «"Já se prepara, ao longe, o amargor do Dia." / "Não ouves, no ar branco, os galos a cantar?!"», «O agitador de sonhos», p. 320; «Duma branca tristeza –, / Eu vi Ilda Fiora, – / Lânguida aparição sobre um caís de Veneza», «Ilda Fiora»; «Fica a Lua mais branca, em tristeza cansada», pp. 349 e 352, respectivamente; «Na noite branca, a serenata passa –, / Na noite branca e erma e tão profunda –, / Com queixumes de Amor e de Desgraça –, / Sob a Lua, que fina e se adelgaça –, / Passa, na noite branca, gemebunda», «Branca», p. 381 – saliente-se, igualmente, no mesmo âmbito, o nome da personagem, *Branca*). Já o *azul* será tipicamente referido a partir da sua aceção de profundidade, de evasão, («A lima azul do sonho abria-lha a algema», «O agitador de sonhos», p. 322; veja-se, também, o «Sonho Azul»/*Le rêve bleu* de «*Mademoiselle* Subtil», na p. 343), ainda que, por vezes, este mesmo tom se registe numa dimensão de melancolia, próximo do seu congénere branco («Na triste noite azul, dum azul moribundo», «O agitador de sonhos», p. 318). Recorde-se, a propósito de tal diferença, a leitura de Jean Chavalier e Alain Gheerbrant, a partir do cromatismo de Kandinsky: «Um ambiente azul acalma e tranquiliza, mas, ao contrário do verde, não tonifica, pois não fornece mais do que uma evasão sem apoio no real, uma fuga que, a longo prazo, deprime». *Vide* Jean Chavalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, p. 105. Saliente-se, ainda, no âmbito da tonalidade azulínea, as referências feitas em proximidade a ambientes de voluptuosidade e preguiça – de algum modo próximas do universo simbólico de *O Meu Algarve*: «Entre as pedras rasgando um branco torvelinho, / Nós tínhamos ficado a conversar / Na deserta esplanada do moinho»; «Em nossa volta, à solidão caía / Em delidos azuis de sonolência, / Adormecendo cada linha bela...», «A que chorava ritmicamente», p. 372; veja-se também o «Lago lindo, / Dum azul de preguiças e moleza» e os olhos da figura feminina «Dum preguiçoso azul como o do Lago», em «Mademoiselle subtil», p. 339.

[262] João Lúcio, *op. cit.*, p. 328.

[263] João Lúcio, *op. cit.*, p. 329.

Retratos masculinos

Considerando a preponderância da figura feminina destacada a partir dos exemplos citados, não surpreende que os retratos masculinos – isto é, se não tivermos em linha de conta os poemas que parecem constituir figurações do sujeito ou do próprio João Lúcio, como atrás salientámos[267] – constituam uma parte substancialmente menor de *Espalhando Fantasmas*. Ainda assim, parece-nos pertinente retermos a nossa atenção nos mesmos.

O poema «O pescador que o mar enfeitiçou» parece constituir-se, numa primeira leitura, como um texto relativamente marginal da linha poética de *Espalhando Fantasmas*. Com efeito, logo no início, a alusão à «terra audaz de marinheiros»[268] (e, sobretudo, a inerente noção de pertença, manifestada pelo sujeito) e à «Raça forte de heróis, obscuros e leais»[269] parece remontar ao universo de certos poemas de *O Meu Algarve* (particularmente, «A saudade do mar»[270]), em particular pela definição do *mar*[271] enquanto motivo essencial.

Neste cenário, o perfil granítico do pescador parece dar seguimento às linhas com que se descreve o caráter titânico – mas também *sonhador* e *triste* – do mar[272]. À medida que percorremos o poema, percebemos, porém, que esta ligação não nasce da mera convivência «profissional» com o elemento, mas que resulta de uma dimensão quase fantástica, ligada à «feiticeira ação das águas sedutoras»[273], aliás reforçada pelo episódio trágico a que não é alheia a ação do mar – precisamente, o desaparecimento dos dois filhos no oceano.

Neste sentido, interessa constatar que a dimensão *enfeitiçante* – atributo que, em poemas como «O agitador de sonhos», pertencente à esfera do sujeito ou à figura do

---

[264] *Ibid*. Também a «...formosura (...) / Dum trigueiro e vivaz sabor de mel» (*op. cit.*, p. 332).
[265] João Lúcio, *op. cit.*, p. 329.
[266] *Vide* **Capítulo VI – *O Meu Algarve***, subcapítulo *«Como uma grácil moira voluptuosa» – O imaginário árabe.*
[267] *Vide* subcapítulo *«Desse estranho rapaz, enfeitiçante e raro» – O Criador.*
[268] João Lúcio, *op. cit.*, p. 362.
[269] *Ibid*.
[270] *Vide* notas 135.
[271] João Lúcio, *op. cit.*, p. 364: «O mar! fale do mar, lhe digo, curioso...».
[272] João Lúcio, *op. cit.*, p. 363: «O seu belo perfil, encarecido e duro, / Tem imerso na linha, em relevo aflito, / Aquele ar cismador, titanesco e escuro / Que dá o Oceano aos blocos de granito»; «o olhar, / Tem, no fundo subtil das pupilas escuras, / Esse fluido de Sonho e Tristeza do Mar».
[273] João Lúcio, *op. cit.*, p. 364; também a caracterização do *imenso olhar* do mar como «Um feitiço de Sonho e de ópio pupilar» (*op. cit.*, p. 365).

poeta[274] – será transferida para o mar. Diante do mesmo, o pescador é um *escravo*[275], de nada lhe valendo a sua condição granítica[276]. Há aqui um reforçar de uma dimensão criadora alusiva ao elemento, cuja intensidade parece afectar o próprio sujeito poético («Era a vaga expressão dessa força imprecisa / Que irradia do Mar, e da Morte, e do Abismo. / Que não sei o que é; mas sei como escraviza / A sua sugestão, onde me perco, e cismo»[277]).

Para além da óbvia alusão a uma figura masculina, «Aquele que a tempestade devastara» parece estabelecer alguns pontos de contacto com o poema anteriormente citado. De facto, temos acesso, no início do poema, a uma representação vigorosa, salutar da personagem – «força glacial da tranquilidade»[278] – que se contraporá à subsequente «expressão torturada e doente» e o «ar humilhado, esquivo, de mendigo»[279]. Tal mudança, à imagem do que se passara com a figura do pescador, será condicionada pela ação da *tempestade*, que surge aqui como uma metáfora das diferentes adversidades enfrentadas (e perdidas) pela mesma. A partir deste ponto, parece ser possível traçar uma relação não tanto com o sujeito poético (que desempenha, no poema, o papel de confidente, à imagem do que se passa em diferentes passagens de *Espalhando Fantasmas*[280]) mas, e mais uma vez, com a figura do poeta João Lúcio: com efeito, o balanço que é feito pela personagem estabelece vários pontos de contacto que potenciam esta relação: a descida ao «fundo tenebroso (...) [para] / Conhecer, na essência, o Gozo e os Tormentos»[281]; a esse «Abismo álgido e nebuloso / Onde há o temporal negro dos Sentimentos»[282] (viagem que parece invocar a primeira obra de Lúcio, Descendo, em particular se tivermos em consideração que, num caso e noutro, tudo o que se encontra, em síntese, é *tristeza*[283]); a ingratidão, descrença e

---

[274] *Vide* notas 113-8.
[275] João Lúcio, *op. cit.*, p. 366: «O Feiticeiro Azul tinha mais um escravo!».
[276] *Ibid*: «O velho Pescador –, como um rochedo forte, / Pela vaga minado e dentro carcomido; / Sobre os traços viris, tinha um palor de morte».
[277] João Lúcio, *op. cit.*, p. 368.
[278] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 387: «Alegre –, audacioso –, a viva confiança / No triunfo, acendendo, atrás do seu olhar, / A luz interior, aguda como a lança / Dum guerreiro do Sonho, exaltado de Esperança, / Partindo a conquistar o castelo lunar. // A fronte firme, altiva, a voz vibrante, / Com um fulgor de sol, entre o som, a zumbir... / Um desafio à Vida, a desdenhar, a rir...». Em certa medida, a sua figura assemelha-se à de um cavaleiro andante, em busca de aventura, como o primeiro verso da sexta estrofe parece demonstrar: «Assim, forte e audaz, foi à luta da Vida» (*op. cit.*, p. 388).
[279] João Lúcio, *op. cit.*, p. 389.
[280] *Vide* subcapítulo «Desse país estranho e nevoento» – *Os fantasmas*, p. 489.
[281] João Lúcio, *op. cit.*, p. 390.
[282] *Ibid*.
[283] *Ibid*: «Oh, as desilusões!... A torpeza das almas, / Com pântanos ao fundo e lamas escondidas... / O Sonho, que escalava altas estrelas calmas, / A cair, num horror, com as asas partidas!...».

inimizades criadas[284] (passagem que parece recuperar a imagem do sujeito com sede de justiça em «O homem da sede inextinguível»); a invocação da figura do *mineiro doente*[285] que se arrasta (na linha de poemas como «Na torre de marfim», de *Na Asa do Sonho*, ou «Espalhando Fantasmas»).

«Desse livro esculpido em cada exausta hora» – **Memória e condição poética**

«Assim, minha Saudade invade outras almas» – a memória

A importância concedida à *memória* parece-nos determinante em *Espalhando Fantasmas*. Com efeito, esta constitui-se como elemento imprescindível para a progressão de diferentes poemas, algo que será salientado, desde logo, nos poemas iniciais «Espalhando fantasmas» e «O agitador de sonhos», textos em que se enfatiza a sua importância na criação dos *fantasmas* e, portanto, enquanto geradora de mundos.

Em função da importância expressa, não é, de todo, surpreendente que ela constitua o núcleo de muitos dos poemas inclusos na obra: em «A mulher que tinha o segredo», o mistério que caracteriza a personagem encontra-se irremediavelmente guardado na sua memória (e dela não sairá); em «Pobre Isabel», o episódio trágico será narrado a partir da memória que o sujeito retém do mesmo[286]; em «A pescadora das rãs», a personagem será *presentificada* no espaço, por intermédio da recordação do sujeito[287]. Os exemplos facultados mostram, neste sentido, que muitos dos textos de *Espalhando Fantasmas* dependem de uma reconstrução memorista; circunstância que será enfatizada, em alguns casos, pelo devir criativo de diferentes artes, como a escultura ou a música.

---

[284] *Ibid*: «Oh! a ingratidão em que a Amizade afunda: / Essas mãos desleais, de afagos mentirosos, / A cavar, a cavar a solidão profunda. / Onde a Descrença escorre e transborda e inunda / Do Afecto afogando os bosques olorosos».
[285] João Lúcio, *op. cit.*, p. 391.
[286] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 328: «Nesta hora em que, moldando o verso, / Busco ressuscitar, arrepiado, / Numa *sombra* o teu pó, morto e disperso, / No abraço brutal do chão perverso, / Tu dormes, sob o sono relegado».
[287] *Vide* nota 257.

Em «O meu amor crepuscular», a «intensa Figura, dissipada / Sob o volteio das impressões da Vida, / [que] Fulgura na memória, inapagada»[288] será invocada a partir da escultura[289], potenciando-se, de um modo relativamente claro, a importância da memória na construção do real. É esta ligação que justifica a natureza *plástica* do amor manifestado pela personagem feminina[290] (aliás próximo dos moldes expressos no poema seguinte, «Treva plástica»), bem como a concepção do sujeito, nas palavras da figura feminina, enquanto um criador (que parece invocar, de algum modo, a figura do *agitador de sonhos*):

> «Tu que sabes os sonhos melindrosos,
> Que nascem neste amor tão delicado,
> Dá-lhes o manto de cetins chorosos,
> Com que envolves os campos sequiosos
> Do teu triste sossego acinzentado.»[291]

Em «Branca», o poema será construído em função da recordação da figura feminina («E lembro-me de Ti. Inda persiste / Esse límpido afecto delicado, / Que não destruo»; «O tempo já lá vai! Oh miudinha / Cinza de tanta hora consumida»[292]), repetindo-se a estreita articulação com a música em contornos próximos do poema «A que chorava ritmicamente»[293]: com efeito, a construção memorista da imagem da figura feminina será marcada por um ritmo musical de *crescentos* emocionais – um *embalar gemente* de memórias pautado pelos *ritmos de Sonho*[294], onde os silêncios invocam tanto a solidão do sujeito, como a recordação fantasmática, estática, *plástica*, da figura feminina[295]. Numa linha semelhante à que encontramos em muitos dos poemas de *Na Asa do Sonho*, é a partir desta imagem guardada na memória que o sujeito revive, «numa gulodice»[296], a sua relação com *Branca*; único consolo ante a «Vida (...) [das] ruelas lamacentas», das «horas sem sonho, tão banais»[297].

---

[288] João Lúcio, *op. cit.*, p. 401.
[289] *Ibid*: «Foi o meu grande amor crepuscular, / Essa Escultora, ciumenta e bruna, / – Com solidão e sonho no olhar, / Onde tremia um revérbero lunar / Sobre tristezas turvas de laguna»; veja-se, igualmente, a última estrofe do poema: «E na Noite, a encher-me o coração, – / Congela, numa vaga aparição, / Essa escultora, ciumenta e bruna» (*op. cit*., p. 404).
[290] João Lúcio, *op. cit.*, p. 402: «Os ciúmes, os gestos, a ternura, / O seu abraço quente e tão elástico, / O choro a dolorir sua figura, / Tudo tinha a pureza de escultura, / Do seu cinzento amor, noturno, plástico».
[291] *Ibid*.
[292] João Lúcio, *op. cit.*, p. 381.
[293] *Vide* notas 325-30.
[294] João Lúcio, *op. cit.*, p. 382.
[295] *Ibid*: «E com a terna e lívida tristeza / Das solidões, cismando sob a lua, / Numa muda emoção –, / Em plástico marfim, Tua beleza / Tinha a opalescente difusão / Dum Fantasma de Amor que flutua».
[296] João Lúcio, *op. cit.*, p. 383.
[297] *Ibid*.

Importa, igualmente, reter, no âmbito da memória, as várias acepções de *saudade* em *Espalhando Fantasmas*: para além da aproximação, já vista, aos moldes de Pascoaes enquanto *geradora de vida*[298] e dos momentos em que é citada enquanto simples reminiscência memorista, sem quaisquer outras implicações[299], em alguns casos, a saudade será destacada numa dimensão obscura que parece diferenciar-se das acepções citadas: veja-se por exemplo a sua dimensão «estranha» em «*Mademoiselle* Subtil»[300], «sombria» em «Ilda Fiora»[301] e «esquisita e doente» em «O agitador de sonhos»[302] e que, seguindo as palavras de António D'Almeida, parece associar-se à exaltação da figura feminina em conformes *amargamente saudosos*[303]. Daí que, em «O mascarim vermelho», se fale de uma *saudade dolorosa* – saudade da representação mais amena, terna (ainda que plena de tristeza) da personagem feminina retratada; distante da figura castradora que ora se coloca diante do sujeito, como o mesmo decifrará, perto do final do poema[304].

«Num branco calafrio – espalhando Fantasmas» – a criação poética

Conforme salientámos atrás, a memória surge, em diferentes passagens de *Espalhando Fantasmas*, como um elemento fundamental da representação do mundo

---

[298] No poema «O meu amor crepuscular», por exemplo, a *saudade* é referenciada no âmbito da escultura, propiciando-se uma articulação com a noção de construção – das potencialidades da memória como efetiva criadora de mundos («Um noturno veludo de cabelo, / Há na saudade vaga dos meus dedos, / Que, entre a cinza, fazendo o seu desgelo, / Antes de alvorescer o sete-estrelo, / Conseguem modelar, ressuscitar, / Numa congelação crepuscular, / Do corpo Dela, as linhas dos segredos.»). Adiante, no final do mesmo poema, a *saudade* será associada à solidão (e tristeza decorrente) do presente (*op. cit.*, p. 404: «Agora, / Nesta maré de Cinza, em solidão, / Onde a saudade chora»).

[299] *Vide* «A princesa exilada no perfume» (*op. cit.*, p. 371: «Boiará no perfume, em saudade inda viva, / Essa antiga impressão de que a minha alma pasma?! Será dela que flui a Figurinha esquiva, / Que eu vejo, ao respirá-lo, esboçar-se em Fantasma?!»; também «O pescador que o mar enfeitiçou» (*op. cit.*, p. 363: «Com que saudade conta a sua mocidade») e «A pescadora das rãs» (*vide* nota 253) Acrescente-se, ainda, que em momentos mais raros, a saudade surgirá ainda associada à saudade pátria, como acontece numa passagem de «Ilda Fiora: «Esta noite, em minha alma um ar seco de exílio / Magoava a saudade em cisma lacrimal, / Tristemente / Mirrei –, em nostalgia, o noctâmbulo idílio, / E, de repente, / Vi bater-lhe na boca o sol de Portugal» (*op. cit.*, p. 353)

[300] *Vide* nota 205.

[301] João Lúcio, *op. cit.*, p. 351.

[302] João Lúcio, *op. cit.*, p. 314. A expressão surgirá como caracterizadora do *sofrimento raro* das flores (*vide* nota 126).

[303] António D'Almeida, «João Lúcio. Um poeta esquecido», suplemento n.º 45 de *Diálogo* do jornal *Diário Ilustrado*, 24 de Dezembro de 1957, p. 39.

[304] João Lúcio, *op. cit.*, p. 385: «Essa súbita saudade / Trouxe a pena singular / Da antiga crueldade, / Com que a fizera chorar / De amor e de soledade. // O contraste doloroso / Entre o riso desdenhoso / Com que valsara suspensa, / E a paixão, tão soluçada, / Daquela noite finada, / – Fez-me uma tristeza imensa!».

espectral estabelecido na obra. Tal condição parece ser indissociável da importância igualmente conferida ao devir poético na (re)criação do mundo, conforme destacámos no início do presente capítulo.

Em «A mulher que tinha um segredo», o reforço do artifício poético surge na última estrofe do poema, na breve convocação do leitor, ante as «rimas mesquinhas»[305], para que o mesmo procure, igualmente, decifrar o segredo aludido; em «Pobre Isabel», tal reforço será visível a partir da recordação (e escrita) do episódio trágico destacado[306]; em «*Mademoiselle* Subtil», o *verso* será invocado, no início do poema, como o mecanismo que possibilita *gelar* o retrato traçado da personagem [rever][307], e repetido depois tanto no que se refere à construção da imagem desta mulher a partir da memória[308], como à insuficiência da linguagem poética na representação total da mesma[309]. A mesma insuficiência será, de resto, repetida em «O meu amor crepuscular»[310] e «O pescador que o mar enfeitiçou»[311].

Será, porém, em «Ilda Fiora» que se desenvolverá, de um modo mais pleno, esta acepção autorreflexiva da criação poética, a partir da invocação do «quimérico romance em cisma e nostalgia (...) / Enevoando o fim na página pungente, / Tão enrugada e triste

---

[305] *Vide* João Lúcio, *op. cit.*, p. 327. É importante destacar que esta designada *mesquinhez* das rimas será repetida em «Pobre Isabel», no âmbito da escultura (*op. cit.*, p. 329: «Busco-O a tatear, como se fosse, / A mão mesquinha, a dum escultor») e em «A princesa exilada no perfume», no âmbito de um *jardim* que representa a condição poética do sujeito (*op. cit.*, p. 370: «Dentro do meu jardim, mesquinho e devastado».

[306] *Vide* nota 286.

[307] *Vide* nota 204.

[308] João Lúcio, *op. cit.*, p. 343: «Deixo-te, assim suave e esvaída, / Passando, alva, pela minha vida, / Numa visão sonâmbula de Sonho, / Onde à saudade deste verso vago, / Transparente e ligeiro, como um tule, / Te vejas, a cismar, olhando o lago, / Antes de se finar "o Sonho Azul"». A passagem será aliás citada por José Dias Sancho (*op. cit.*, p. 44) a propósito da visão da mulher, em *Espalhando Fantasmas*, como «uma aparição misteriosa, um aroma, uma melodia vaga e pairante sobre toda a Natureza» e do Amor como «esse encantado "Sonho Azul": "Le rêve bleu"». Esta ideia encontra-se, aliás, articulada com a leitura global da obra que José Dias Sancho faz da obra no que respeita à importância das reminiscências do passado e à impossibilidade de reter as representações das figuras (sobretudo femininas), o que parece justificar a questão fantasmática: «*Espalhando Fantasmas* é uma espécie de repositório das suas lembranças mais queridas, – alameda silenciosa e noturna onde essas recordações se corporizam e vão, por entre a música das rimas, esbater-se na vaporosa penumbra do Passado» (*op. cit.*, p. 41).

[309] João Lúcio, *op. cit.*, p. 342: «Oh! os versos de encanto embalador, / De evocativa essência, muito fresca, / De suave capricho cismador, / Capazes de moldar o raro amor / Daquela Sensitiva romanesca! // Aonde os tem a minha arte aflita, / Rimando sombras e pressentimentos, / Numa palavra opaca, que medita, / Buscando a vibração alta, infinita, / Que entalhe a expressão dos sentimentos?!».

[310] João Lúcio, *op. cit.*, p. 403: «Como Ela me dizia, num enlevo, / Estas estranhas, fundas impressões, / Na sua voz em mágico relevo!... / Torturo, afino a forma em que descrevo... / O verso miserando, / Dolorido, vibrando e arquejando, / Não consegue moldar-lhe as sensações».

[311] João Lúcio, *op. cit.*, p. 365: «Onde há verso que exprima essa angústia ofegante / Oh! miséria da Arte, impotente, humilhante, / Que nem mesmo crispada atinges esta dor!».

em saudade sombria»[312] que constitui a mais aproximada imagem de *Espalhando Fantasmas*, enquanto ensaio de obra integral:

> Desse inédito livro, esquisito e dolorido,
> Em que, íntimas, congelo as impressões da Vida,
> Das Viagens, do Amor, do Sonho consumido –,
> Desse livro vincado em sensações estranhas,
> Da etérea morbideza,
> Em Cidades, no Mar, no ermo das montanhas –,
> Ao tentar apagar, em esforço iludido,
> Esta sede de fogo, oh fontes de Beleza! [313]

Esta enfatização do artifício poético parece, por outro lado, em alguns momentos, ser visível na aproximação das personagens retratadas ao domínio do poeta – como que a ele equiparadas. Neste campo, a «*Mademoiselle* Subtil» será associada «Uma visão de artista perturbante»[314] e, em «Aquela misteriosa criatura», o sujeito inquire-se a propósito da figura feminina que manifesta «...tanta Arte rara em seu amor»[315]. No poema «A que chorava ritmicamente», tal ligação será efectivada por intermédio de uma personagem masculina, enfatizando-se uma noção de *duplicidade* já estabelecida em «O agitador de sonhos»[316]: aqui, o sujeito surge, à primeira vista, como confidente, depositário da «confidência lenta e dolorosa» do amigo[317], à imagem de textos como «A mulher que tinha um segredo» ou «O pescador que o mar enfeitiçou»; porém, a invocação da sua «meiga voz de artista» e, sobretudo, o modo como este concebe a figura feminina parecem remeter para a própria figura do sujeito poético e a sua concepção fantasmática do mundo.

Em outros passos, a enfatização do devir artístico será efectivado por intermédio de outras artes, em particular da música. Neste propósito, interessa reter o retrato traçado, em «O íbis de oiro», da figura feminina, nomeadamente no que concerne à sua «trilhada compleição d'artista»[318] e às «paisagens de sons inesquecíveis» que resultam das suas interpretações ao piano. Tal imagem parece concretizar uma relação já aflorada em poemas anteriores (veja-se, por exemplo, «A que chorava ritmicamente» ou «O

---

[312] João Lúcio, *op. cit.*, p. 351.
[313] *Ibid*. O raciocínio manter-se-á na estrofe seguinte, repetindo-se a relação com a escultura: «Desse livro esculpido em cada exausta hora, / Sobre as banais florindo o Encanto ou a Dor».
[314] João Lúcio, *op. cit.*, p. 340.
[315] João Lúcio, *op. cit.*, p. 361.
[316] *Vide* subcapítulo «*O agitador de sonhos – Dândi-Feiticeiro*».
[317] João Lúcio, *op. cit.*, p. 375.
[318] João Lúcio, *op. cit.*, p. 399: «O esboço de cisma arrefecida / Nessa face exótica, imprevista, / Revelava a doçura dolorida / Duma trilhada compleição d'artista».

mascarim vermelho»[319]) – a «essência musical da Vida»[320] que consuma a representação espectral do mundo a partir da tríade fundamental de *Espalhando Fantasmas*: o sujeito (se quisermos, o *poeta*); a figura (se quisermos, o *fantasma*) e a arte (se quisermos, a *poesia*).

Numa vertente semelhante, a representação da personagem feminina no poema atrás aludido, «A que chorava ritmicamente», será estabelecida não tanto a partir de características visíveis, físicas, mas antes de pistas sensoriais e artísticas, com particular destaque para a audição e a música (associada ao já usual *perfume*[321]), o que contribui para a concepção misteriosa da personagem[322]. Daí a constante recorrência, ao longo de todo o poema, a lexemas e expressões afins à música, remetentes ao *ritmo* do seu choro: a «música difusa e diluída, que concentrava Nela o que quer que fosse / de sonata escondida»[323]; os «ritmos d'ouro, / E soluços de Lua dolorosa»[324]; o «ritmo do pranto indefinível»[325]; o «ritmo apurado (...) / [da] Chuva a carpir, rasgando no telhado; / Ou vento a remoer uivos de mágoa, / Num estrangulamento de surdinas, / Em sons fazendo cutiladas finas, / Num silêncio de cismas sepulcrais»[326]; os «aromáticos segredos;/ com harpejos de sedas»; o «choro harmonioso e singular / Dessa mulher de estranho sentimento, / (...) Num sonoro louvor lacrimejante, / De cíteras gemendo num quebranto»[327]. Todos os elementos destacados propiciam uma visão deste choro como uma forma de arte (ou como se dirá: uma «obra de Arte soluçante»[328]) – algo apenas possível se entendermos que esta personagem remete, pela sua *capacidade criadora*, em primeira instância, para o sujeito comum a todos os poemas de *Espalhando Fantasmas*

---

[319] *Vide* notas 293-7 e 180, respectivamente.
[320] João Lúcio, *op. cit.*, p. 400.
[321] João Lúcio, *op. cit.*, p. 373: «A sua morna meiguice, o seu ciúme, / O seu amor duma tristeza doce, / Traziam da alma Dela esse perfume / De música difusa e diluída, / Que concentrava Nela o que quer que fosse / De sonata escondida».
[322] *Ibid*: «E toda a alma Dela, toda a alma –, / Com abismos, segredos, solidão –, / Ele filtrou na meiga voz de artista».
[323] *Ibid*.
[324] *Ibid*.
[325] João Lúcio, *op. cit.*, p. 375.
[326] João Lúcio, *op. cit.*, p. 374.
[327] *Ibid*. A música será repetida em outras passagens de *Espalhando Fantasmas*: veja-se, por exemplo, a beleza *embaladora*, «em linhas de surdina diluída», e a figura *esguia*, «como os choupos tão chorosos / Ao vento, que com eles faz baladas», de Anita, *la tentadora* (*op. cit.*, p. 346). e as várias alusões em «Branca» (*op. cit*., pp. 381: «Na noite branca, a serenata passa (...) / Com queixumes de Amor e de Desgraça»; «Uma tristeza meiga e sensitiva / Rola em minha alma a música esvaída: / A serenata passa, evocativa»; «E lembro-me de Ti (...) / Ao choro da s'renata, desolado».
[328] João Lúcio, *op. cit.*, p. 375.

e, numa segunda, ao sujeito místico, visionário, transversal a toda a obra poética de Lúcio[329].

[329] A este propósito, parece-nos importante destacar a representação da natureza e das suas «queixas de folhas moribundas», as «Glaucas lamentações das águas profundas», os «vagidos de plantas laceradas (...) / Gemendo em desgraças torturantes» (*op. cit.*, p. 374), que parece invocar, de algum modo, passagens de outras construções poéticas de Lúcio, nomeadamente de *Descendo.*

Considerações Finais

Longe da concepção isolacionista que parece ser sugerida em cada umas das suas obras, o percurso poético de João Lúcio propõe, na sua essência, a busca de um ponto de harmonia entre o sujeito e o seu mundo.

O permanente desejo de *concretização* do que de etéreo, oculto, *interior* há no mundo, que constitui um dos pontos essenciais de *Descendo*, exprime, em primeira instância, a procura dessa harmonia. O mesmo conflui, retomando a metáfora sugerida no primeiro capítulo[1], para a imagem de uma górgona ávida de petrificar – único processo de apreensão do *real* possível para a figura – o seu mundo. No mito de Perseu, o seu escudo polido devolve, a Medusa, o seu próprio reflexo e este desenlace surge, igualmente, como a única condição possível para a resolução da relação aludida na poética de Lúcio: o elemento que pode ser, efetivamente, em toda a problemática e complexa ligação entre o *eu* e o mundo, *concretizado* é o próprio sujeito. O poema «Espalhando Fantasmas», que constitui elemento central da nossa argumentação, corresponde ao virar do escudo de Perseu; e aqui, mais do que proteger o herói, o escudo expõe Medusa a si própria. A sua petrificação resulta de sua própria condição; na mesma dinâmica autorreflexiva, é a própria *arte* do poeta, ao longo de toda a poesia de João Lúcio, que explica e *harmoniza* a problemática fundamental expressa na sua poesia. Neste ponto, recordamo-nos das palavras de Bachelard aludidas no primeiro capítulo: a resolução da relação do indivíduo com o mundo é, em rigor, uma resolução *de si*[2].

Foi neste sentido que propusemos o percurso desenvolvido no presente estudo: compreender a poesia de João Lúcio a partir das coordenadas sujeito-mundo, considerando a criação poética como, simultaneamente, via e ponto de resolução da relação.

---

[1] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, p. 23.
[2] *Vide* **Capítulo I – Da representação do Sujeito e do Mundo**, notas 6-7.

Regressamos, neste ponto, a «Espalhando Fantasmas» e à nona estrofe, que parece constituir-se como uma das mais paradigmáticas imagens da criação do mundo na poesia de João Lúcio:

> Dentro de cada Alma há um tesoiro etéreo
> De Emoção, soterrada ao caminhar ligeiro
> Das gerações, morrendo ante o palor sidéreo –,
> Uma mina de Sonho, oculta no mistério,
> Com fundos filões d'oiro, esperando o mineiro[3].

A mina de *Sonho* e *Mistério* encontra-se, afinal, dentro do próprio sujeito-poeta; e, na mesma perspetiva, a «...raiva desolada, / De não ter encontrado o filão dos diamantes» expressa no poema final de *Na Asa do Sonho* regista a decepção de não se ter encontrado, ainda, tal via – tal *harmonia*[4].

É nesta linha que percebemos a permanente enfatização do sujeito, na sua condição de poeta-artista (e, intrinsecamente, as permanentes alusões ao devir artístico, criativo) ao longo de toda, ou quase toda, a poesia de João Lúcio – um *Dândi-Feiticeiro* (na adequada imagem proposta no final do poema «O raro pintor vidente»[5]), que se propõe, no texto que praticamente inaugura o seu percurso poético, como um *descobridor* do mundo, para perceber, no final da jornada, que mais não esteve senão a descobrir-se a si próprio.

Consideramos que esta problemática é transversal a toda a poética de João Lúcio. A súmula expressa em «Espalhando Fantasmas» encontra-se subjacente à noção quase juvenil de descoberta do mundo (e à importância conferida à figura do poeta em tal processo) em diferentes poemas de *Descendo*; à manifestação de um ponto de vista pessoal, íntimo, da paisagem em *O Meu Algarve*; à necessária presença do *sonho* na visão *interior* do mundo projetada em *Na Asa do Sonho*; à autorreflexividade do gesto criativo em muitos dos poemas que compõem o livro póstumo de Lúcio. Nesta perspetiva, a poesia de João Lúcio é uma narrativa que conta a história da história da relação do sujeito com o seu mundo. Ante as múltiplas de possibilidades de que dispõe, o *eu* poético assume o mundo que é, efetivamente, o *seu*, e do qual ele é responsável máximo, na mesma linha do raciocínio proposta por Albert Camus, anos depois: «O

[3] João Lúcio, *Poesias Completas*, p. 308.
[4] João Lúcio, *op. cit.*, p. 304.
[5] João Lúcio, *op. cit.*, p. 398.

homem não é nada em si mesmo. Não passa de uma probabilidade infinita. Mas ele é o responsável infinito dessa probabilidade»[6]

[6] Albert Camus, *Carnets II.*

Bibliografia

A bibliografia apresentada divide-se em três secções: «1. De João Lúcio»; «2. Sobre João Lúcio»; «3. Outra».

Importa referir que algumas das notícias e artigos de imprensa recolhidos pertencem ao espólio, atualmente disponível no Arquivo de Olhão, respeitante às comemorações do primeiro centenário do nascimento do poeta, em 1980. Muitos dos documentos encontram-se em forma de recorte, sem a devida referenciação bibliográfica completa. Não obstante as diligências efectuadas no sentido de colmatar tais lacunas, alguns dados ficaram por completar. Optámos, ainda assim, por mantê-los na bibliografia nas condições descritas.

.

DE JOÃO LÚCIO:

Livros integrais e obras completas (por ordem cronológica de publicação)

LÚCIO, João, *Descendo*, Coimbra, Typ. França Amado, 1901.

---------- *Dom Vasco*, Coimbra, Typografia de Lima & Irmão, 1902.

---------- *Até que enfim!: Peça em 1 Prologo e 8 Quadros Escripta Expressamente para ser Representada na Recita de Despedida do Curso do 5o Anno Theologico-juridico de 1901-1902*, Coimbra, Typ. França Amado, 1902 (com Augusto de Castro).

---------- *O Meu Algarve*, Liv. Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

---------- *Na Asa do Sonho*, Coimbra, F. França Amado, 1913.

---------- *Espalhando Phantasmas*, Lisboa, Guimarães Ed., 1921.

---------- *O Biôco: Inédito*, Lisboa, Casa do Algarve, 1938.

---------- *Obra Poética de João Lúcio*, Olhão, Câmara Municipal e Comissão das Comemorações do I Centenário do Poeta João Lúcio, 1981.

---------- *Poesias Completas* (org. e pref. de António Cândido Franco), Lisboa, IN–CM, 2002.

Textos publicados em vida (por ordem cronológica de publicação)

a) Poemas, artigos, recensões, discursos

LÚCIO, João, «Pobre e cego (versão)», *O Echo da Academia (Folha semanal, lítteraria, scientifica e noticiosa)*, Faro, Ano I, n.º 3, 23 de Fevereiro de 1896, p. 3.

---------- «Violetas», O *Futuro (Semanario Democratico Algarvio)*, Olhão, Ano VI, n.º 280, 11 de Novembro de 1896, p. 2.

---------- «Soneto», *Algarve e Alemtejo (continuação do «Progresso do Sul»),* Faro, Ano X, n.° 447, 5 de Fevereiro de 1899, p. 2.

---------- «Odio ao Sol», O *Reyno do Algarve,* Tavira, Ano 1.º, n.º 3, 27 de Agosto de 1899, pp. 2-3.

---------- «*Sempre* de Teixeira de Pascoaes», O *Reyno do Algarve,* Tavira, Ano 1.º, n.º 4, 3 de Setembro de 1899, p. 3.

---------- «Tardes», *O Reyno do Algarve*, Tavira, Ano 1.º, n.º 6, 17 de Setembro de 1899, p. 3.

---------- «Anoitecendo», O *Reyno do Algarve,* Tavira, Ano 1.º, n.os 8, 9 e 10; 1, 8 e I5 de Outubro de 1899.

Republicado, integralmente, sem indicação da autoria, no *Correio do Sul*, Faro, Ano 8, n.º 518, 6 de Fevereiro de 1927, p. 2.

---------- «Os Nevoeiros», *Revista Coimbrã,* Coimbra, n.º 1, 16 de Outubro de 1899, pp. 4-6.

---------- «Um artigo de fundo», O *Reyno do Algarve,* Ano 1.º, n.° 11, 22 de Outubro de 1899, p. 1.

Republicado n' *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.º 1009, 31 de Outubro de 1901, p. 1; *Correio do Sul (Bisemanario independente, de informação e propaganda do Algarve),* Faro, Ano VI, n.º 380, 5 de Julho de 1925, p. 2 (póstumo).

---------- «Teixeira de Pascoaes», O *Reyno do Algarve,* Tavira, 1.º Ano, n.º 11, 22 de Outubro de 1899, p. 1. [artigo anónimo, provavelmente da autoria de João Lúcio].

---------- «A Emile Zola», O *Reyno do Algarve,* Tavira, 1.º Ano, n.º 11, 22 de Outubro de 1899, p. 2.

---------- «Os Grandes», O *Reyno do Algarve,* Tavira, 1.º Ano, n.º 12, 29 de Outubro de 1899, p. 1.

---------- «Para a cova», *O Reyno do Algarve,* Tavira, 1.º Ano, n.º 13, 5 de Novembro de 1899, p. 1.

Republicado postumamente com o título «O último artigo» em *Correio do Sul (Bisemanario independente, de informação e propaganda do Algarve),* Faro, Ano VI, n.º 380, 5 de Julho de 1925, p. 2.

---------- «Estranho Amor», *O Reyno do Algarve,* Tavira, 1.º Ano, n.º 13, 5 de Novembro de 1899, pp. 2-3.

---------- «Na Pupila», *Revista Coimbrã,* Coimbra, n.º 3, 16 de Novembro de 1899, pp. 35-36.

---------- «A dôr das pedras», *Ave-Azul,* Viseu, 2.ª Série, n.º 12, 15 de Dezembro de 1899, pp. 572-573.

Republicado em *O Novato,* Faro, n.º 8, Ano I, 15 de Agosto de 1913, p. 1; *O Heraldo (Semanario Republicano Democratico),* Faro, Ano V, n.º 361, 24 de Dezembro de 1916, p. 2.

---------- «O Silêncio», *Revista Coimbrã,* Coimbra, n.º 5, 16 de Dezembro de 1899, pp. 73-74.

---------- «Sensações desconhecidas», *Algarve e* Alentejo, Faro, Ano XI, n.º 445, 21 de Janeiro de 1900.

Republicado em *Ecos do Sul*, S. Brás de Alportel, 19 de Outubro de 1912 e no *Correio do Sul,* Faro, Ano XXXVII, n.º 2035, 10 de Janeiro de 1957, p. 4.

---------- *Ave-Azul,* Viseu, 2.ª Série, n.os 1-2, 25 de Fevereiro de 1900, pp. 26-28.

---------- «A balada do fumo», *Ave-Azul,* Viseu, 2.ª Série, n.º 5, Maio de 1900, pp. 295-6.

Republicado em CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano IX, n.º 186, 31 de Janeiro de 1980, p. 6.

---------- «[Quadras a raparigas]», *in* AAVV, *Cantares para as fogueiras por estudantes de Coimbra às raparigas,* Coimbra, Havanesa Académica, 1901.

Republicado (duas quadras) no *Correio do Sul*, Faro, Ano 6, n.º 377, 24 de Junho de 1925, p. 1; (uma quadra) *Ilustração Portuguesa*, IIª Série, Lisboa, n.º 75, 29 de Julho de 1907, p.6; LOPES, Francisco Fernandes, «João Lúcio (Breve escorço biográfico)», *O Comércio do Porto* (edição da manhã), Porto, Ano C., n.os 114 e 141, 26 de Abril e 24 de Maio de 1955, pp. 5-6 e 5-6, respectivamente.

---------- «O vento», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 18.º Ano, n.º 969, 24 de Janeiro de 1901, p. 2.

Republicado em *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Faro, Ano III, n.º 141, 27 de Dezembro de 1914, p. 2.

---------- «*Teu grande coração, oh mundo, é de granito*», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19° Ano, n.º 971, 7 de Fevereiro de 1901, p. 3.

---------- «Discurso sobre Eça de Queiroz», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.os 976 e 978, 14 e 28 de Março de 1901, pp. 2 e 1, respectivamente.

---------- «*O sonho que tiveste e te deixou exangue*», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»)*, Tavira, 19.º Ano, n.º 979, 4 de Abril de 1901, p. 2.

Republicado em CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano IX, n.º 178, 15 de Setembro de 1979, p. 1.

---------- «[Henrique Pousão]», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, Ano I, n.º 5, 29 de Junho de 1901, p. 38.

---------- «O amor d'um meridional», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 2, n.º 46, Agosto de 1901, p. 3.

---------- «A dança do pó», *in Revista Nova*, Lisboa, Ano I, n.º VI, 10 de Agosto de 1901, pp. 185-7.

---------- «O meu Algarve», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.º 999, 22 de Agosto de 1901, p. 2 [excerto do poema homónimo].

Poema republicado em *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 23.º Ano, n.º 1182, 10 de Março de 1905, p. 2 (excerto substancialmente maior, quase integral).

Republicado, postumamente, em excerto, em *Jornal da Europa,* Lisboa, Ano IV, número extraordinário dedicado ao Algarve, Janeiro de 1924, p. 2.; *Capas Negras,* Faro, Ano III, n.º 10 (2.ª série), 1 de Junho de 1928, p. 3; *Algarve Ilustrado.* Faro, Edição Extraordinária do *Diário do Algarve* para a Grande Exposição Industrial Portuguesa, Novembro de 1932; *Correio do* Sul, Faro, Ano XX, n.º 1183, 19 de Novembro de 1939, p. 2; *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 103º, n.º 36469, 14 de Setembro de 1967, p. 13; *Jornal do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano 12º, n.º 65, 26 de Outubro de 1968, p. 5.

---------- «À Treva», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.º 1015, 12 de Dezembro de 1901, p. 1.

Republicado em *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»)*, Ano 20º, n.º 1033, de 17 de Abril de 1902, p.1; *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 362, 3 de Maio de 1925, p. 1.

---------- «Ano Bom» [poesia impressa em Olhão por ocasião do 1.º de Janeiro de 1902.

Republicado em O *Futuro (Semanario Democratico Algarvio)*, Ano 11, n.º 503, 5 de Janeiro de 1902, p. 2; *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»)*, Ano 19º, n.º 1019, 9 de Janeiro de 1902, p. 2; *Correio do Sul*, Faro, Ano 3, n.º 154 de 31 de Dezembro de 1922 e *Correio Olhanense*, Olhão, Ano VII, n.º 239, 12 de Janeiro de 1928, p. 4 (póstumos).

---------- «Terra Prohibida», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3º, n.º 58, Janeiro de 1902, pp. 1-2 [recensão ao texto de Pascoaes com o mesmo nome]

---------- «À natureza», *in Revista Nova*, Lisboa, Ano I, n.º VIII, 31 de Janeiro de 1902, p. 257.

Republicado em *Almanach do Algarve para 1903*, V. N. de Famalicão, Typographia Minerva, 1903, p. 31; SANCHO, JOSÉ DIAS, *A Paisagem, a Mulher e o Amôr nos versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos,* Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 1925, p. 37.

---------- «Versos», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3.º, n.º 62, Março de 1902, p. 1 [Recensão ao texto de Augusto Gil com o mesmo nome].

---------- «Carta ao Ex.mo Sr. Ludovico de Menezes sobre o 2.º número das "Ferroadas"», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1027, 6 de Março de 1902, p. 2.

---------- «Hespanha Artística», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1028, 13 de Março de 1902, pp. 1-2.

---------- «Segundo Assalto – Carta ao Ex.mo Sr. Ludovico de Menezes», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1030, 27 de Março de 1902, pp. 1-2.

---------- «Até que emfim», *A Folha do Minho,* Braga, Ano X, n.º 209, 26 de Abril de 1902. [excerto de *Até que Enfim!...*].

---------- «[Discurso sobre a influência de Almeida Garrett na Literatura Portuguesa]», *Novidades*, Lisboa, Ano XVIII, n.º 5542, 28 de Abril de 1902, p. 3 [discurso proferido aquando da recepção dos finalistas do curso de Direito de Coimbra pela Câmara Municipal de Lisboa].

---------- «[Augusto de Castro]», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3º, n.º 69, Junho de 1902, p. 2.

---------- «Rimance», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1040, 5 de Junho de 1902, p. 2 [excerto de *Até que Enfim!...*].

---------- «*Adeus!...* Por Bernardo de Passos», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1056, 25 de Setembro de 1902, pp. 2-3.

---------- «A Morte de Emile Zola: O Maior de Todos», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1058, 9 de Outubro de 1902, p. 1.

Republicado em *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXV, n.º 1936, 27 de Janeiro de 1955, pp. 1-2.

---------- «Ladislau Patrício», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3º, n.º 78, Novembro de 1902, p. 3.

---------- «Manuel Teixeira Gomes», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1063, 13 de Novembro de 1902, p. 1.

Republicado, com o título «Manuel Teixeira Gomes visto por João Lúcio», no *Correio do Sul,* Faro, Ano XXXV, n.º 1890 de 4 de Fevereiro de 1954, pp. 1 e 4].

---------- «Joaquim Pires de Sousa Gomes», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 21.º Ano, n.º 1086, 23 de Abril de 1903, p. 1.

---------- «Discurso sobre Almeida Garrett», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncíos»),* Tavira, 21.º Ano, n.º 1088, 7 de Maio de 1903, pp. 1-3.

Excerto republicado em *Almanach do Algarve para 1904*, V. N. de Famalicão, Tipografia Minerva, 1904, p. 28.

---------- «O Garrett Gentil», *O Cruzeiro do Sul (Semanario Litterario, Noticioso e Charadistico),* Olhão, Ano 1, n.º 16, 7 de Maio de 1903, p. 1.

Republicado integralmente n' *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 21.º Ano, n.º 1088, 7 de Maio de 1903, p. 3 e em *A Província*, Porto, Ano XVIII, n.º 105, 11 de Maio de 1903, p. 1. Excertos republicados em *Almanach do Algarve para 1904*, V. N. de Famalicão, Tipografia Minerva, 1904, p. 31 e *Correio do Sul*, Olhão, Ano XXXV, n.º 1928 de 2 de Dezembro de 1928, p. 1.

---------- «Crónica», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, I Ano, n.º 1, 5 de Dezembro de 1903, p. 2 [texto sem assinatura; possivelmente de João Lúcio].

---------- «A Redempção», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, I Ano, n.º 1, 5 de Dezembro de 1903, p. 3.

Republicado, com a data de 1 de Dezembro de 1903, em *O Luzitano,* Faro, Ano 2.º, n.os 32 a 35, 1 de Dezembro de 1923, p. 2.

---------- «O Tremendo Caso», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal)*, Faro, I Ano, n.º 2, 12 de Dezembro de 1903, p. 1.

Republicado em *Correio do Sul*, Faro, Ano 8, n.º 529, 17 de Abril de 1927, pp. 2-3.

---------- «Ambrósio das Mercês (memórias) de Aníbal Soares», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, I Ano, n.º 2, 12 de Dezembro de 1903, p. 2 [texto sem assinatura; possivelmente de João Lúcio].

---------- «[Resposta a inquérito sobre o juízo do ano de 1904]», ALGARVE, Marcos, *Almanach do Algarve para 1904*, V. N. de Famalicão, Tipografia Minerva, 1904, pp. 7-8.

---------- «*Província onde nasci, amada do luar*» ALGARVE, Marcos, *Almanach do Algarve para 1904*, V. N. de Famalicão, Tipografia Minerva, 1904, p. 35 [excerto].

---------- «*Sempre* e *Jesus e Pan* de Teixeira de Pascoaes», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, Ano 1.º, n.º 7, 16 de Janeiro de 1904 [texto sem assinatura; possivelmente de João Lúcio – facto aliás comprovado por carta publicada em ACF].

---------- «"Prosas Bárbaras", de Eça de Queirós», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, I Ano, n.º 19, 9 de Abril de 1904, p. 2 [texto sem assinatura; possivelmente de João Lúcio].

LÚCIO, João, «Resposta a um Poeta», *O Sul (Semanario Regenerador-Liberal),* Faro, Ano 1.º, n.º 38, 20 de Agosto de 1904, p.1.

---------- «Últimas Verdades», *O Sul (Semanario Regenerador-Liberal),* Faro, Ano 1.º, n.º 40, 3 de Setembro de 1904, p.1.

---------- «"Agosto Azul", de Manuel Teixeira-Gomes», *O Sul (Semanario Regenerador Liberal),* Faro, I Ano, n.º 24, 14 de Maio de 1904, p. 2 [texto sem assinatura; possivelmente de João Lúcio].

---------- «À Itália», *Guadiana*, Vila Real de Santo António, Ano 6º, n.º 290, 28 de Janeiro de 1909, p. 2.

Republicado *O Futuro (Semanario Democratico Algarvio),* Olhão. Ano XVI, n.º 832, 31 de Janeiro de 1909, p. 2.

---------- «A Lenda de Marim»*, O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 27.º Ano, n.os 1430 e 1431, 1 e 9 de Janeiro de 1910, pp. 2 e 3, respectivamente

[incluído na crónica de Rodrigues Davim, «26 Floras no Algarve. Costumes, paizagens, riqueza, historia e tradições»].

Republicado em *Folha de Domingo*, Faro, Ano LIV, n.º 2791, 9 de Novembro de 1968, p. 4.

---------- «As Serras», *Em Festa (número único para propaganda da província do Algarve por ocasião* das *festas da cidade de Faro),* Faro, Julho de 1910, p. 6.

---------- «A Sonata da Belleza (trecho)», *Alma Algarvia,* Silves/Portimão, Ano IV (2.ª série), n.º 7, 18 de Julho de 1914.

Republicado (excerto) em *O Algarvio*, Faro, Ano I, n.º 16, 7 de Setembro de 1919, p. 2.

---------- «A mulher que tinha um segredo», *in A Águia*, Porto, 2.ª Série, n.º 33, Setembro de 1914, pp. 74-78.

Republicado em *O Sul (Semanario Regenerador Liberal)*, Faro, Ano III, n.º 135, 15 de Novembro de 1914, p. 2.

---------- «O sonho do mar», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano III, n.º 132, 25 de Outubro de 1914, p. 1.

---------- «Com a cinza na mão», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano III, n.º 134, 8 de Novembro de 1914, p. 2.

---------- «O choro dos violinos nos crepusculos», *in Alma Algarvia*, Silves, Ano IV (2.ª série), n.º 185, 22 de Novembro de 1914.

Republicado em *CABRITA*, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano X, n.os 205 e 207, 15 de Novembro e 19 de Dezembro de 1980.

---------- «Que lindas mãos para coar em versos», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano III, n.º 137, 29 de Novembro de 1914, p. 2.

Republicado em *O Heraldo* (Semanario Republicano Democrático), Faro, Ano IV, n.º 4 (303), 14 de Setembro de 1915, p. 2.

---------- «À mesma hora», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano IV, n.º 151, 7 de Março de 1915, p. 2.

---------- «O poço velhinho e a estrela», *in Alma Nova*, Lisboa-Faro, Ano I, n.º 7, Abril de 1915, p. 4.

---------- «Deixa-me beber-te a formosura», *O Heraldo (Semanario Republicano Democrático)* Faro, Ano IV, n.º 323, 2 de Abril de 1916, p. 2.

Republicado em *Folha de Alte*, Alte, Ano III, 1 de Janeiro de 1924, p. 12.

---------- «Margarida», *O Heraldo (Semanario Republicano Democratico),* Faro, Ano V, n.º 327, 30 de Abril de 1916, p. 2.

Republicado em *Correio do Sul*, Faro, Ano 4, n. 214 de 12 de Agosto de 1923, p. 1; *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 168, 5 de Abril de 1979, p. 4.

---------- «Os lívidos», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista)*, Faro, Ano IV, n.º 163, 30 de Maio de 1915, p. 2.

---------- «O lindo sonho da feia», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista)*, Faro, Ano IV, n.º 166, 20 de Junho de 1915, p. 2.

---------- «Perfume que chora», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano V, n.º 222, 16 de Julho de 1916, p. 1.

Republicado em *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano III, n. 102, 3 de Setembro de 1922, p. 1.

---------- «Sevilha», *in* AAVV, *Coração Algarvio – Versos,* Lisboa, Tip. dos Cam.os de Ferro do Estado, Fevereiro de 1917, pp. 27-37 [Título dado ao conjunto «Ao lento caminhar das procissões», «No branco pateo mouro», «Aquella mantilha romântica», e «Entre o lavor das danças voluptuosas»), de acordo com Lúcio «paginas d'um livro inédito de impressões de Viagens»].

---------- «Espalhando Phantasmas», *Diario Nacional,* Ano II, 25 de Dezembro de 1917.

b) Documentos pessoais

LÚCIO, João, «[cartas para Alfredo Pimenta]», *in* AAVV, *Cartas dos Outros para Alfredo Pimenta*, Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, 1963, pp. 153-61.

Republicado em LÚCIO, João, *Poesias Completas* (org. e pref. de António Cândido Franco). Lisboa, IN-CM, 2002, pp. 575-80.

<u>*Textos publicados postumamente* (por ordem cronológica de publicação; excluem-se os atrás citados)</u>

a) Avulsos

LÚCIO, João, «À Neve», *O Algarvio*, Faro, Ano I, n.º 2, 25 de Maio de 1919, p. 2.

---------- «O Íbis de Ouro» (excerto), *Correio Olhanense*, Ano I, n.º1, 1 de Dezembro de 1921, p. 1.

---------- «[Perdi a aposta; é certo]», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I, n.º 2, 8 de Dezembro de 1921, p. 1.

---------- «A sua Valsa (inedito)», *Correio do Sul,* Olhão, Ano III, n.º 134, 19 de Outubro de 1922, p. 1.

---------- «O lenço em que ela chorou», *Correio do Sul,* Faro, Ano IV, n.º 169, 4 de Março de 1923, p. 1.

---------- «Ao queixume amoroso, evocador», *Jornal da Europa*, Lisboa, Ano IV, n.º 99, 7 de Maio de 1923, p. 2.

---------- «Alvôres», *Correio Olhanense,* Olhão, Ano II, n.º 65, 6 de Setembro de 1923, p. 2.

---------- «O sonho do mar», *Correio do Sul,* Faro, Ano IV, n.º 223, 7 de Outubro de 1923, p. 1.

---------- «Porque chora a fonte», *Folha de Alte,* Alte, Ano III, n.os 60-1, 10 de Setembro de 1924, p. 2.

---------- «*Como a noite vai alta! em sua calma*», *Revista do Algarve*, Lisboa, , n.º 1, Fevereiro de 1925, p. 22.

---------- «*Província onde nasci, amada do luar* (excerto)», *in Alma Nova,* Lisboa, IIIª série – Vol. III, n.os 28-30, Abril-Junho de 1925, p. 55.

Excerto republicado, com mais um verso e com o título «O Meu Algarve» em *O Nosso Algarve,* Faro, Ano I, n.º 3, Maio de 1926, p. 12 e (o mesmo excerto que em *Alma Nova*) na *Revista Turismo*, Lisboa, Ano XII, n.º 82, Fevereiro de 1949, p. 11. Seis estrofes do mesmo poema serão também publicadas com o título «Algarve», *Correio do* Sul, Faro, Ano XX, n.º 1186, 10 de Dezembro de 1939, p. 2, sendo republicadas, com o mesmo título, em *O Sporting Olhanense*, Ano I, n.º 9, 19 de Outubro de 1963, p. 3 e *O Sporting Olhanense*, Olhão, Ano XIV, n.º 244, 31 de Maio de 1977, p. 7.

---------- «A saudade do mar» (excerto), *in Alma Nova*, Lisboa, VIª série (supl. da *Vida Algarvia*), n.º 4, 19 de Janeiro de 1930, p. 4.

---------- «Os Campos», *Diário da Manhã*, Lisboa, Ano I, n.º 311, 15 de Fevereiro de 1932, p. 14.

---------- «Olhão», *Correio do* Sul, Faro, Ano XVI, n.º 933, 3 de Fevereiro de 1935, p. 2. [o título dado pelo jornal a um excerto do poema «As terras»]

Republicado, com o mesmo título, no n.º 1222, 25 de Agosto de 1940, p. 2 do mesmo jornal (Ano XXI); *Folha de Domingo. Orgão da Diocese do Algarve*, Faro, Ano XLV, 28 de Junho de 1959, p. 5; *Revista Turismo. Numero Especial do Algarve*, Lisboa, Ano VI, n.º 45, Janeiro-Fevereiro de 1942, p. 87.

---------- «O Biôco», Página Literária «República das Letras» do jornal *Republica*, Lisboa, 21 de Dezembro de 1935.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Ano I, n.º 6, 8 de Abril de 1970, p. 2.

---------- «*Correm os dias e depois os annos*», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I (2.ª série?), n.º13, 6 de Maio de 1948, p. 3.

Republicado por António Palma Brito em *Brisas do Sul*, Olhão, Ano 12, n.º 119, Maio de 2009, p. 12.

---------- «Na noite branda caem miosótis» (excerto), *Correio do* Sul, Faro, Ano XX, n.º 1184, 26 de Novembro de 1939, p. 2.

Republicado em CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano X, n.os 194-5, 31 de Maio e 15 de Junho de 1980.

---------- «Cá está D. José bigodes d'aço...», *Correio Olhanense,* Olhão, Ano VII, n.º 140, 12 de Fevereiro de 1955, p. 2.

Republicado por Fernando Cabrita em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 187, 21 de Fevereiro de 1980, p. 4.

---------- «Remoque», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano X, n.º 164, 17 de Junho de 1958, p. 2.

---------- «Ó meu querido S. Pedro», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano X, n.º 164, 17 de Junho de 1958, p. 2.

---------- «Acróstico», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano X, n.º 164, 17 de Junho de 1958, p. 2.

---------- «A Sombra e a Luz», CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano IX, n.º 180, 15 de Outubro de 1979, p. 1.

---------- «Annita, *la tentadora*», CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano X, n.os 189-191 e 193, 20 de Março, 3 e 17 de Abril e 15 de Maio de 1980.

---------- «Alta Noite», CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano X, n.os 196-9, 30 de Junho, 15 e 31 de Julho e 15 de Agosto de 1980.

---------- «Na Asa do Sonho (excerto)», CABRITA, Fernando e O. P., «Versos de João Lúcio. Pequena Antologia», suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, Ano X, n.º 201, 15 de Setembro de 1980, p. 4.

---------- «Às Primas Cruzes»; «Mas que grande desgraça!...»; «É linda...»; «É um bocadinho ciosa quando fala»; «Ó cu, ó cu, ó cu…», *CABRITA,* Fernando, «O Bom Humor em João Lúcio (contendo inéditos do poeta)», separata do suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense*, Olhão, 1986.

---------- «[carta de João Lúcio]», *in* ALVES, Manuel, *Versos de um Cavador. Coligidos por Tomás Fonseca* (pref. e org. por José Ferraz Diogo), 7ª ed., Anadia, Câmara Municipal de Anadia, 2001, pp. 295-7 [texto inicialmente publicado em 1900, Coimbra, pela Tipografia de Luís Cardoso].

b) Antologias de poesia

AAVV, *Actas da Poesia n.º2. Poetas de Outros Tempos e de Sempre...* Faro, Câmara Municipal de Faro, Divisão da Cultura, 1999.

AAVV, *Os Algarvios a João de Deus,* Faro, [número único], 8 de Março de 1924, p. 13.

ALMEIDA, Teresa Sousa de (recolha), *O Algarve na Poesia*, Faro, Universidade do Algarve, 1982, pp. 10, 16, 23 e 31.

BRAZ, João (selecção), *Colectânea de poemas de dez poetas algarvios*, Lisboa, Casa do Algarve, 1978, pp 55-60

CABRITA, Fernando (recolha, selecção e estudo prévio), *A Cidade e o Mar na Poesia do Algarve*, Samora Correia, Soe. Tip. S.A., 2005, pp. 65-69.

CARDOSO, Nuno Catarino, *Sonetistas Portugueses e Luso-Brasileiros,* Lisboa, Ed. autor, 1918, pp. 81 e 197.

GUEDES, Maria Estela (antologia, selecção e prefácio), *À Sombra de Orfeu (Sonetos),* Lisboa, Guimarães Editores, 1990, pp. 183-189.

GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lisboa, I.N.-C.M., 1990, p. 213-5.

GUIMARÃES, Fernando (introdução e selecção), *Simbolismo, Saudosismo e Modernismo. Antologia de Poesia Portuguesa*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2001, p. 89.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e pref.), *Poesia Romântica Portuguesa,* Lisboa, I.N.-C.M., 1982, pp. 351-2.

MADEIRA, José António, «Antologia do Algarve sob o aspecto turístico», *Jornal de Lagoa*, Lagoa, Ano II, n.º 26, 15 de Agosto de 1967, pp. 11-26.

MARTINS, Fernando Cabral (apres. crítica, selecção, notas e linhas de leitura), *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, pp. 173-4.

MOURÃO-FERREIRA, David, (introdução, selecção e notas), *Antologia da Terra Portuguesa: O Algarve*, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d, pp. 54-63.

MOURÃO-FERREIRA, David, *Portugal. A Terra e o Homem. Antologia de textos de escritores do século XX (II Vol., 1.ª Série)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 337-343.

NASCIMENTO, Cabral do, *Colectânea de Versos Portugueses. Do Século XII ao Século XX*, Lisboa, Editorial Minerva, 1964, pp. 127-9.

NASCIMENTO, Cabral do, *Líricas Portuguesas – 2.ª Série,* Lisboa, Portugália, 1945, pp. 138-44.

NASCIMENTO, Cabral do, *Poesia Portuguesa do Século XII a 1915,* Lisboa, Editorial Verbo, 1972, p. 240.

PASCOAES, Teixeira de, *Poetas Lusíadas,* Porto, Tipografia Costa Carregal, 1919, pp. 245-247.

RÉGIO, José (sel., pref. e notas), *Líricas Portuguesas – Primeira Série, 2.ª ed. (aum. e cor.),* Lisboa, Portugália Editora, s/d [1950 ?]; 3.ª ed. (corrigida e aum.), Lisboa, Portugália Editora, 1959, pp. 367-71; 4.ª edição, Lisboa, Portugália Editora, 1968, pp. 351-355.

RODRIGUES, Urbano Tavares (antologia e prefácio), *O Algarve em Poemas,* Porto, Edições Asa, 2003.

TORGAL, Adosinda Providência e Ferreira, Madalena Torgal, *Algarve Todo o Mar – Colectânea,* Lisboa, Dom Quixote, 2005.

*

SOBRE JOÃO LÚCIO

AAVV, *Homenagem a João Lúcio*, Olhão, s/e [Edição da Comissão do Monumento a João Lúcio], s/d [1921].

--------- «*João Lúcio», in Memorian,* Lisboa-Porto-Coimbra, Lumen, 1921.

--------- «O Dia de João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 380, 5 de Julho de 1925, pp. 1-2.

--------- «O Centenário de João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3064, 3 de Julho de 1980, p. 1.

ALGARVE, Marcos, «Cronica sentimental. João Lúcio», *Correio do Sul,* Faro, Ano I, n.º 37, 24 de Outubro de 1920, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio (Na Vida e na Arte», *ABC,* Lisboa, Ano I, n.º 38, 31 de Maio de 1921, pp. 6-7.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 182, 15 de Novembro de 1979, pp. 1-2.

---------- «Singularidades de Poetas. II – João Lúcio», *Correio do Sul,* Faro, Ano XXXIX, n.º 2091, 20 de Fevereiro de 1958, pp. 1-2.

---------- «Poetas mortos», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 189, 20 de Março de 1980, pp. 1 e 8.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

ALMEIDA, António D', «João Lúcio. Um poeta esquecido», suplemento n.º 45 de *Diálogo* do jornal *Diário Ilustrado*, Lisboa, Ano II, n.º 381, 24 de Dezembro de 1957, pp. 36-7 *e* 39.

Republicado na página literária mensal «Arraial» do *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXIX, n.º 2088, 30 de Janeiro de 1958, p. 4; *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 190, 3 de Abril de 1980, pp. 1 e 3.

ALMEIDA, José Augusto Moreira d', «João Lúcio. Recordando-o…», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 196, 30 de Junho de 1980, p. 7.

ANÓNIMO, «Movimento litterario», *A Folha do Norte*, Porto, n.º 33, 7 de Junho de 1899.

---------- «Descendo», *O Imparcial*, Lisboa, n.º 50, 3 de Abril de 1901.

---------- «Descendo», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»)*, Tavira, 19.º Ano, n.º 979, 4 de Abril de 1901, p. 2.

---------- «Descendo», *Algarve e Alemtejo*, Faro, Ano XII, n.º 508, 7 de Abril de 1901.

---------- «Livros & Publicações. *Descendo*, por João Lúcio», *Jornal da Noite*, Lisboa, 18 de Abril de 1901.

---------- «Descendo (versos de João Lúcio)», *Algarve e Alemtejo*, Faro, Ano XII, n.º 510, 21 de Abril de 1901.

---------- *A Paródia*, Lisboa, Ano 2º, n.º 67, 24 de Abril de 1901, p. 135.

---------- «Descendo», *in Damião de Goes*, Alenquer, Ano 16º, n.º 802, 12 de Maio de 1901, p. 3.

---------- «Descendo», *A Opinião*, Braga, 12 de Maio de 1901.

---------- «Descendo», *A Voz do Paiva*, Castro d'Aire, Ano 2, n.º 104, 12 de Maio de 1901, p. 3.

---------- «João Lucio – Descendo», *O Dia*, Lisboa, 11.º Ano, n.º 373 (n.º 3248), 18 de Maio de 1901, p. 2.

---------- «João Lucio – Descendo – Coimbra – 1901», *A Resistência*, Coimbra, 26 de Maio de 1901.

---------- «Até que Enfim!», *A Província*, Porto, Ano XVIII, n.º 94, 25 de Abril de 1902, p.1.

---------- «João Lucio», *O Comércio de Guimarães*, Guimarães, Ano XVIII, n.º 1675, 13 de Maio de 1902, p. 2.

---------- «Vida literária», *O Heraldo (Antigo Jornal de Annuncios)*, Tavira, Ano 20º, n.º 1056, 26 de Setembro de 1902, p. 1 [notícia sobre a escrita de *O Meu Algarve*].

---------- «Auspiciosa estreia», *O Futuro (Semanario Democratico Algarvio),* Olhão, Ano XI, n.º 543, 22 de Março de 1903, p. 1.

---------- «Olhão», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 21.º Ano, n.º 1082, 26 de Março de 1903, p. 4 [breve notícia sobre a estreia em tribunal de João Lúcio].

---------- «Dr. João Lúcio», *O Heraldo (Antigo Jornal de Annuncios*), Tavira, 21.º Ano, n.º 1100, 30 de Julho de 1903, p. 3.

---------- «João Lúcio», *A Província*, Porto, Ano XVIII, n.º 287, 15 de Dezembro de 1903, p. 1.

---------- «Dr. João Lúcio», *O Heraldo (Antigo Jornal de Annuncios*), Tavira, 22.º Ano, n.º 1154, 19 de Agosto de 1904, p. 3.

---------- «O sr. dr. João Lucio», *O Dia*, Lisboa, 16.º Ano, 24 de Outubro de 1906 [notícia sobre a eleição de João Lúcio como deputado].

---------- «Parlamento. As sessões de ontem», *A Luta*, Lisboa, 1.º Ano, n.º 296, 25 de Outubro de 1906, pp. 1-2.

---------- *Os Novos*, Olhão, Ano I, n.º 1, 1 de Dezembro de 1906, p. 2.

---------- «Parlamento. Camara dos deputados», *Correio da Noite*, Lisboa, n.º 8347, 9 de Março de 1907.

---------- «Dr. João Lucio», *Guadiana*, Vila Real de Santo António, Ano 6º, n.º 290, 28 de Janeiro de 1909, p. 1.

---------- «Cântico ao Sol de São Francisco d'Assis», *Província do Algarve*, Tavira, Ano V, n.º 206, 26 de Outubro de 1912, pp. 1 e 2.

---------- «Várias», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro/Olhão, Ano III, n.º 93, 4 de Janeiro de 1914, p. 1.

---------- «Olhão», *O Sul*, Faro, Ano III, n.º 94, 11 de Janeiro de 1914, p. 3.

---------- «Figuras Algarvias. Dr. João Lucio», *in Alma Nova*, Lisboa/Faro, Ano I, n.º 7, Abril de 1915, p. 5.

---------- «Dr. João Lucio», *Cruzeiro do Sul*, Olhão, Ano I, n.º 8, 3 de Novembro de 1918, p. 2.

---------- «Sociedade Recreativa Olhanense», *O Provinciano,* Olhão, Ano X, n.º 498, 9 de Fevereiro de 1919, p. 1 [artigo sobre o monumento de João Lucio].

---------- «João Lúcio», *O Algarvio*, Faro, Ano 1, n.º 3, 1 de Junho de 1919, pp. 1-2.

---------- «Dr. João Lúcio. Subscripção para o seu monumento», *O Provinciano,* Olhão, Anos X e XI, n.os 537-552, 16 de Novembro de 1919 a 27 de Fevereiro de 1920.

---------- «João Lúcio: Á memoria do saudoso Poeta olhanense. O seu monumento em Olhão», *A Gazeta de Olhão,* Olhão, Ano 1, n.º 4, 25 de Abril de 1920, pp. 1-2.

---------- «Dr. João Lucio», *A Gazeta de Olhão,* Olhão, Ano 1, n.º 7, 16 de Maio de 1920, p. 1.

---------- «Onde estão os dois livros inéditos que João Lucio deixou?», *Correio do Sul,* Faro, Ano I, n.º 38, 31 de Outubro de 1920, p. 1.

---------- «João Lucio. Récita em favor do seu monumento. Os seus livros postumos», *Correio do Sul,* Faro, Ano I, n.º 39, 7 de Novembro de 1920, p. 1.

---------- «Dr. João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 33, 28 de Novembro de 1920, p. 2.

---------- «Dr. João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 34, 5 de Dezembro de 1920, p. 1.

---------- «João Lucio», *Correio do Sul,* Faro, Ano I, n.º 53, 27 de Fevereiro de 1921, p. 2.

---------- «Dr. João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 50, 3 de Abril de 1921, p. 2.

---------- «Dr. João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 52, 17 de Abril de 1921, p. 2.

---------- «A Lenda de Marim», *Correio do Sul,* Faro, Ano II, n.º 62, 1 de Maio de 1921, p. 2.

---------- «Riscos. João Lúcio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 56, 29 de Maio de 1921, p. 1.

---------- *ABC*, Lisboa, Ano II, n.º 49, 16 de Junho de 1921, p. 5. [foto, e respectiva legenda, da primeira maqueta do monumento a João Lúcio].

---------- «João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 59, 19 de Junho de 1921, p. 2.

---------- «Poeta João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 60, 26 de Junho de 1921, p. 1.

---------- «Monumento a João Lucio», *Correio do Sul,* Faro, Ano II, n.º 70, 11 de Julho de 1921, p. 2.

---------- «João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 74, 30 de Outubro de 1921, p. 1.

---------- «A Lenda de Marim», *Correio do Sul,* Faro, Ano IV, n.º 222, 4 de Outubro de 1923, p. 2.

---------- «Monumento a João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano III, n.º 81, 15 de Dezembro de 1923, p. 1.

---------- «João Lucio – a festa da sua formatura, ha 22 anos», *Correio do Sul*, Faro, Ano V, n.º 286, 17 de Julho de 1924, p.1.

---------- «João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano V, n.º 298, 28 de Agosto de 1924, p.1.

---------- «O acto de inauguração do monumento ao Dr. João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano III, n.º 123, 7 de Setembro de 1924, p. 1.

---------- «João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano V, n.º 307, 28 de Setembro de 1924, p.1.

---------- «Dr. João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano III, n.º 127, 12 de Outubro de 1924, p. 1.

---------- «Notas dum profissional da imprensa periodica. João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano III, n.º 128, 19 de Outubro de 1924, p. 2.

---------- «João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano V, n.º 314, 23 de Outubro de 1924, p. 2.

---------- «Dr. João Lucio. Sexto aniversario do seu falecimento», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano III, n.º 129, 26 de Outubro de 1924, p. 1.

---------- «Algarve Intelectual. João Lucio», *in Alma Nova,* Lisboa, III^{a} série – Vol. III, n.ºs 28-30, Abril-Junho de 1925, p. 54.

---------- «João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 378, 28 de Junho de 1925, p. 1.

---------- «O Dia de João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 379, 2 de Julho de 1925, p. 1.

---------- «Á memoria de João Lucio – A inauguração de um monumento na vila de Olhão», *Diário de Notícias,* Lisboa, Ano 61º, n.º 21356, 4 de Julho de 1925.

---------- «Consagração *de* João Lúcio – A terra do Algarve celebra e festeja condignamente o poeta-cantor das suas belezas», *Diário de Notícias,* Lisboa, Ano 61.ª, n.º 21357, 5 de Julho de 1925, p. 1.

---------- «João Lucio. O que foi a cerimonia da inauguração do monumento deste grande poeta algarvio», *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 61º, n.º 21358, 6 de Julho de 1925.

---------- «João Lucio – Foi inaugurado, em Olhão, um monumento ao cantor do Algarve", *A Nova Época,* Lisboa, Ano I, n.º 66, 7 de Julho de 1925, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio, cantor do nosso lindo Algarve. A inauguração do seu monumento», *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 81º, n.º 21359, 7 de Julho de 1925, p. 1.

---------- «O que foi o acto de inauguração da estátua de João Lucio. Breves notas de reportagem», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano IV, n.º 145, 30 de Agosto de 1925, p. 2.

---------- «João Lucio jornalista», *Correio do Sul*, Faro, Ano 8, n.º 529, 17 de Abril de 1927, pp. 2-3.

---------- «João Lucio», *in Alma Nova,* Lisboa/Faro, IVª série, n.º 7, 9 de Fevereiro de 1930, p. 1.

---------- «João Lúcio», *in A Vida Algarvia,* Faro, 9 de Fevereiro de 1930, p. 1.

---------- «Poeta João Lúcio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano II (2.ª série), n.º 75, 1 de Novembro de 1949, p. 1.

---------- «João Lúcio. Discurso pronunciado pelo Sr. Dr. Mário Lyster Franco na Sessão, no passado dia 28 realizada em Olhão e a que noutro lugar nos referimos», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXII, n.º 1772, 8 de Novembro de 1951, pp. 1 e 3.

---------- «"O Maior de Todos". Como o poeta João Lúcio viu a morte de Zola», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXV, n.º 1936, 27 de Janeiro de 1955, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio – «Príncipe Mouro», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXVIII, n.º 2066, 22 de Agosto de 1957.

---------- «João Lúcio», *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 103º, n.º 36469, 14 de Setembro de 1967, p. 13.

---------- «"O Biôco" de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 6, 8 de Abril de 1970, p. 3.

---------- «A obra de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano III, n.º 53, 31 de Agosto de 1972, p. 4.

---------- «Sobre o poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano VIII, n.º 156, 31 [sic] de Setembro de 1978, p. 1.

---------- «O centenário de João Lúcio e "A Voz de Olhão"», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 175, 31 de Julho de 1979, p. 1.

---------- «As comemorações do centenário de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 184, 19 de Dezembro de 1979, pp. 1-2.

---------- «Iniciadas as Comemorações do Centenário de João Lúcio – Um Colóquio de Abertura», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 186, 31 de Janeiro de 1980, pp. 1 e 3.

---------- «Exposição sobre o Poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 188, 6 de Março de 1980, p. 8.

---------- «Uma notável exposição sobre a Vida e a Obra do poeta João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3058, 10 de Abril de 1980, p. 6.

---------- «Ainda a Exposição Evocativa do Poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 193, 15 de Maio de 1980, p. 1.

---------- «Vai ser reeditada a Obra Poética de João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3062, 5 de Junho de 1980, p. 1.

---------- «Uma conferência do Pascoaes sobre João Lúcio lida em Olhão pelo Dr. J. Magalhães», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 195, 15 de Junho de 1980, p. 7.

---------- «Comemorações do Centenário de João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3063, 19 de Junho de 1980, p. 1.

---------- «Reedição da Obra Poética de João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3063, 19 de Junho de 1980, p. 6.

---------- «A obra de João Lúcio vai ser reeditada», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 196, 30 de Junho de 1980, p. 1 [o artigo continua nos n.os 197 de 15 de Julho; 199 de 15 de Agosto; 201 de 15 de Setembro; 203 de 15 de Outubro e 206 de 30 de Novembro de 1980]

---------- «1.º Centenário do Nascimento do Poeta Olhanense João Lúcio. As duas realizações finais da Homenagem», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 196, 30 de Junho de 1980, p. 1.

---------- «Homenagens a João Lúcio. A Medalha e o Livro», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3064, 3 de Julho de 1980, p. 4.

---------- «Poetas Algarvios. João Lúcio, de Olhão», *Barlavento*, Portimão, Ano VI, n.º 208, 3 de Julho de 1980, p. 6.

---------- «Casa-Museu de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 198, 31 de Julho de 1980, p. 1.

---------- «Não se publicarão obras completas de João Lúcio», *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 117º, n.º 41110, 26 de Agosto de 1981, p. 6.

---------- «A «Obra Poética» de João Lúcio foi reeditada», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XI, n.º 231, 31 de Dezembro de 1981, pp. 1-2.

---------- «Livros raros. Augusto de Castro e João Lúcio», *Diário de Notícias* (suplemento «Domingo»), Ano 119º, n.º 41623, 13 de Fevereiro de 1983, p. 16.

---------- «Comemoração do 1.º centenário do Nascimento de João Lúcio», *Boletim Municipal*, Olhão, Ano 1, n.º 1, 16 de Junho de 1985, p. 5.

---------- «Relembrando… Dr. João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XX, n.º 427, 31 de Julho de 1990, p. 6.

---------- «Poesia Completa de João Lúcio», *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XXII, n.º 831, 7 a 20 de Agosto de 2002, p. 27.

ARMANDA, Maria, «Das Açoteias de Olhão. E João Lúcio?», *Jornal do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano 14º, n.º 698, 8 de Agosto de 1970, p. 6.

B., J., «A Reedição da Obra Poética de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XI, n.º 224, 15 de Setembro de 1981, pp. 1-2.

BARROS, Aragão, «Monumento a João Lucio», *Correio do Sul,* Faro, Ano III, n.º 150, 17 de Dezembro de 1922, p. 2.

---------- «[sobre] a vida artística e mental do Algarve», *Jornal da Europa,* Ano IV, n.º extraordinário dedicado ao Algarve, Janeiro de 1924.

Republicado com o título «João Lúcio» em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 195, 15 de Junho de 1980, p. 8.

CABRITA, Fernando, «Acerca de João Lúcio, Poeta», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 170, 3 de Maio de 1979, pp. 1 e 3.

---------- «O Simbolismo e a Poesia de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 171, 31 de Maio de 1979, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio e a Poesia Regional», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 172, 15 de Junho de 1979, pp. 1-2.

---------- «Uma visão objectiva da poesia de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 173, 30 de Junho de 1979, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio e a Poesia Simbolista», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.os 3058-72, 10 de Abril a 13 Novembro de 1980.

Republicado, na íntegra, em *João Lúcio e a Poesia Simbolista*, Olhão, Comissão para as Comemorações do I Centenário do Nascimento do Poeta João Lúcio, 1981.

---------- «Para uma comemoração condigna do centenário de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 174, 15 de Julho de 1979, pp. 1-2.

---------- «Comemorações do 1.º Centenário do nascimento do poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 193, 15 de Maio de 1980, p. 4.

---------- «Acerca da reedição da obra de João Lúcio. Um esclarecimento», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XI, n.º 222, 15 de Agosto de 1981, p. 1.

Republicado em *Correio do Sul*, Faro, Ano LXII, n.º 3089, 20 de Agosto de 1981, pp. 1-2.

---------- «O bom humor em João Lúcio (contendo inéditos do poeta)», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XV, n.os 320-6, 15 de Novembro de 1985 a 28 de Fevereiro de 1986.

---------- «João Lúcio, Poeta», *in Al-Gharb – Revista Cultural do Algarve*, n.º 1, Nov. 2007, pp. 42-46

---------- «O poeta João Lúcio» [conferência proferida no Chalé João Lúcio, sem suporte gráfico], *O Poeta, a Obra e o Chalé. A História e o Significado*, 29 de Abril de 2007 [suporte DVD].

CALLAPEZ, A., «Olhão, terra de João Lúcio», *Capas Negras,* Faro, Ano III, n.º 10 (2.ª série), 1 de Junho de 1928, pp. 3-4.

---------- *A Vibração Musical do Algarve na Poesia de João Lúcio*, Lisboa, Casa do Algarve, 1962 [Separata da conferência com o mesmo nome proferida a 19 de Maio de 1962].

CAMPOS, Agostinho de, «O Algarve pelos Algarvios» [discurso pronunciado no acto de inauguração do monumento a João Lúcio, a 5 de Julho de 1925], *Correio do Sul (Bi-semanario independente de informação e propaganda do Algarve),* Faro, Ano VI, n.º 381, 9 de Julho de 1925, pp. 1-2.

Republicado, em excerto, em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 194, 31 de Maio de 1980, p. 6.

CAPUZ, João, «Descendo (carta a João Lucio)», *O Futuro (Semanario Democratico Algarvio)*, Olhão, Ano 10º, n.º 482, 21 de Abril de 1901, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano II (2.ª série?), n.º 74, 25 de Outubro de 1949, pp. 1 e 4.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 191, 17 de Abril de 1980, p. 3.

---------- «A bondade de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 183, 30 de Novembro de 1979, p. 2.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

CASTANHO, José, «*Descendo,* por João Lúcio», *O Heraldo* (*Antigo «Jornal de Annuncios»*) Tavira, 19.º Ano, n.º 988, 6 de Junho de 1901, pp. 2-3.

Um longo excerto será republicado n' *O Correio do Sul* na rubrica «O dia de João Lúcio» e, sob o título, «Sobre João Lúcio», n' *A Voz de* Olhão, Olhão, Ano IX, n.º 186, 31 de Janeiro de 1980, p. 7.

---------- «Dr. João Lúcio», *O Algarvio*, Faro, Ano I, n.º 1, 18 de Maio de 1919, pp. 1-2.

CASTRO, Augusto de, «Descendo», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 2º, n.os 46 e 48, Agosto e Setembro de 1901, pp. 3-4 e 1-2, respectivamente.

---------- «João Lúcio», *in Conversar Sobre Viagens, Amores, Ironias*. Lisboa, Portugal-Brasil, 1919, pp. 111-115.

Republicado, em excerto, no *Diário de Notícias,* Lisboa, Ano 61.ª, n.º 21357, 5 de Julho de 1925, p. 1; *Correio Olhanense*, Olhão, Ano IX, n.º 333, 30 de Outubro de 1930, p. 1 (também em excerto e antecedido de uma pequena nota); *Correio do Sul,* Faro, n.º 1496, Ano XXVII, 4 de Julho de 1946, p. 1 (com o título «A propósito de um aniversário – João Lúcio – pelo Dr. Augusto de Castro»); *Almanaque do Algarve,* Vol. IX, Lisboa, Casa do Algarve, 1950, pp. 110-2 e em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 205, 15 de Novembro de 1980, p. 1.

---------- «João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 191, 17 de Abril de 1980, p. 1.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

CAVACO, Edgar Pires, *João Lúcio. Do Imerecido Esquecimento ao Ignoto Desconhecimento*, Évora, Universidade de Évora, 2005.

---------- *João Lúcio. Evocação de um Poeta*, Évora, Casa do Sul Editora, 2008.

COIMBRA Leonardo, «João Lúcio», *in A Águia,* Porto, 2.ª Série, n.os 82-84, Out.-Dez. de 1918.

Republicado em GOMES, Pinharanda (org.) – *Leonardo Coimbra. Dispersos 1 – Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1984, pp. 151-157 e em excerto na folha solta *Homenagem a João Lúcio* (excerto por sua vez republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 187, 21 de Fevereiro de 1980, p. 3).

COLAÇO, Affonso Lopes, «O Seu Algarve… (Nas homenagens á memoria de João Lucio», *A Nossa Terra. Revista de Propaganda do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano I, n.º 1, Maio de 1931, p. 36.

COLAÇO, Jorge, «Os célebres da semana (Augusto de Castro e João Lúcio)», *O Século. Suplemento Humorístico.* Ano 5º, n.º 235, 1 de Maio de 1902, p. 8 [caricaturas de Augusto de Castro e João Lúcio. Contém também um soneto de Belmiro, dedicado a *Até que Enfim!...*].

COMISSÃO PARA AS COMEMORAÇÕES DO I CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DO POETA JOÃO LÚCIO, «Notícias da edição da obra poética de João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XI, n.º 227, 31 de Outubro de 1981, p. 1.

---------- «Notícias da edição da Obra Poética de João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXII, n.º 3093, 19 de Novembro de 1981, p. 4.

COSTA, Joaquim, «João Lúcio», *in Mulheres e Borboletas. Crónicas de Celso*, Porto, Livraria Chardron, 1919, pp. 119-22.

COSTA, Luiz Horta e, «Grande Festival na Avenida da República», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 51, 10 de Abril de 1921, p. 2 [sobre festividades organizadas com o intuito de angariar fundos para o monumento de João Lúcio].

---------- «João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 188, 6 de Março de 1980, p. 1.

Artigo inicialmente publicado n' *O Correio do Sul* na rubrica «O dia de João Lúcio».

CRUZ, Manuel Ivo [filho], «Uma carta de João Franco Castelo Branco sobre o poeta João Lúcio», *O Olhanense*, Olhão, Ano 47.º, n.º 975, 15 de Maio de 2009, p. 8.

DANTAS, Júlio, «João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 181, 31 de Outubro de 1979, p. 1.

Artigo inicialmente publicado n' *O Correio do Sul* na rubrica «O dia de João Lúcio».

DAVID, Celestino, «Do Alentejo para o Algarve. III – O Poeta João Lúcio», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXIX, n.º 1626, 30 de Dezembro de 1948, pp. 1 e 4.

---------- «Do Alentejo para o Algarve. IV – Ainda o poeta do "Descendo"», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXIX, n.º 1627, 6 de Janeiro de 1949, pp. 1 e 4.

DAVIM, Rodrigues, «Descendo. Versos de João Lucio», *Algarve e Alemtejo*, Faro, Ano XII, n.º 509, 14 de Abril de 1901, pp. 1-2.

---------- «João Lucio – Na Aza do Sonho», *Provincia do Algarve*, Tavira, Ano VI, n.º 273, 21 de Fevereiro de 1914, pp. 1-2.

DIAS, António Gonçalves, «De visita a minha terra Natal. III. IV», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.os 68-9, 7 e 28 de Agosto de 1921, p. 1.

FREITAS, J. Nunes de, «Na aza do sonho – João Lucio – Edição de França Amado – Coimbra», *in Brasil-Portugal*, Lisboa, Ano XV, n.º 360, 16 de Janeiro de 1914, pp. 381-2.

F., A., «Literatura Portuguesa. João Lucio», *Pernambuco*, Recife, 16 de Março de 1914.

FERRADEIRA, Souza, «Dr. João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano IV, n.º 145, 30 de Agosto de 1925, p. 1.

FERRO, João, «A Poesia ”O Biôco” do Poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 7, 25 de Abril de 1970, pp. 1 e 3.

FONSECA, Maria Odete Leonardo da, «João Lúcio, poeta regional», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.os 201-4, 15 de Setembro a 31 de Outubro de 1980 [palestra lida na sessão de encerramento das Comemorações do I Centenário do Nascimento de João Lúcio, a 4 de Julho do mesmo ano].

FRANCO, António Cândido, «Apresentação da Poesia de João Lúcio», *in Poesias Completas*, Lisboa, IN-CM, 2002, pp. 7-24.

---------- «LÚCIO, João», *in* MARTINS, Fernando Cabral (org.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 2008, pp. 421-2.

FRANCO, Lyster, «*O meu Algarve*», *O Distrito de Faro*, Faro, 11 de Maio de 1905.

---------- «*Na Asa do Sonho* – Poema Lírico de João Lúcio», *O Heraldo (Bi-Semanario Republicano Democrático*), Faro, Ano II, n.º 188, 7 de Fevereiro de 1914, pp. 1-2.

FRANCO, Mário Lyster, «João Lúcio e Portugalidade», separata do *Correio do Sul,* n.º 1771, Faro, 1951.

Republicado, em excerto, em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 184, 19 de Dezembro de 1979, p. 3.

---------- «João Lúcio e Zola», *Correio do Sul*, Faro, Ano XXXV, n.º 1933, 6 de Janeiro de 1955, pp. 1 e 4.

---------- «O Centenário de João Lúcio. Uma medalha para comemorá-lo e outra para o de Bernardo de Passos», *Correio do Sul*, Faro, Ano LX, n.º 3052, 10 de Janeiro de 1980, pp. 1 e 4.

---------- «A Medalha de João Lúcio e as considerações que ela nos sugere», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3065, 17 de Julho de 1980, pp. 1-2.

G., A., «Miscelânea Olhanense», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 168, 5 de Abril de 1979, p. 4. [sobre o poema «Margarida», com Cândido Guerreiro]

GOMES, Elvira Rocha, «João Lúcio e o tormento da expressão», *Correio do Sul* (página literária mensal «Arraial»), Faro, Ano XXXVIII, n.º 2047 de 4 de Abril de 1957, pp. 5-6.

Também editado em *Impressões sobre Poetas,* Faro, Tipografia União, 1972, pp. 109-15.

GOMES, M. Teixeira, «João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 193, 15 de Maio de 1980, p. 1.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

GONÇALVES, J. Machado, «João Lucio. Versos inéditos», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I, n.º 2, 8 de Dezembro de 1921, p. 1.

GOUVEIA, Abílio, «Um Inédito do Poeta João Lúcio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano VII, n.º 140, 12 de Fevereiro de 1955, pp. 1-2.

JÚDICE, Nuno, «João Lúcio e "o coração das coisas"», *in* CARVALHO, João Carlos e Oliveira, Catarina (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve,* Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2009, pp. 103-8.

JÚNIOR, Passos, «Descendo», *Algarve e Alemtejo*, Faro, 21 de Janeiro de 1900.

L., A. A. P. de, «O "Descendo", de João Lucio», *A Província*, Porto, Ano XVII, n.º 181, 10 de Agosto de 1901, p. 1.

LIMA, Ricardo, «João Lúcio: o homem e o escritor», *Alvoradas*, Évora, Ano VII, n.os 70-1, Julho e Agosto de 1939, p. 8.

LOBO, Adelino, «João Lucio», *Correio do Sul,* Faro, Ano IV, n.º 250, 24 de Janeiro de 1924, p. 1.

LOPES, Francisco Fernandes, «Sobre o ultimo livro do poeta João Lúcio "Na Aza do Sonho"», *Hora Litteraria*, n.º 1, 1916.

---------- *Sobre o Poeta João Lucio: Conferência Lida no Sarau Realizado em 8 de Abril de 1921 na Sociedade Recreativa Olhanense em Homenagem à Memória do Poeta*, Faro, Tipografia União, 1921.

Republicado integralmente em *A Música das Cantigas de Santa Maria e outros ensaios*, Olhão, Edição da Câmara Municipal de Olhão, 1985, pp. 215-232, e em excerto em *Correio Olhanense*, Olhão, n.º 273, Ano VII, 25 de Outubro de 1928, p. 1.

---------- «Espalhando Phantasmas», *Correio Olhanense*, Olhão, n.º 1, Ano 1, 1 de Dezembro de 1921, p. 1.

---------- «João Lucio. Trecho dum estudo sobre o poeta pelo dr. Fernando Lopes», *Jornal da Europa*, Lisboa, Ano IV, n.º 98, 10 de Abril de 1923.

---------- «Um soneto inédito de João Lucio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I (2.ª série), n.º13, 6 de Maio de 1948, p. 3.

---------- «Acerca de João Lúcio», *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte», Ano IV, n.º 3), ano C, n.º 355, 28 de Dezembro de 1954, p. 6.

Republicado em BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga. Antologia do Supl. «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 127-30; *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 178, 15 de Setembro de 1979, pp. 3-4.

---------- «Zola e João Lúcio», *Correio do Sul*, ano XXXV, n.º 1934, 13 de Janeiro de 1955, pp. 1 e 4.

---------- «João Lúcio (Breve escorço biográfico)», *O Comércio do Porto* (edição da manhã), Porto, Ano C., n.os 114 e 141, 26 de Abril e 24 de Maio de 1955, pp. 5-6 e 5-6, respectivamente.

Republicado em *A Música das Cantigas de Santa Maria e outros ensaios*, Olhão, Edição da Câmara Municipal de Olhão, 1985, pp. 241-250.

---------- «Recordando João Lúcio», *Diário de Lisboa*, Lisboa, 1957, pp. 1 e 10.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 192, 1 de Maio de 1980, p. 6.

---------- «Inéditos de João Lúcio», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano X, n.º 164, 17 de Junho de 1958, pp. 1-2.

---------- «João Lúcio aos 38 anos!», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 186, 31 de Janeiro de 1980, p. 8.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

LOPES, Óscar, «Outros decadentistas-simbolistas: António de Oliveira Soares, Carlos e Roberto de Mesquita, João Lúcio», *in Entre Fialho e Nemésio. Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea.* Vol. 1, Lisboa, IN-CM, 1987.

LOUZA, Edmundo Augusto, «O poeta João Lúcio e o Algarve», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I (2ª série), n.º 10, 25 de Outubro de 1951, pp. 1 e 4.

---------- «João Lúcio em Coimbra», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano V, n.º 138, 12 de Fevereiro de 1953, p. 2.

---------- «João Lúcio e a Pintura», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano VII, n.º 140, 12 de Fevereiro de 1955, pp. 1 e 4.

MARREIROS, GLÓRIA MARIA, «Lúcio, João», *in Quem foi Quem? 200 Algarvios do século XX*, Lisboa, Edições Colibri, 200, pp. 287-289.

MARTINS, José A. J., «João Lúcio. O poeta (re)visitado», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XV, n.os 318-9, 15 e 31 de Outubro de 1985.

MARTINS, Sousa, «Doutor João Lucio», *Correio da Manhã. Página Regional. A Villa de Olhão*, 5 de Outubro de 1927, p. 1.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 180, 15 de Outubro de 1979, p. 3.

MENEZES, Frederico de, «*Descendo* (de João Lucio)», *Algarve e Alemtejo,* Faro, Ano XII, n.º 510, 21 de Abril de 1901.

MENEZES, Ludovico de, «*Até que Enfim*, por Augusto de Castro e João Lucio», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, Ano 20º, n.º 1040, 5 de Junho de 1902, p. 2.

---------- «*O Meu Algarve* (por João Lucio)», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 23.º Ano, n.º 1187, 13 de Abril de 1905, p. 2.

---------- «João Lúcio», *in No Paiz do Sol. Vol. II. Perfis I*, Lisboa, Livraria Moderna, 1907, pp. 37-66.

---------- «*In Memorian*. *João* Lucio», *Diário da Manhã*, Lisboa, Ano I, n.º 311, 15 de Fevereiro de 1932, p. 6.

MIRANDA, Armando de, «Á alma de João Lucio», *Correio do Sul,* Faro, Ano IV, n.º 247, 13 de Janeiro de 1924, p. 1.

MORENO, Mateus, «João Lúcio», *in Vida Algarvia*, Faro, Ano I, n. 22, 24 de Novembro de 1929, p.4.

MORGADO, António, «Olhão, berço de heróis, poetas e marinheiros – João Lúcio, o lírico», *O Liceu,* Faro, Ano 1, n.º 1, 15 de Dezembro de 1952, pp. 6-7.

MURTA, José Guerreiro, «João Lúcio, poeta e orador», *in Evocações: Vida Estudantil, Labor Didáctico, Lides Sociais, Perfis do Natural*, Lisboa, Edição de Autor, 1970, pp. 284-312.

NEVES, José, «O pensamento estético-filosófico do poeta João Lúcio», *in GEA (Revista do Grupo de Estudos Algarvios)*, Lagos, n.º 2, Maio de 1978, pp. 23-27.

NOBRE, Antero, «Gente Grada da Vila de Olhão e seu Termo. João Lúcio», *in Povo Algarvio*, Tavira, Ano XXXV, n.os 1792, 19 de Outubro de 1968, p. 4 e 1794, 2 de Novembro de 1968, p.4.

---------- «Olhanenses Ilustres. O Poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XI, n.os 231 e 233, 31 de Dezembro de 1981, p. 2, e 31 de Janeiro de 1982, p. 2; Ano XII, n.º 234, 15 de Fevereiro de 1982, p. 3.

Republicado em *O Poeta João Lúcio. Apontamento Biográfico*. Separata do suplemento *A Voz de Olhão* do jornal *O Sporting Olhanense,* Olhão, 1982

NORONHA, D. Francisco de, «João Lúcio. "O Meu Algarve"», *O Ocidente*, Lisboa, 28º ano, n.º 964, 10 de Outubro de 1905, pp. 222-3.

OLHÃO, Maria de, «João Lúcio, grande poeta esquecido», *Jornal do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano 12.º, n.º 605, 26 de Outubro de 1968, pp 1 e 5.

---------- «Presença de Olhão no Centenário de João Lúcio», *Jornal do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano 24.º, n.º 1233, 7 de Novembro de 1980, pp 1 e 3.

ORNELAS, Ayres d', «Sobre João Lúcio. A minha homenagem», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 193, 15 de Maio de 1980, p. 2.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

P., B., «Descendo. Livro de versos de João Lucio», *O Imparcial*, Lisboa, 19 de Abril de 1901.

P., J., «Os Novos – João Lúcio», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.º 985 de 16 de Maio de 1901, p. 1.

PASCOAES, Teixeira de, *João Lúcio*, Lisboa, Brotéria («separata da *Brotéria,* vol. 97, n.º 12), Dezembro de 1973, pp. 3-15.

Excerto publicado, anteriormente, em *Vértice,* vol. XIII, n.º 115, Março de 1953, pp. 133-4.
Republicado em GOMES, Pinharanda, *A Saudade e o Saudosimo,* Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, pp. 219-229; FRANCO, António Cândido, *Poesias Completas* de João Lúcio, *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.os 195-200, 15 de Junho a 31 de Agosto de 1980.

PASSOS. Boaventura, «João Lúcio em estudante» [desenho do escritor inserido na rubrica «A Lápis»], *in Alma Nova*, Lisboa-Faro, Ano I, n.º 8, Maio de 1915, p. 8.

PASSOS, Virgílio, «Bernardo de Passos e o poeta João Lúcio», *in Almanaque do Algarve*, Vol. IX, Lisboa, Casa do Algarve, 1950, pp. 110-2.

PEREIRA, Nuno Moniz, «João Lúcio, um poeta esquecido», *in Stilus – Revista de Cultura Regional*, n.º 1, Junho de 1999, pp. 69-78.

PIMENTA, Alfredo, «Cartas para a Auzente», *República*, Lisboa, Ano IV, n.º 1133, 10 de Março de 1914, p. 1.

Republicado em *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 179, 1 de Outubro de 1979, pp. 1 e 3.

PIMPÃO, Costa, «João Lúcio», *Gazeta de Coimbra*, Coimbra, Ano 6, n.º 781, 2 de Novembro de 1918, p. 2.

PIRES, Varela, «Luzes da Memória: duas ausências», *O Olhanense*, Olhão, Ano XLII, n-os 863 e 864, 1 e 15 de Julho de 2004, p. 12 e 13, respectivamente.

PRUDÊNCIO, Vasco Barbosa, *Auto e Hetero Representação em* A Confissão de Lúcio, *de Mário de Sá-Carneiro* [Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve]. Faro, FCHS da Universidade do Algarve, 2008.

---------- «O Algarve *impressionista e mole* na poesia de João Lúcio», *in* CARVALHO, João Carlos e Oliveira, Catarina (Coord.), *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve,* Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2009, pp. 201-12.

---------- «João Lúcio – poeta de transição», *in* CARVALHO, João Carlos (Coord.), *A República. Figuras, Escritas e Perspetivas*, Lisboa, Edições Colibri / Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, 2011.

QUINTINHA, Julião, «Artistas do Algarve – o Poeta João Lúcio», *in Alma Algarvia*, Silves, Ano IV, n.º 15, Junho de 1916, p. 141.

Republicado em O *Sporting Olhanense,* Olhão, Ano VI, n.º 75, 15 de Outubro de 1968, pp. 5-6.

---------- «A morte d'alguém», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 181, 31 de Outubro de 1979, p. 2.

Artigo inicialmente publicado na folha solta *Homenagem a João Lúcio*

R., T. L.., «João Lucio existe, para sempre, vivido, imortal nas paginas da sua obra», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano II, n.º 72, 27 de Outubro de 1923, p. 1.

RÉGIO, José, «Iniciação ao estudo de João Lúcio», *O Comércio do Porto* (suplemento «Cultura e Arte», Ano III, n.º 7), Ano XCIX, n.º 39, 9 de Fevereiro de 1954, p. 5.

Republicado em BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga. Antologia do Supl. «Cultura e Arte» de «O Comércio do Porto»*, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 123-6; *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 177, 31 de Agosto de 1979, p. 6.

SANCHO, José Dias, «A Paisagem, a Mulher e o Amor nos versos de João Lúcio», *Correio do Sul. Bi-Semanário Independente, de Informação e Propaganda do Algarve*, Faro, Ano 5, n.º 315 de 26 de Outubro de 1924, pp. 1-2.

---------- *A Paisagem, a Mulher e o Amor nos Versos de João Lúcio, Cândido Guerreiro e Bernardo de Passos*, Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 1925.

Republicado, em excerto, com o título «A paisagem através dos versos de João Lucio e Candido Guerreiro» em *Jornal da Europa*, Lisboa, Ano IV, n.º 99, 7 de Maio de 1923, pp. 1-2; *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 189, 20 de Março de 1980, p. 7.

---------- «O Poema *Descendo* de João Lúcio», *in Alma Nova,* Lisboa-Faro, III.ª Série, n.º 32 (33 e 34), Novembro de 1925, p. 16.

---------- «João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 183, 30 de Novembro de 1979, p. 4.

Artigo inicialmente publicado n' *O Correio do Sul* na rubrica «O dia de João Lúcio».

SANTOS, António, «João Lucio», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»*), Tavira, 19.º Ano, n.º 998, 15 de Agosto de 1901, pp. 1-2.

---------- «Até que enfim!...», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3º, n.º 65, Abril de 1902, p. 3 [soneto dedicado a João Lúcio]

Republicado em *Almanach do Algarve para 1903*, V. N. de Famalicão, Typographia Minerva, 1903, p. 40.

SANTOS, Eduardo, «João Lucio», *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 382, 12 de Julho de 1925, p. 2.

SIMÕES, Carlos, «O Centenário de João Lúcio», *O Tavira. Quinzenário do Ginásio Clube de Tavira*, Tavira, Ano 7º, n.º 179, 31 de Janeiro de 1980, pp. 1 e 6.

SIMÕES, João Gaspar, «João Lúcio», suplemento *Domingo* do jornal *O Primeiro de Janeiro,* n.º 1093, 8 de Março de 1970, p. 2 [artigo sem assinatura; Edgar Pires Cavaco atribui-o ao autor em questão].

---------- «João Lúcio», *in Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 81-85.

TERRAMOTO, Manuel Domingos, «Recordando o Aniversário do grande Poeta Algarvio João Lúcio», *in Notícias do Algarve*. *Seminário Regionalista.* Olhão, Ano VIII, n.º 381, 30 de Outubro de 1960, pp. 1 e 6.

VELLEDA, Maria, «Descendo», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 19.º Ano, n.º 1004, 26 de Setembro de 1901, pp. 2-3.

VICTORINO, José, «Dr. João Lucio», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 32, 21 de Novembro de 1920, p. 1 [síntese do discurso pronunciado num sarau dedicado ao poeta, realizado no Salão Apoio, em Olhão, a 6 de Novembro do mesmo ano].

---------- «João Lucio. Os mortos mandam», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I, n.º 52, 30 de Novembro de 1922, p. 1.

VIEIRA, Affonso Lopes, «Á Memoria de João Lucio», *A Nossa Terra. Revista de Propaganda do Algarve*, Vila Real de Santo António, Ano I, n.º 1, Maio de 1931, p. 36.

VILARES, João, «Lúcio – João Lúcio», *in Quem é Quem em Olhão?*, Olhão, Livraria Clinar, 2004, pp. 316-20.

*

OUTRA

AAVV, *A Enciclopédia. Vol. 12,* Lisboa, Editorial Verbo/Jornal *Público*, 2004, p. 5254.

AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

AAVV, «Almeida Garrett», *in A Chronica – Revista illustrada e Litteraria*, Lisboa, Ano 3º, n.º 65, Abril de 1902, p. 1 e 3 [contém 2 fotos de João Lúcio: uma com Augusto de Castro e outra com a turma].

Fotos republicadas na revista *O Ocidente*, Lisboa, 25º ano, n.º 840, 30 de Abril de 1902, p. 3.

AAVV, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Vol. XV*, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, s/d, p. 559.

AAVV, *História da Literatura Portuguesa. Vol. 6. Do Simbolismo ao Modernismo*, Mem Martins, Edições Alfa, 2003.

ABREU, José Luís Pio, «Objectividade, subjetividade e intersubjetividade», *in GASPAR,* Ana (org.), *Ciência, Psicanálise e Poética em torno de Gaston Bachelard*, Cadernos de Filosofia das Ciências, n.º 6, Lisboa, CFCUL, 2008, pp. 77-8.

ALGARVE, Marcos, *Amor à Francesa*, Vila Nova de Famalicão, Typographia Minerva, 1924. [há, a julgar pelas palavras de Francisco Fernandes Lopes, uma personagem que constitui uma caricatura de João Lúcio]

---------- *Canções de Alguém*, Famalicão, Tipografia Minerva, 1903.

---------- *Mistérios da Praia da Rocha*, Vila Nova de Famalicão, Typographia Minerva, 1926.

---------- «Padrinhos Irreverentes (Rivalidade de classes)», *Gazeta de Olhão*, Faro, Ano I, (2ª série), n.º 23, 21 de Fevereiro de 1952, pp. 1 e 4.

ALVES, Júnia de Castro Magalhães, «Implicações Teóricas no Estudo das Dimensões Refencial e Representativa de Textos Ficcionais e Autobiográficos», *in* EARLE, T.F. (org. e coord.), *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Tomo I, Oxford, Coimbra, Lidel, 1998.

AMARAL, Fernando Pinto, «Carlos da Maia e João da Ega: dois vencidos da vida dez anos depois», *Na Órbita de Saturno. Cinco Ensaios e uma Paráfrase*, Lisboa, Hiena Editora, 1992, pp. 81-90.

ANÓNIMO, «Monumento ao poeta cavador Manoel Alves», O Heraldo, Ano 19º, n.º 1005, 3 de Outubro de 1901, p. 1 [referência repetida no n.º 1009 do mesmo jornal].

---------- «A recita de despedida dos quintanistas», *O Século*, Lisboa, Ano 22º, n.º 7298, 27 de Abril de 1902, p. 4.

---------- «Os estudantes de Coimbra em Lisboa», *Novidades*, Lisboa, Ano XVIII, n.º 5542, 28 de Abril de 1902, p. 3.

---------- Congresso Marítimo Nacional», *O Ocidente*, Lisboa, Ano 26º, n.º 869, 20 de Fevereiro de 1903, p. 34 e segs..

---------- «O dia parlamentar», *O Mundo*, Ano VII, n-º 2197, 25 de Outubro de 1906, pp. 1-2 [contém uma caricatura de João Lúcio].

---------- «A Lenda de Marim», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano II, n.º 57, 5 de Junho de 1921, p. 1. [sobre a dramatização do poema de João Lúcio com o mesmo nome].

---------- «Pelas provínicias. *Burro do Sr. Alcaide* em Faro», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, IIª Série, n.º 810, 27 de Agosto de 1921, p. 139 [sobre festividades a favor do monumento a João Lúcio].

---------- «Ivo Cruz», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I, n.º 27, 1 de Junho de 1922, p. 1 [contém referências a poemas de João Lúcio musicados por Ivo Cruz].

---------- «Ivo Cruz. A sua Arte e o seu primeiro Concerto», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano I, n.º 28, 8 de Junho de 1922, p. 1 [contém referências a poemas de João Lúcio musicados por Ivo Cruz].

---------- «Roberto Nobre. A sua exposição em Lisboa», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano II, n.º 64, 22 de Fevereiro de 1923, p. 3 [contém uma caricatura de João Lúcio].

---------- «O novo livro de José Dias Sancho sobre os poetas algarvios tem alcançado em todo o paiz um grande exito», *Correio do Sul*, Faro, Ano VI, n.º 375, 18 de Junho de 1925, pp. 1-2.

---------- «Na Aza do Sonho. O Templo Encantado», *Portimonense*, Portimão, Ano 1.º, n.º 11, 9 de Junho de 1927, p. 1.

---------- «A Conferencia do sr. dr. Alfredo de Carvalho sobre Os Poetas Algarvios», *Correio do Sul*, Faro, Ano 7, n.º 515, 27 de Janeiro de 1927, p. 1.

---------- «Poetas Algarvios», *Terras de Portugal. Grande Revista Ilustrada*, Lisboa, n. 11, s/d [1928?], p. 24.

---------- «Homenagem. Poetas Algarvios», *in Alma Algarvia*, Faro, Abril de 1932, p. 1.

---------- «Grandes Figuras Extintas do Algarve», *Revista Turismo. Numero Especial do Algarve*, Lisboa, Ano VI, n.º 45, Jan.-Fev de 1942, p. 109.

---------- «As comemorações do Centenário de João Lúcio. Uma entrevista com o Presidente da Comissão Organizadora», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano IX, n.º 185, 15 de Janeiro de 1980, pp. 1-2.

---------- «Concurso Plástico-literário Poeta João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 188, 6 de Março de 1980, pp. 1 e 4.

---------- «As Comemorações do 1.º Centenário do nascimento do Poeta Olhanense João Lúcio», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano X, n.º 199, 15 de Agosto de 1980, p. 1. [artigo sobre os vencedores do concurso anunciado no número 188 do mesmo jornal].

---------- «V Jogos Florais do Algarve», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3073, 27 de Novembro de 1980, pp. 1-2.

---------- «Sob a égide de João Lúcio. Distribuição dos prémios dos V Jogos Florais», *Correio do Sul*, Faro, Ano LXI, n.º 3074, 11 de Dezembro de 1980, pp. 1 e 4.

---------- «Necrologia. Henrique Pousão», *O Heraldo,* Tavira, Ano 21º, n.º 1078, 26 de Fevereiro de 1903, p. 3.

---------- «Henrique Pousão», *A Província,* Porto, Ano XVIII, n.º 51, 4 de Março de 1903, p. 1.

---------- «João Lúcio Pereira», *O Heraldo (Antigo Jornal de Annuncios*), Tavira, 23.º Ano, n.º 1176, 19 de Janeiro de 1905, p. 2 [notícia sobre a morte do pai de João Lúcio].

---------- «João Lucio Pereira», *O Sul (Semanario Regenerador-Liberal),* Faro, Ano 2.º, n.º 59, 21 de Janeiro de 1905, p.1.

---------- «João Lúcio Pereira», *O Heraldo (Antigo Jornal de Annuncios*), Tavira, 24.º Ano, n.º 1228, 27 de Janeiro de 1906, p. 2 [notícia sobre a morte do pai de João Lúcio].

---------- «Necrologia. D. Maria Helena Pousão Pereira», *O Povo do Algarve,* Tavira, Ano 2.º (2.ª série), n.º 21, 1 de Janeiro de 1916, p.4.

---------- «D. Ana Alberto Pousão Pereira», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano X, n.º 371, 12 de Outubro de 1931, p. 4.
---------- «Olhão. Terra de lobos-do-mar. A mais algarvia de todas as terras do litoral do sul tem um alto valor económico», Folhetim n.º 51 do *Diário de Notícias*, Lisboa, Ano 64º, n.º 22268, 25 de Janeiro de 1928, p. 9.

---------- «Portugal Turístico. Olhão. Alguns aspectos dos bancos do Jardim João Lúcio», *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, Lisboa, Ano 48º, n.º 1158, 16 de Março de 1936, pp. 170-1.

ARNOSO, Vicente, «O S. João de Coimbra», *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, IIª Série, n.º 75, 29 de Julho de 1907, pp. 3-7.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, 5.ª ed., São Paulo, Perspetiva, 2004.

AYRES, Miguel, «A Lenda de Marim», *Gazeta de Olhão*, Olhão, Ano I, n.º 21, 22 de Agosto de 1920, p. 1.

---------- «O lenço onde ela chorou», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano VII, n.º 236, 1 de Dezembro de 1927, p. 6.

BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria*, 2.ª ED., São Paulo, Martins Fontes, 1998.

---------- *A Poética do Espaço*, 5.ª ED., São Paulo, Martins Fontes, 2000.

---------- *A Psicanálise do Fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989.

---------- *O Novo Espírito Científico*, Lisboa, Edições 70, 1996.

BAECKER, Dirk (Ed.), *Problems of Form*, California, Stanford University Press, 1999.

BARBOSA, Pedro F. P., *Metamorfoses do Real. Tomo II – Arte, Imaginário e Conhecimento Estético,* [Tese de Doutoramento em Comunicação Social apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa], Lisboa, FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 1993.

BARREIROS, António José, *História da Literatura Portuguesa. Vol. 2. Séc. XIX-XX*, 12.ª ed., Braga, Editora Pax, 1989.

BARRENTO, João, «*Dor – Um fantasma do fim do século*», *in* Rodrigues, Maria Idalina Resina Rodrigues (Dir./Coor.), *Românica. Fins de Século*, N.º 8, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 21-28.

BARROS, João de, «Os artistas novos», *in Revista Nova*, Lisboa, Ano I, n.º III, 20 de Maio de 1901, pp. 69-70.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

BENTO, José, «A poesia portuguesa entre dois séculos», *in* AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia em Revista,* Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

BERGSON, Henri, *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1990.

BERRIO, Antonio García e Calvo, Javier Huerta, *Los Géneros Literarios: Sistema e Historia*, 2.ª ed., Madrid, Ed. Catedra, 1995.

BERRIO, Antonio García e Fernandez, Teresa Hernandez, *La Poética: Tradición y Modernidad*, 2.ª ed., Madrid, Editorial Sintesis, 1994.

BETTENCOURT, Rebelo de, «Poetas e prosadores do Algarve», *Revista Turismo*, Lisboa, Ano XII, n.º 82, Fevereiro de 1949, pp. 45-7.

BORGES, Maria João, «Lúcio Pousão Pereira (João)», *in* BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo, 1999, cols. 265-266.

BORGES, Paulo Alexandre Esteves, «"*Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. Se fosse alguma cousa, não poderia imaginar". Vacuidade e auto-criação do sujeito em Fernando Pessoa*», *in* AAVV, *Poiética do Mundo*, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 353-364.

BRONNER, Stephen Eric, *Modernism at the Barricades. Aesthetics, Politics, Utopia*, New York, Columbia University Press, 2012.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*, Lisboa, Campo das Letras, 2001.

---------- *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

---------- «*Três perguntas, várias respostas: Formas de paisagem na ficção romântica*», *in* Rodrigues, Maria Idalina Resina Rodrigues (Dir./Coor.), *Românica. Paisagens*, N.º 10, Lisboa, Edições Colibri, 2001, pp. 101-111.

BUESCU, Maria Leonor C., «Lúcio Pousão Pereira (João)», *in* AAVV, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Vol. 12, Lisboa, Editorial Verbo, s/d [1976?], col. 632.

---------- «Lúcio (João)», *in* AAVV, *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI. Vol. 18,* Lisboa-S. Paulo, Editorial Verbo, 2001, p. 426.

CAMUS, Albert, *Carnets T.2*, Bordeaux, Gallimard, 1964.

---------- *O Mito de Sísifo. Ensaio sobre o Absurdo*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

CARMO, Carina Infante do, *A militância melancólica ou a figura de autor em José Gomes Ferreira*, (Tese para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Literatura, especialidade de Literatura e Cultura Portuguesas), Faro, FCHS da Universidade do Algarve, 2006.

CHEVALIER, Jean e Gheerbrant, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Editorial Teorema, 1994.

CHIAPPINI, Ligia, «Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura», *in* CRISTÓVÃO, Fernando; Ferraz, Maria de Lourdes; Carvalho, Alberto, *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997, pp. 133-6.

COELHO, E. Macieira, «Da Medicina e Das Belas Letras: Mário de Sá-Carneiro – O Poeta, Ele e o Outro», *in Acta Médica Portuguesa, 2001*, n.º 14, 2001.

COELHO, Jacinto do Prado, «Alguns temas da moderna poesia portuguesa», *A Letra e o Leitor*, 3.ª ed., Porto, Lello e Irmãos Editores, 1996.

---------- *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literária Galega, Estilística Literária*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1969.

---------- *Originalidade da Literatura Portuguesa*, 2.ª ed., Lisboa, ICLP, 1992.

---------- «O saudosismo e os seus valores individuais», *in* BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga*, Vol. I, Porto, Porto Editora, s/d [1958?], pp. 43-5.

Republicado em *A Poesia de Teixeira de Pascoaes. A Educação do Sentimento Poético*, Porto, Lello Editores, 1999, pp.159-62.

----------«Panorama do simbolismo português», *in* BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga*, Vol. I, Porto, Porto Editora, s/d [1958?], pp. 107-111.

COLAÇO, Jorge, «Os célebres da semana», *O Século. Suplemento Humorístico.* Ano 5º, n.º 217, 26 de Dezembro de 1901, p. 8 [caricaturas e um soneto de Belmiro, dedicados à finalização do curso por parte de três personalidades. Uma delas parece lembrar, vagamente, João Lúcio; porém, este só terminará o curso em Julho de 1902, segundo algumas fontes…].

DAVID, Celestino, *Henrique Pousão, Pintor Alentejano,* 2.ª ed., Évora, Gráfica Eborense, 1947.

DE MAN, Paul, *A resistência à teoria*, Lisboa, Edições 70, 1989.

---------- Paul, *O ponto de vista da cegueira,* Lisboa, Angelus Novos & Edições Cotovia, 1999.

---------- Paul, *The Post-Romantic Predicament*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

DIAS, Jacinto Palma e Brissos, João, "Treze voltas em torno da casa de João Lúcio", *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XVI, n.º 338, 31 de Agosto de 1986, p. 4.

Republicado em O *Algarve Revisitado*. Loulé, Tipografia Comercial, 1994, pp. 43-48.

DIAS, Jacinto Palma, «Arquitectura simbolista» [conferência proferida no Chalé João Lúcio, sem suporte gráfico], *in O Poeta, a Obra e o Chalé. A História e o Significado*, 29 de Abril de 2007 [suporte DVD].

DIAS, Rosa Maria, «A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em "*O nascimento da tragédia"*»**,** Cadernos Nietzsche 3, 1997, pp. 07-21.

DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995.

EAGLETON, Terry, «Contradictions of Modernism», *in BARBEITO,* Manuel (ed.), *Modernity, Modernism, Postmodernism*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela Publicacións, 2000, p. 36.

ECO, Humberto, *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, 10.ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2003.

---------- *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1993, pp. 131-185.

EIRADO, André do, e Passos, Eduardo, «A Noção de Autonomia e a Dimensão do Virtual», *in Psicologia em Estudo*, , vol. 9, n.º 1, Maringá, 2004, p. 77-85.

FERRO, Túlio Ramires, «O alvorecer do simbolismo em Portugal», *in* BARRETO, Costa (org.), *Estrada Larga*, Vol. I, Porto, Porto Editora, s/d [1958?], pp. 101-6.

FERRY, Luc, «*Modernidade e Sujeito*», *in* Carrilho, Manuel Maria, *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991, pp. 235-241.

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Coimbra, Edições 70, 2005.

FOWLER, Roger (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, 4.ª ed., London-New York, Routledge, 1993.

FRADA, João José Cúcio, *Guia prático para a elaboração e apresentação de trabalhos científicos*, 2.ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, 2000, (col. Microcosmos).

FRANÇA, José Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

FRANCO, António Cândido, *A Literatura de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, IN-CM, 2000.

---------- «Fernando Guimarães: "Poética do Saudosismo" [crítica a *Poética do Saudosismo*, de Fernando Guimarães], *Colóquio/Letras*, n.º 106, Novembro de 1988, pp. 84-7.

FRAZÃO, Fernanda e Boavida, Maria Filomena, *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa,* Lisboa, Amigos do Livro Editores, 1983, pp. 266-267
GALHOZ, Maria Aliete Dores (preparação de texto e introdução), *Orpheu*, 4.ª ed. do vol. I, Lisboa, Ática, 1984.

GERALDO, Eduardo, «O ódio do vento», *in A Chronica*, Ano 7º, n.º 152, Março de 1906, p. 2.

GIL, José, «Imaginar a Imaginação», *in* AAVV, *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Fim de Século Edições, 1999.

GIRÃO, Paulo, *A Pneumónica no Algarve (1918)*, Casal de Cambra, Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, 2003.

GLASERFELD, Ernst Von, *Construtivismo Radical. Uma Forma de Conhecer e Aprender*, Lisboa, Instituto Piaget, 1996.

GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión. Estudio Sobre la Psicología de la Representación pictórica,* G. Gili, Barcelona, 1982.

---------- *Norma y Forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

GOODMAN, Nelson, *Facto, Ficção e Previsão*, Lisboa, Editorial Presença, 1991.

---------- *Linguagens da Arte. Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*, Lisboa, Gradiva, 2006.

---------- *Modos de Fazer Mundos*, Lisboa, Edições Asa, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella, «João Lúcio», *in* MOISÉS, Massaud, *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*, São Paulo, Editoria Cultrix, 1981.

GRAY, Richard T. *et al.* (Ed.), *Inventions of the Imagination. Romanticism and Beyond*, Seattle, University of Washington Press, 2011.

GRIGORIAN, Natasha, *European Symbolism In Search of Myth (1869-1910)*, («Romanticism and after in France. Vol. 14»), Bern, Peter Lang AG, 2009.

GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana, 2.ª ed.,* Lisboa, Difel – Difusão Editorial, S.A., 1992.

GUIMARÃES, Fernando, *A Obra de Arte e o Seu Mundo*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007.

---------- «A Geração do *Orpheu* e o Simbolismo», *in Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3.ª ed. Lisboa, I.N.-C.M., 2004, pp. 49-58.

---------- «O Modernismo e a Tradição de Vanguarda», *in Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3.ª ed. (rev.), Lisboa, I.N.-C.M., 2004, pp. 7-15.

---------- *O Modernismo Português e a sua Poética*, Porto, Lello Editores, 1999.

---------- *Poética do Saudosismo*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.

---------- *Poética do Simbolismo em Portugal,* Lisboa, I.N.-C.M., 1990.

---------- «O Simbolismo português voltado para a pintura e a música», *in Nova Renascença*, Vol. IX, n.os 37-40, 1989-90, pp. 157-61.

---------- «Principais revistas e publicações desde o surto do Simbolismo ao fim do século», *in Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3.ª ed. Lisboa, I.N.-C.M., 2004, pp. 155-185.

---------- «Os "raros vocábulos" e o Simbolismo», *in Linguagem e Ideologia*. Uma Abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena, 2.ª ed. (rev. e aum.), Porto, Lello Editores, 1996, pp. 99-105.

---------- «[Recensão crítica a *Almas Cativas e Poemas Dispersos*, de Roberto de Mesquita», *Colóquio/Letras*, N.º 32, Julho de 1976, p. 74-5.

---------- «Saudosismo: o sentimento como emoção e como ideia», *in Linguagem e Ideologia*. Uma Abordagem desde Almeida Garrett a Jorge de Sena, 2.ª ed. (rev. e aum.), Porto, Lello Editores, 1996, pp. 107-12.

---------- «Simbolismo: a procura da originalidade», *in Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, 3.ª ed. (ver.), Lisboa, I.N.-C.M., 2004, pp. 17-23.

HART, Matthew, *Nations of Nothing But Poetry. Modernism, Transnationalism, and Synthetic Vernacular Writing*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico – do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Editorial Caminho, 1979.

HESS, Rainer, *Os Inícios da Lírica Moderna em Portugal (1865-1890)*, Lisboa, I.N. - C.M., 1999.

HUSSERL, Edmund, *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*, Lisboa, IN-CM, 1994.

JÚDICE, Nuno (selecção e prefácio), *Poesia Futurista Portuguesa. Faro, 1916-1917*, Lisboa, A regra do Jogo, 1981.

---------- *Viagem por um Século de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

KASTRUP, Virginia (1995), *Autopoiese e Subjetividade – Sobre o Uso da Noção de Autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari*. Página consultada em 18 de Fevereiro de 2010, «http://evolucaocriadora.blogspot.pt/2010/01/autopoiese-e-subjetividade-virginia.html».

LEAL, Gomes, *Claridades do Sul*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.

---------- *Claridades do Sul*, Lisboa, Braz Pinheiro, 1875.

LEPECKI, Maria Lúcia, «A mãe promíscua: sobre natureza e paisagem», *Uma Questão de Ouvido. Ensaios de Retórica e de Interpretação Literária*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.

LEWIS, Ethan, *Modernist Image*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

LISBOA, Eugénio (coord.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Vol. 3, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1994, pp. 235-6.

LIVINGSTON, Ira, *Between Science and Literature an Introduction to autopoetics*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005.

LOPES, Morais, «Outra lenda de Marim», *A Voz de Olhão*, Olhão, Ano XVII, n.º 363, 15 de Outubro de 1987, p. 6.

LOPES, Óscar, «António Patrício: uma Saudade decadente e nietzschiana», *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, pp. 145-157.

---------- «Alguns nexos diacrónicos na poesia novecentista portuguesa», *in Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 77-96.

---------- «O simbolismo no Porto», *in Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 112-121.

---------- *Entre Fialho e Nemésio. Estudo de Literatura Portuguesa Contemporânea,* Vol. 1, Lisboa, IN-CM, 1987.

LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia,* Lisboa, Relógio d'Água, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 284-5.

---------- (org. e dir.), *Quem é Quem na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979, pp. 67-8.

MAH, Sérgio, *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa, Edições Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2003.

Maia, Leonardo, «Deluze e o Perspetivismo», *in* Bentes, André *et al.* (ed.), *Análogos - Anais da VIII SAF – PUC. Semana dos alunos de pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008, pp. 148-156.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poesias*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

MANZANEDO, Faustino Manuel López, *La Imaginación en la Crítica del Fin de Siglo (Aproximación a las ideas estéticas del modernismo)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MARQUES, António (introdução e notas), *Sujeito e Perspetivismo. Seleção de textos de Nietzsche sobre a teoria do conhecimento,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989.

MARINS, Imaculada Conceição Manhães, «Um olhar sobre o perspetivismo de Nietzsche e o pensamento trágico», *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, Vol.1, n.º 2, 2.º semestre de 2008, pp.124-141.

MARIOTTI, Humberto (1999), *Autopoiese, Cultura e Sociedade.* Página consultada em 15 de Janeiro de 2008*, «*www.geocities.com/pluriversu*».*

MARTINS, Fernando Cabral, «Camilo Pessanha, 1920», *in O Trabalho das Imagens*, Lisboa, Árion Publicações, 2000.

---------- «Do símbolo em processo», *in* O Trabalho das Imagens, Lisboa, Árion Publicações, 2000.

---------- «A poética das intensidades: Cesário, Pessanha, Pascoaes», *in* O Trabalho das Imagens, Lisboa, Árion Publicações, 2000.

MATEUS, Isabel Cristina de Brito Pinto, *Kodakização e Despolarização do Real. Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida,* Alfragide, Editorial Caminho, 2008.

MATOS, Eduardo de, «Meu Algarve», *O Sul (Semanario Republicano Evolucionista),* Faro, Ano I, n.º 32, 27 de Outubro de 1912, p. 1.

MATURANA, Humbert R. e Varela, Francisco J., *Autopoiesis and cognition. The realization of the living*, Dordrecht - Holland, D. Reidel Publishing Company, 1980.

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000.

MELANEY, William D., *Material Difference. Modernism and the allegories of Discourse*, Amsterdam-New York, Editions Rodopi, 2012.

MELO, Danilo Augusto Santos, «Subjetividade e perspetivismo: a dissolução do sujeito metafísico a partir de uma lógica das relações em Nietzsche**»,** *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, Vol. 4, n.º 1, 1.º semestre de 201, pp. 25-36

MENEZES, Ludovico de, «Resposta ao Ex.mo Sr, João Lúcio», *O Heraldo (Antigo «Jornal de Annuncios»),* Tavira, 20.º Ano, n.º 1029, 20 de Março de 1902, pp. 1-2.

---------- *No Paiz do Sol. Vol. I. Impressões*, Lisboa, Livraria Moderna, 1907.

---------- *No Paiz do Sol. Vol. II. Perfis I*, Lisboa, Livraria Moderna, 1907.

---------- *No Paiz do Sol. Vol. III. Perfis II*, Lisboa, Livraria Moderna, 1910.

MILNES, Tim e Sinanan, Kerry (ed.), *Romanticism, Sincerity and* Authenticity, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010.

MOISÉS, Massaud, *As Estéticas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, 2002.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

MONTEIRO, Manuel Tacão, «O meu Algarve», *Notícias do Algarve. Semanário Regionalista*. Ano VII, n.os 361-3, 26 Junho 1960, p. 35.

MORÃO, Paula, «O esplendor da cabeleira – Baudelaire, Cesário Verde, Gomes Leal», *Retratos com Sombra. António Nobre e os seus Contemporâneos*, Porto, Caixotim Edições, 2004.

MOURÃO-FERREIRA, David, «Expressão literária do Algarve», *in Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969.

---------- «Notas soltas», *Vinte Poetas Contemporâneos*, 2.ª ed. (rev. e amp.), Lisboa, Ática, 1980.

MORENO, Mateus Martins, «Ausente» [poema dedicado a João Lúcio], *in Alma Nova*, Lisboa/Faro, Ano I, n.º 6, 1 de Fevereiro de 1915, p. 4.

NANCY, Jean-Luc, *Resistência da Poesia*, Viseu, Vendaval, 2007.

NOBRE, Roberto, «Olhão e os artistas que a souberam ver», *Correio Olhanense*, Olhão, Ano II, n.º 77, 1 de Dezembro de 1923, p. 1.

NOVALIS, *Fragmentos* (selecção, tradução e desenhos: Rui Chafes), 2.ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 2000.

OLIVEIRA, Leonel de (coord.), *Quem é Quem. Portugueses Célebres,* Lisboa, Temas & Debates, 2008, p. 316.

PALMA-FERREIRA, João, *Literatura Portuguesa. História e Crítica, Volume I,* Lisboa, IN-CM, 1985, pp. 161-75.

PASCOAES, Teixeira de, *A Saudade e o Saudosimo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.

---------- *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida,* Lisboa, Assírio & Alvim, 1997.

---------- *Ensaios de Exegese Literária e Vária Escrita*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

---------- *Livro de Memórias,* Coimbra, Atlântida, 1927.

---------- *O Homem Universal e Outros Escritos*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

---------- *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes. Poesia.* Vol. I, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d.

---------- *Os Poetas Lusíadas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

---------- (apresentação, selecção, e linhas de leitura de Silvina Rodrigues Lopes), *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1987.

PASSOS, Vergílio, «Falcão Trigoso. O pintor apaixonado do Algarve», *Correio do Sul*, Faro, Ano XLIV, n.º 2336, 20 de Dezembro de 1962, pp. 1 e 5. [contém uma fotografia e uma citação de João Lúcio].

PASTOUREAU, Michel, *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e Sociedade*, Lisboa, Editorial Estampa, 1997.

PEREIRA, José Carlos Seabra , «A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das modernidades», *in Nova Renascença*, Vol. IX, n.os 37-40, 1989-90, pp. 143-156.

---------- *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975.

---------- *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

---------- *História Crítica da Literatura Portuguesa. Vol. VII. Do fim-de-século ao Modernismo*, Lisboa-S. Paulo, Editorial Verbo, 1995.

---------- «Marcos Estético-Literários do Século XIX», *in António Nobre, Projecto e Destino*, Porto, Edições Caixotim, 2000, pp. 19-49.

---------- *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa* [Dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra], Coimbra, s/e, 1999.

---------- «Reacção e compromisso no fim-de-século: o primeiro surto de tendências- neo-românticas», *in Máthesis*, nº 5, Viseu, 1996, p. 365-394.

---------- «Rei-Lua, destino dúbio, legados finisseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro», *in Colóquio/Letras*, n.º 117-118, Setembro-Dezembro, 1990.

---------- «Romantismo tardio e surto neo-romântico no fim-de-século», *in Humanitas*, Vol. L, Tomo 11, 1998, pp. 915-962.

---------- «Tempo Neo-Romântico – Contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX», *in* A *formação de Portugal contemporâneo 1900-1980*, vol. II. Análise Social, 1983.

---------- «Um século de poesia em revista», *in Colóquio/Letras*, N' 112, Novembro/Dezembro de 1989, pp. 83-90.

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra. Poemas de Camilo Pessanha*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003.

---------- (introdução de Isabel Pascoal), *Clepsidra*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1987.

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Edições Ática, 1966.

---------- *Páginas Sobre Literatura e Estética,* 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1994.

---------- *Poemas Completos de Alberto Caeiro*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

---------- *Textos de Intervenção Social e Cultural. A Ficção dos Heterónimos*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1987.

PESSOA, Fernando Santos *et al.*, *Plantas do Algarve com interesse ornamental*, 2.ª ed., Porto, Edições Afrontamento, 2007.

PIETERS, Jürgen, *From textual scholarship to the study of tradition. The vision of Jerome McGann*, (s/d), Página consultada em 19 de Abril de 2011, «http://www.constantvzw.org/verlag/spip.php?page=article&id_article=125&mot_filtre=2&id_lang=0».

PIMENTA, Alfredo, «Nocte…», *Gazeta Ilustrada*, Coimbra, Ano I, n.º 11, 10 de Agosto de 1901, p. 86 [poema dedicado a João Lúcio].

PINTO, Júlio Lourenço, *Estética Naturalista. Estudos Críticos,* Lisboa, IN-CM, 1996.

PIRES, Daniel, *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do Século XX (1900-1940)*, Lisboa, Grifo, 1996.

---------- *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, Contexto, 1986.

PRESTON, Carrie J., M*odernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

QUADROS, António, «O Mistério do ser, a saudade, o verbo escuro», *in Estruturas Simbólicas do Imaginário na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Átrio, 1992, pp.79-84.

QUEIROZ, Eça de, *Os Maias*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d.

RABATÉ, Jean-Michel, *1913. The Cradle of Modernism*, Malden-Oxford-Carlton, Blackwell Publishing, 2007.

RÉGIO, José (sel., pref. e notas), *As Mais Belas Líricas Portuguesas*, Lisboa, Portugália Editora, s/d.

---------- *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa,* 2.ª ed. cor*,* Lisboa, Editorial Inquérito, 1941.

REYNAUD, Maria João, «Entre o som e o sentido», *in Matéria Poética. Ensaios de Literatura Portuguesa,* Porto, Campo das Letras, 2008.

RICOEUR, Paul, *The Course of Recognition*, Cambridge, Massachusetts-London, England, Harvard University Press, 2007

RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Librairie Générale Française, 1984.

ROCHA, Clara Crabbé, *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra, Almedina, 1977.

ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN-CM., 1985.

ROCHA, Jairo de Souza, «Notas sobre o perspetivismo em Nietzsche», *Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia Faculdade Católica de Pouso Alegre*, vol. 4, n.º 9, ISSN, 2012.

RODRIGUES, António, *Henrique Pousão*, Lisboa, Edições Inapa, 1998.

ROSA, António Ramos, «A relação poética na poesia moderna», *in* AAVV, *A Phala. Um Século de Poesia em Revista*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.

ROSA, Alberto Machado da, *Eça, Discípulo de Machado?*, Lisboa, Presença, 1979.

BARBAS, Helena (seleção e tradução), *Os Pré-Rafaelitas. Antologia Poética*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

RUBIM, Gustavo (ensaio de edição), *Camilo Pessanha. Clepsydra*. Separata dos n.os 155/156 da Colóquio/Letras, Lisboa, Colóquio/Letras, Janeiro-Junho 2000.

---------- *Experiência da Alucinação. Camilo Pessanha e a Questão da Poesia*, Lisboa, Editorial Caminho, 1993.

---------- *A Inscrição Espectral. Poética do Vestígio em Camilo Pessanha* (dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em Setembro de 1999), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

---------- «Regresso ao Moderno», *in Arte de Sublinhar. Ensaios*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, pp. 51-4.

SÁ, Maria das Graças Moreira de, «A paisagem como corpo: o olhar romântico em Garrett, Júlio Dinis e Eça», *in As Duas Faces de Jano. Estudos de Cultura e Literatura Portuguesas,* Lisboa, I.N.-C.M., 2004, pp. 57-63.

SÁ-CARNEIRO, Mário de, *A Confissão de Lúcio*, 2.ª ed, Lisboa, Assírio e Alvim, 2004.

---------- *Cartas a Fernando Pessoa,* Vol. I, Lisboa, Edições Ática, 1978.

---------- *Cartas a Fernando Pessoa,* Vol. II, Lisboa, Edições Ática, 1979.

SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um perfil documental,* Porto, Fundação Eng.° António de Almeida, 1990.

SANCHO, José Dias, «O Jardim de Cesario», *Correio do Sul,* Faro, Ano VI, n.º 400, 15 de Outubro de 1925, pp. 1-2.

---------- «O meu Algarve», *in Alma Algarvia*, Silves, Ano V – 3.ª série, n.os 244-5, 1 e 15 de Setembro de 1917, pp. 174-5.

SANTOS, Alfredo Ribeiro dos, *A Renascença Portuguesa. Um Movimento Cultural Portuense*, Porto, Fundação Eng.° António de Almeida, 1990.

SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro dos, *À Sombra de Baudelaire. Estudo da Recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. De Finais do Romantismo ao Modernismo*. [Tese de Doutoramento em Literatura Francesa apresentada à Universidade do Minho], Braga, Universidade do Minho, Braga, 1992.

SARAIVA, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 16.ª ed., Porto, Porto Editora, 2010.

SARAIVA, Maria Manuela, «O Primado da Percepção e a Concepção da Obra de Arte em Husserl», *in* AAVV, *Perspetivas da Fenomenologia de Husserl*, Coimbra, Centro de Estudos Fenomenológicos, 1965.

SARTRE, JEAN-PAUL, *A Imaginação*, Lisboa, Difel, 2002.

SAUNDERS, Max, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur, *O Mundo como vontade e representação*, São Paulo, Editora UNESP 2005.

SEABRA, José Augusto, *Por uma Nova Renascença*, Lisboa, I.N.-C.M., 2006.

SENA, Jorge de, «Alguma poesia e outras considerações desagradáveis», *in Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 37-56.

---------- «Post-simbolismo e modernismo (Ensaio de sincronias e não», *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988.

---------- «Sobre a poesia de Teixeira de Pascoaes», *in Estudos de Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Edições 70, 1981.

---------- «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950», *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988.

SHELLEY, Percy Bysshe, *Defesa da Poesia*, 3.ª ed, Lisboa, Guimarães Editores, 1986.

SILVA, Maria Gabriela de Sousa e, *O Olhar, a Escuta e o Sentir em Emiliano da Costa. Do Regionalismo ao Universalismo*, Tavira-Faro, C.M. Tavira/C.M. Faro, 1997.

SILVA, Vítor de Aguiar e, «A constituição da categoria periodológica de *Modernismo* na literatura portuguesa», *in Diacrítica*, n.º 10, 1995.

---------- *Teoria da Literatura*, 3.ª ed., Coimbra, Almedina, 1973.

SILVESTRE, Osvaldo, «Modernismo» *in* BERNARDES, José Augusto Cardoso *et al.* (dir.), *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Vol. 3 – LE-PA, Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo, 1999.

SIMÕES, João Gaspar, *História da Poesia Portuguesa do Século XX,* s/l [Lisboa?], Empresa Nacional de Publicidade, 1959.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspetiva Histórica da Poesia Portuguesa (Século XX)*, Porto, Brasília Editora, 1976.

SOMIGLI, Luca, *Legitimizing the Artist. Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2003.

STEINER, George, *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002.

---------- *Presenças reais: as artes do sentido,* Lisboa, Presença, 1993.

TANGARRINHA, José, «A Poesia no Algarve», *Revista Turismo*, Lisboa, IVª Série, n.os 2/3, 1963, pp. 65-9.

TORGA, Miguel, «O Algarve», *in Ensaios e Discursos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 95-8.

VERDE, Cesário, *Obra Completa*, 8.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

VETTER, Lara, *Modernist Writings and Religio-Scientific Discourse. H. D., Loy and Toomer*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

VIANA, António Manuel Couto (org.), *Breve Dicionário de Autores Portugueses,* Lisboa, Verbo, 1985, p. 38.

VIEIRA, Célia e Novo, Isabel Rio, *Literatura Portuguesa no Mundo. Dicionário Ilustrado, Vol. VII*, Porto, Porto Editora, 2005, p. 51.

WILDE, Oscar, *O Retrato de Dorian Gray*, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

Apêndice

1. João Lúcio – Cronologia

1880

4 de Julho (Alberto Neves de Oliveira, provavelmente por lapso, refere a data de 4 de Agosto): Nasce em Olhão. João Lúcio é o primeiro filho de João Lúcio Pereira e de D. Maria Helena de Araújo Pousão Pereira (segundas núpcias após o primeiro casamento com Maria Bárbara Neves, que morre dois ou três anos depois do dito casamento). Antero Nobre (*Povo Algarvio*, n.º 1758) refere que João Lúcio Pereira tem ainda duas filhas resultantes deste matrimónio, ficando por esclarecer o paradeiro de Henrique Pousão Pereira, irmão de João Lúcio que morre aos 15 anos, em 1903.

1884

20 de Março: Morre o seu tio, o pintor Henrique Pousão, vítima de tuberculose. Contava apenas 25 anos.

1892

Publica os seus primeiros versos no jornal *O Olhanense*.

1896

Dirige, enquanto estudante do Liceu de Faro, o jornal *O Echo da Academia*.

23 de Fevereiro: Publica «Pobre e Cego (versão) no jornal *O Echo da Academia*.
11 de Novembro: «Violetas», em *O Futuro*.

1897

Ingressa, em Coimbra, no Curso de Direito.

1898

Conhece Teixeira de Pascoaes (ou, mais provavelmente, em 1899, uma vez que, no primeiro encontro, João Lúcio terá mostrado a Pascoaes a sua recensão à obra *Sempre*, editada em *O Reyno do Algarve*).

1899

Funda *O Reyno do Algarve*, do qual saem apenas 13 números (Francisco Fernandes Lopes diz 14, sendo o último de 12 de Novembro).

5 de Fevereiro: Publica «Soneto, em *Algarve e Alemtejo*.
7 de Fevereiro: «[O teu coração, oh mundo, é de granito]», em *O Heraldo*.
27 de Agosto: «Ódio ao Sol», em *O Reyno do Algarve.*
3 de Setembro: «*Sempre*, de Teixeira de Pascoaes», em *O Reyno do Algarve.*
17 de Setembro: «Tardes», em *O Reyno do Algarve.*
1, 8 e 15 de Outubro: «Anoitecendo», em *O Reyno do Algarve*
16 de Outubro: «Os Nevoeiros», em *Revista Coimbrã*.
22 de Outubro: «Um artigo de fundo» e «A Emile Zola», em O *Reyno do Algarve*.
29 de Outubro: «Os Grandes», em O *Reyno do Algarve*.
5 de Novembro: «Para a cova» e «Estranho Amor», em *O Reyno do Algarve*.
16 de Novembro: «Na Pupila», em *Revista Coimbrã*.
15 de Dezembro: «A dor das pedras», em *Ave-Azul*.
[data incerta]: Publica «O Silêncio», em *Revista Coimbrã*.

1900

21 de Janeiro: Publica «Sensações desconhecidas», em *Algarve e* Alentejo.
Fevereiro: «A Sombra», em *Ave-Azul*.
Maio: «A balada do fumo», em *Ave-Azul*.

1901

É editado o seu primeiro livro, *Descendo*.

24 de Janeiro: Publica «O Vento», em *O Heraldo*.
14 de Março: «Discurso sobre Eça de Queiroz», em *O Heraldo*.
4 de Abril: «O sonho que tiveste e te deixou exangue", em *O Heraldo*.
Agosto: «O amor d'um meridional», em *A Chronica*.
22 de Agosto: «O meu Algarve», em *O Heraldo*.
12 de Dezembro: «Á Treva», em *O Heraldo*.
[data incerta]: «[Quadras a raparigas]», em *Cantares para as fogueiras por estudantes de Coimbra às raparigas*.

1902

Inicia o seu trabalho como advogado.
Escreve e publica o monólogo *D. Vasco*.

1 de Janeiro: Publica a poesia «Ano Bom», a fim de ser recitada num teatro de amadores.
Janeiro: «Terra Proibida», em *A Chronica.*
Março: «Versos», em *A Chronica*.

6 de Março: «Carta ao Ex.mo Sr. Ludovico de Menezes sobre o 2.º numero das "Ferroadas"», em *O Heraldo*.
13 de Março: «Hespanha Artística», em *O Heraldo*.
27 de Março: «Segundo Assalto – Carta ao Ex.mo Sr. Ludovico de Menezes», em *O Heraldo*.
Abril: Publica, com Augusto de Castro, *Até Que Enfim!*
26 de Abril: «Até que enfim», *em A Folha do Minho*.
28 de Abril: «[Discurso sobre a influência de Almeida Garrett na Literatura Portuguesa]», em *Novidades*.
5 de Junho: «Rimance», em *O Heraldo*.
17 de Julho: Termina o curso de Direito.
9 de Outubro: Publica «A Morte de Emile Zola: O Maior de Todos», em *O Heraldo*.
13 de Novembro: «Manuel Teixeira Gomes», em *O Heraldo*.

1903

Torna-se diretor literário do jornal *O Sul*, cargo que desempenhará durante o período em que o jornal existe (5 de Dezembro de 1903-8 de Julho de 1905 [confirmar se *O Sul* não continuou depois]).

20 de Fevereiro: Morre o irmão mais novo de João Lúcio, Henrique Pousão Pereira, aos 15 anos (Manuel Domingos Terramoto refere-o como irmão único de João Lúcio, vítima de meningite; João Capuz refere Febre Tifoide; Marcos Algarve refere, na folha de homenagem ao poeta, dia 15 do mesmo mês).
16 de Março: Estreia-se como advogado em tribunal (Faro) e, a julgar pelo jornal *O Futuro*, n.º 543 de 22 de Março de 1903, com grande sucesso.
23 de Abril: «Joaquim Pires de Sousa Gomes», em *O Heraldo*.
7 de Maio: «Discurso sobre Almeida Garrett» (dito numa festa de homenagem ao escritor, provavelmente, organizada por iniciativa do próprio João Lúcio, a 3 deste mês.), em *O Heraldo*; «O Garrett Gentil», em *O Cruzeiro do Sul*.
5 de Dezembro: «A Redempção», em *O Sul*.
12 de Dezembro: «O Tremendo Caso», em *O Sul*.
[data incerta]: «À Natureza», em *Almanach do Algarve para 1903*.

1904

16 de Janeiro: Publica «*Sempre* e *Jesus e Pan* de Teixeira de Pascoaes», em *O Sul*.
20 de Agosto: «Resposta a um Poeta» (o texto, polémica com Mayer Garção, é continuado em 3 de Setembro: «Últimas Verdades», em *O Sul*).
[data incerta]: «[Resposta a inquérito sobre o juízo do ano de 1904]»

22 de Agosto: Casa com Ana Vitória Reis Alberto, de quem vem a ter cinco filhos (quatro filhas e um filho); três deles irão morrer novos (entre os quais o filho, com oito meses). Antero Nobre refere a existência de três filhos: duas filhas, que sobreviveram até à maioridade, e o filho, falecido aos oito meses.

1905

Nasce Maria Helena, primeira filha do casal.

18 de Janeiro: Morre o pai, João Lúcio Pereira, aos 69 anos, vítima de uma congestão pulmonar.
Fevereiro: É editado *O Meu Algarve* (António Cândido Franco refere 1904).
10 de Março: «O Meu Algarve», em *O Heraldo*.

1906

1 de Setembro (ou antes): É eleito deputado, pela facção franquista.
24 de Outubro: Estreia-se na Câmara de deputados.

1907

É nomeado, segundo Edgar Pires Cavaco, por João Franco, de presidente da comissão administrativa da Câmara Municipal de Olhão, cargo que desempenhará por 42 dias (Francisco Fernandes Lopes refere, como barreira temporal, «uns dois meses antes da morte do rei» [ver carta do autor compilada por EPC], que se deu a 1 de Fevereiro de 1908. Terá sido presidente no final de 1907…) No que toca a cargos políticos acumulados, Antero Nobre acrescenta que João Lúcio foi eleito (em período não referido), por unanimidade (monárquicos e republicanos), Presidente da Câmara de Olhão, ainda que não existam documentos que o comprovem no Arquivo de Olhão. Ainda segundo Antero Nobre, João Lúcio foi, durante a sua vida, presidente da Comissão Protetora do Hospital de Nossa Senhora da Conceição, da Comissão Diretora do [primeiro] Corpo de Bombeiros Voluntários e da Sociedade Recreativa Olhanense, fundada por seu pai.

1908

Agosto a Outubro: Começa um ciclo de cinco viagens (segundo F. Fernandes Lopes, por Espanha, França, Itália, Bélgica, Holanda, Alemanha e Grécia; segundo Antero Nobre, centro e norte de Portugal, Espanha, Marrocos, França, Itália, Grécia, Turquia e Palestina), que terminará em 1914. Na primeira, passa por Madrid, S. Sebastian, Lourdes, Marselha, Nice, Roma, Nápoles, Zurique, Neuhausen e Paris.

1909

24 de Janeiro: Participa num sarau, no Grémio de Olhão, em benefício das vítimas da catástrofe do Messina, com o poema «À Itália», texto depois publicado a 28 de Janeiro no jornal *Guadiana*.

1910

1 e 9 de Janeiro: Publica «A Lenda de Marim», em *O Heraldo*.
Julho: «As Serras», em *Em Festa (numero único para propaganda da província do Algarve por ocasião* das *festas da cidade de Faro)*.

1911

Agosto a Setembro: Segunda viagem, por mar: Amesterdão, Roterdão, Waterloo, Bruxelas, Ostende, Colónia, Paris.

1913

É editado *Na Asa do Sonho*.
Março: Terceira viagem: Sevilha, Córdova, Granada. Escreve, provavelmente, o texto «Sevilha», a incluir no volume nunca editado *Impressões de Viagens*.
Setembro: Quarta viagem: Paris, Linz, Viena, Veneza, Como.

1914

Data incerta (o recorte da notícia, proveniente do espólio do Arquivo de Olhão, refere 7 de Fevereiro, mas a data está errada): Publica «Redes de Arrastar», em *O Heraldo*.
12 de Fevereiro; 14 de Março: Veicula a sua vontade, em duas cartas dirigidas a Teixeira de Pascoaes, a sua vontade em aceitar o convite para fazer parte da Renascença Portuguesa (o seu nome, porém, não constará na lista de sócios, segundo as anotações de Paulo Samuel em *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*).
18 de Julho: Publica «A Sonata da Beleza, em *Alma Algarvia*.
Setembro: «A mulher que tinha um segredo», no n.º 33 da revista *A Águia*.
22 de Novembro: «O choro dos violinos nos crepúsculos», em *Alma Algarvia*.

Dezembro: Quinta viagem: segundo F. Fernandes Lopes, Algeciras e, provavelmente Gibraltar (n'*A Voz de Olhão*, n.º 33, refere-se que os destinos da última viagem de João Lúcio foram Paris, Veneza, Linz e Viena).
Começam as obras do chalé, em Marim (Francisco Fernandes Lopes refere 1913 ou 1914. Antero Nobre refere que estas começam após a morte do filho; portanto, em 1915).
Escreve, provavelmente, a peça de teatro em um ato *Vento de Levante*.

1915

Morre o único filho, vítima de um acidente doméstico causado pela sua avó senil.
Setembro: Morre a mãe de João Lúcio, vítima de tuberculose.

Abril: «O poço velhinho e a estrela», em *Alma Nova*.
30 de Maio: «Os lívidos», em *O Sul*.
14 de Setembro: «Que lindas mãos para coar em versos», em *O Heraldo*.

1916

2 de Abril: Publica «Deixa-me beber-te a formosura», em *O Heraldo*.
30 de Abril: «Margarida», em *O Heraldo*.
16 de Julho: «Perfume que chora», em *O Sul*.
26 de Novembro: O jornal *O Algarve* (n.º 453) anuncia, «dentro de um dos próximos meses», a partida de João Lúcio para Lisboa com o intuito de professar uma conferência sobre o Algarve na Liga Naval.

1917

28 de Fevereiro: Discurso no Cineteatro de Faro – «A chamar as almas para o Sonho, para a Beleza e para a Bondade»
25 de Dezembro: é publicado, no *Diário Nacional*, o poema «Espalhando Fantasmas», bem como o anúncio da nova colectânea de poemas com o mesmo nome.

Colabora na colectânea de poetas algarvios *Coração Algarvio* com o texto «Sevilha».

1918

Julho: regressa à Câmara dos Deputados.
Agosto: Começa a habitar o chalé, apesar deste se encontrar inacabado.
26 de Outubro: Morre, vítima de um surto de gripe pneumónica (Fernando Cabrita, Alberto Neves de Oliveira e Antero Nobre referem a data de 27 de Outubro; Augusto de Castro refere que foi vítima de tuberculose), em Olhão (Pereira Neto, n' *O Liceu*, refere que o poeta morre «no seu palácio encantado de Marim»).
Novembro ou Dezembro: É proposto, por Horta e Costa, um voto de sentimento por João Lúcio, na Sociedade Recreativa Olhanense.

1919

9 de Fevereiro: Anuncia-se, no jornal *O Provinciano*, a angariação de fundos para um monumento dedicado a João Lúcio por uma comissão organizada expressamente para o efeito. Esta irá organizar, até 1925 (sobretudo, entre 1919 e 1922), uma série de eventos com esse mesmo intuito.

1920

Sobe à cena a peça de Miguel Ayres, «A lenda de Marim», contendo versos do poema de João Lúcio com o mesmo nome.

9 de Maio de 1920: Inauguração de um retrato de João Lúcio, na sala de leitura da Sociedade Recreativa Olhanense.

1921

8 de Abril: realização do sarau em homenagem ao poeta, na Sociedade Recreativa Olhanense.
Maio: É publicado *Ir Memoriam*.
Dezembro: Publicação, a título póstumo, da obra *Espalhando Fantasmas*.

1925

5 de Julho: É inaugurado, em Olhão, o monumento dedicado à sua pessoa.

1938

É publicado, pela Casa do Algarve, em Lisboa, *O Bioco*.

1969

É concedida, a João Lúcio, pela Câmara Municipal de Olhão, a título póstumo, a Medalha de Ouro de Mérito da Vila de Olhão da Restauração.

1980

Comemorações do I Centenário do Nascimento de João Lúcio.

Anexos

Dividimos os anexos apresentados em quarto secções: «1. Manuscritos inéditos de João Lúcio»; «2. Outros textos poéticos»; «3. Documentação fotográfica e icónica»; «4. Outra».

Na primeira secção, apresentamos dois poemas inéditos e respectiva transcrição.

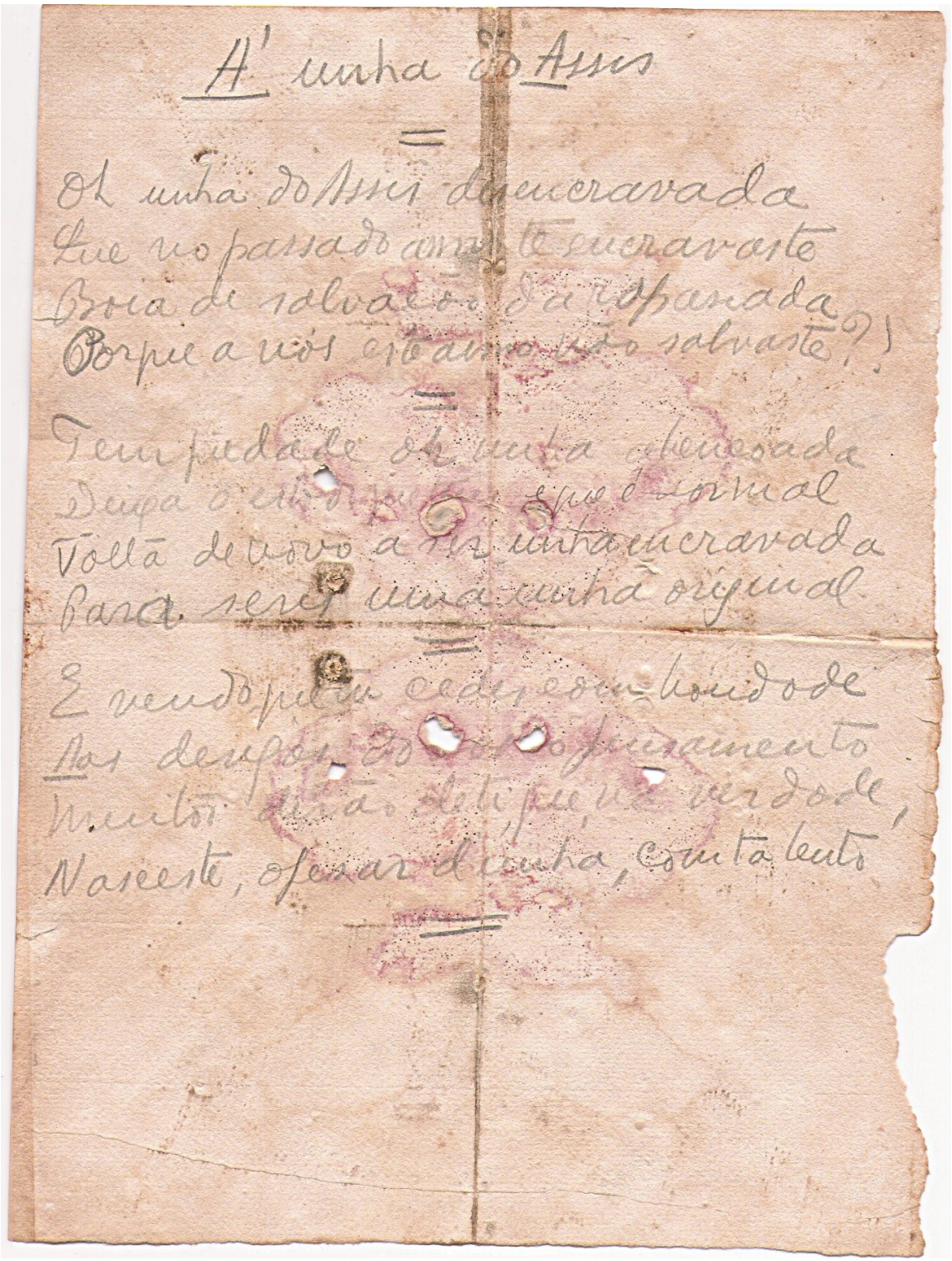
Na segunda, textos publicados em imprensa que não conheceram edição posterior em obras mais recentes dedicadas ao poeta. Assinale-se, contudo, que o poema «Correm os dias e depois os anos» foi recentemente republicado por António Palma Brito, no jornal *Brisas do Sul*, em Maio de 2009. A inclusão do mesmo em anexo justifica-se pela circunstância de não ter sido destacado em nenhuma das obras de referência recentemente editadas, nomeadamente a compilação de António Cândido Franco e o trabalho de Edgar Pires Cavaco.

Na terceira, algumas fotografias e desenhos alusivos ao poeta que não foram reproduzidos por nenhuma das obras recentes dedicadas a João Lúcio, nomeadamente as de António Cândido Franco e Edgar Pires Cavaco. Excluem-se, por isso, as figuras traçadas por Roberto Nobre e Manuel Cabanas, já publicadas em *João Lúcio – Evocação de um Poeta.*

No quarto grupo, acrescentámos uma cópia do programa do sarau em homenagem ao poeta, realizado em 8 de Abril de 1921, na Sociedade Recreativa Olhanense, e a primeira página de uma das composições que Ivo Cruz dedica ao poeta, «Canto de Luar»

2. Manuscritos inéditos de João Lúcio

1.1. «À unha do Assis»



À unha do Assis

=

Oh unha do Assis denegrada
Que no passado annos te encravaste
Boia de salvação da espadada
Porque a nós não nos salvaste?!

=

Tempestade oh unha alienada
Deixa o [illegible] que é normal
Volta de novo a ser unha encravada
Para ser uma unha original

=

E vendo pois cedo o sinhondo de
Nos despois do [illegible] fumamento
Muitos dirão de que é verdade,
Nascente, o ferro d'unha, contalento

=

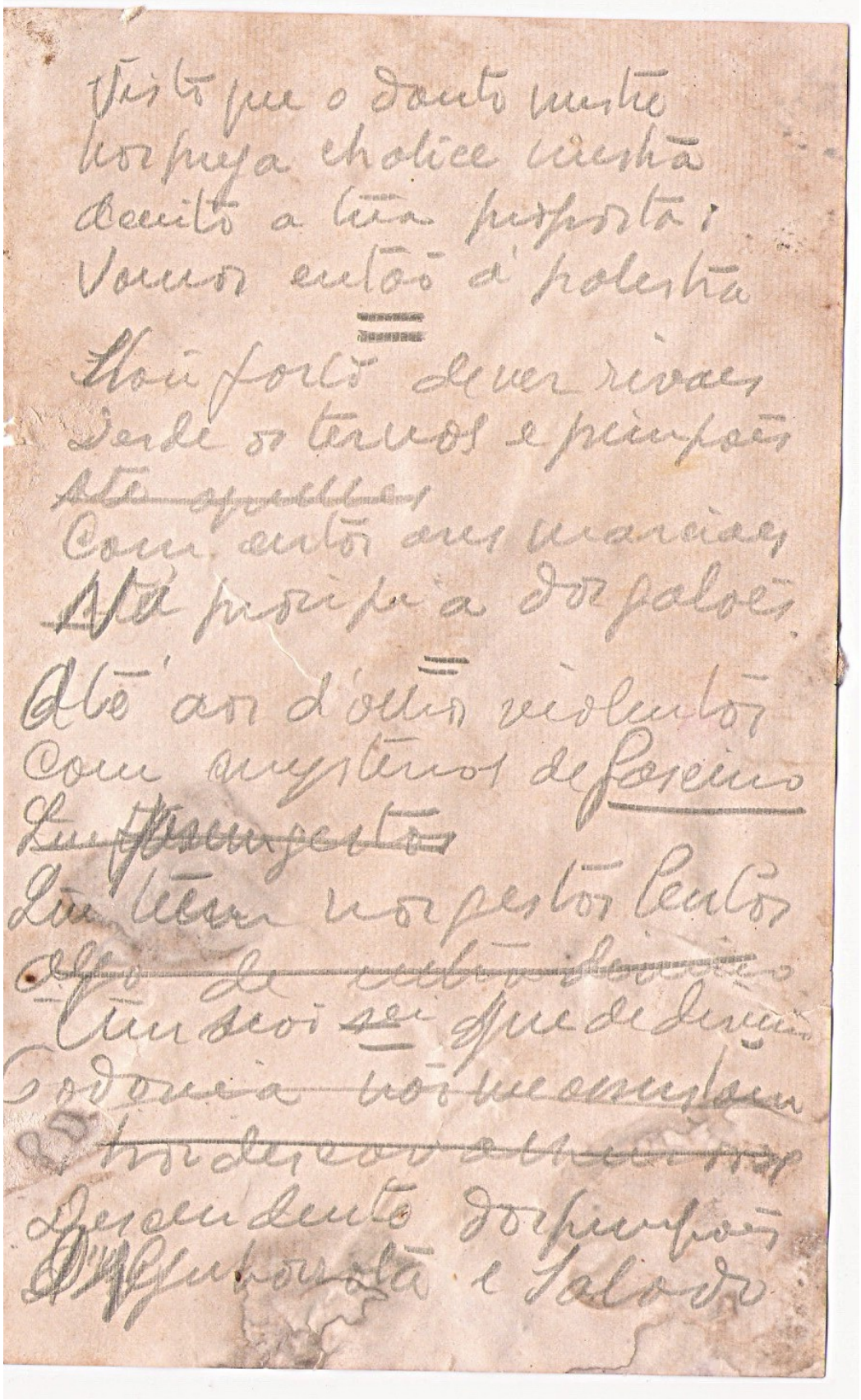
À unha do Assis

Oh unha do Assis desencravada
Que no passado assim te encravaste
Boia de salvação da rapaziada
Porque a nós este ano não salvaste?!

Tem piedade oh unha abençoada
Deixa o estado [...] e que é normal
Volta de novo a ser unha encravada
Para seres uma unha original.

E vendo que tu cedes com bondade
Nos desejos do nosso pensamento
Muitos dirão de ti, que, na verdade,
Nasceste, apesar d'unha, com talento.

1.2. «Visto que o douto mestre»



Visto que o douto mestre
Morpheu a choice minha
Aceito a sua proposta;
Vamos então á polesta

Hoje foste dever rivaes
Desde os terrenos e pinhaes
~~Até aquelles~~
Com antes aos mancias
Até pasipa a dos palhaes

Até aos d'olhos violentos
Com mysterios de fogueiro
~~Lu pressagentos~~
Lu tem nos pestos lentos
~~Olhos de cabo ilhados~~
Cinscoi ~~se~~ que de dinão
~~Ordonia nos me amostra~~
~~Mudeiro o meu mar~~
Descendente dos pinhaes
~~Appetorola~~ e Salado

Visto que o douto mestre

Visto que o douto mestre
Nos prega chulice mestra
Aceito a tua proposta:
Vamos então à palestra

Estou farto de ver rivais
Desde os ternos e pimpões
Com certos ares marciais
Na [...] dos galões.

Até aos d'olhos violentos
Com mistérios de fascino
Que tem nos gestos lentos
Um não [?] sei quê de divino

2. Outros textos poéticos

O Poço Velhinho e a Estrela

Publicado em *Alma Nova*, n.º 7, Abril de 1915, p. 4.

Aquele poço velhinho,
Já com a água enrugada,
O corpo de pedra solta,
Tremendo p'ra a derrocada –,
Era um soluço pungente,
Na curva branca da estrada.

Tinha um ar tão torturado,
Tão roto e tão pobrezinho,
Que, quem lhe passava ao lado,
O deixava desprezado,
A tremer junto ao caminho,
Como um mendigo engelhado.

No aspecto doloroso,
Tinha um jeito carinhoso,
De bondade tão singela,
Ar de quem, cheio de mágoa,
Of'recia a sua água...
E ninguém ia bebê-la.

Limos negros e viscosos,
Faziam nojos chagosos
Sobre o seu corpo, em destroços...
Até à luz das manhãs,
No canto das suas rãs,
Havia um rangido de ossos.

Às vezes, na noite escura,
Ele era uma sepultura,
Aberta, em isolamento,
Onde se vinha acolher,
Cansada de se estorcer,
A asa brava do Vento.

E tinha, na sua dor,
Um cutilante pavor,
Ouvindo o vento ulular:
Com o medo estremecia,
Numa gelada agonia,
Receando desabar.

Fora sempre um desprezado:
Só motejos tinha achado,
P'ra a sua bondade extrema:
Ninguém lhe entendia a mágoa,
Ninguém qu'ria a sua água,
Oh! injustiça suprema!

E não havia razão,
Oh! dor, não havia, não,
Para esse desdém profundo:
Sua água, triste, tremia
Sobre a luz de estranho dia,
Congelado no seu fundo.

Numa noite em que chorava,
Num soluço, que cortava
Ao Silêncio, o coração,
Veio ter com ele uma Estrela,
Muita loira e muita bela,
A mais linda da amplidão.

Ao poço, roto e mesquinho,
Disse a Estrela, cheia de ouro:
«Eu amo-te assim velhinho,
Com teus limos e teu choro,
E teu ar de pobrezinho,
Tendo no fundo um tesouro».

Desde então, na noite alta,
Como amante que não falta
Ao amante lindo e moço,
Essa Estrela carinhosa,
Vem, tremente e Mist'riosa,
Dormir no fundo do poço.

Como essa Estrelinha calma,
Amai sempre o desdenhado,
Que a bondade, na sua alma,
É um tesoiro enterrado,
Vós que sabeis que a procela
Da Dor, faz muito destroço,
E que esta história singela,
Quer exprimir que, no mundo,
Há almas, como essa Estrela,
Outras que são como o Poço,
Com um tesoiro no fundo.

A sua Valsa

Publicado no *Correio do Sul*, 19 de Outubro de 1922, n.º 134, ano 3, p. 1

Que a Valsa comece lenta...
Tão cinzenta, tão cinzenta
Como a luz crepuscular...
Que se torne dolorosa,
– Como um queixume de rosa
Que tem pena de murchar...

Soluce vagas surdinas,
Muito finas, muito finas,
O meu sonho dolorido...
Devagarinho, com medo,
– Como quem diz um segredo
Que busca só um ouvido...

Como a vida se faz fria!
E na minha alma sombria
Como cai neve e a gela!...
Oh, valsa! Em choro, sem ruído,
Diz somente àquele ouvido
A pena que tenho dela...

1 de Abril de 1917

Ao queixume amoroso, evocador,

Publicado no *Jornal da Europa*, Ano IV, nº 99, 7 Maio 1923, p. 2

Ao queixume amoroso, evocador,
Duma Valsa dolente e sensitiva,
Num ar de alheamento sonhador,
– Vi-te encostar a fronte pensativa.

E ficaste, ao embalo dos gemidos
Daquele violino amargurado,
Deixando volitar sobre os Sentidos
cinzas arrefecidas do Passado

Segui sobre o teu rosto em comoção
A longínqua, extática expressão
Que a luz do nosso Sonho alumiava

E senti, – saudoso e dolorido, –
Sorvendo o teu olhar entristecido,
Que cismava no mesmo em que eu cismava

Alvores

Publicado no *Correio Olhanense*, Ano II, n.º 65, 6 de Setembro de 1923, p. 2

Cai manso, muito manso, cai suave
Cai, veludoso e brando, pelo ar,
Como um incenso argênteo enchendo a nave
Das velhas catedrais, cai o luar...

No límpido silêncio em que medita,
Insatisfeita, a obra que traceja,
A natureza sente uma infinita
Macia sensação d'ave que adeja...

E à magnólia e ao lilás, parece
Que essa luz murmura e estremece
E que no ar soluçam violinos...

E, penetrante, lento, muito lento,
O luar subtiliza o sentimento
Dos arvoredos lânguidos e finos

Como a noite vai alta! em sua calma

Publicado na *Revista do Algarve*, Lisboa, N.º 1, Fevereiro, p. 22

Como a noite vai alta! em sua calma
Fana [?] o clarão de estrelas latejantes:
Cai a saudade imensa na minha alma
De coisas esvaídas e distantes!

A loucura com que ela me queria...
E como o seu olhar o meu beijou...
Oh, força do destino! – quem diria? –
Já tudo, para sempre, se acabou...

Ela repousa, na indiferença infinda,
A esta hora, adormecida e linda,
E de nada se lembra – oh dor! – de nada...

E sob o magoado ar de cada estrela,
Numa tristeza erma e desolada,
Eu cismo ainda nela, – ainda nela...

7 de junho 1915

Correm os dias e depois os anos

Publicado no *Correio Olhanense*, ano I, n.º 13, 6 de Maio de 1948, p. 3

Correm os dias e depois os anos
Voltei! E tu não voltas meu amor
Corro os pinhais cismando. Os desenganos
Caem frios como as nuvens do sol pôr

Há quantos anos foi tristeza minha
E ainda aguardo, doido, a vinda tua
Tenho a esperança já toda velhinha
Com os cabelos brancos como a lua

Mas apesar de doente, de minada
Com a mesma firmeza obcecada
Ela ainda me diz que voltarás

Pobre esperança numa cisma inerte
Que me redargue, a mim que quero ver-te,
Que quero ver a ti – que não virás

3. Documentação fotográfica e icónica

Figuras 1 e 2: João Lúcio no início e fim do percurso estudantil, em Coimbra

Figura 3: João Lúcio, em Coimbra, 1 de Janeiro de 1898.

João Lúcio encontra-se de perfil. É o terceiro a contar da direita. Julgamos que Teixeira de Pascoaes figura igualmente na fotografia; é o terceiro a contar da esquerda, sentado.

Figuras 4, 5, 6 e 7: Fotografias várias de João Lúcio

Figura 8: Caricaturas de Augusto de Castro e João Lúcio, publicadas no número 235 de O Século, 1 de Maio de 1902.

Figura 9: Caricatura de João Lúcio publicada no número 2197 de O Mundo, de 25 de Outubro de 1906

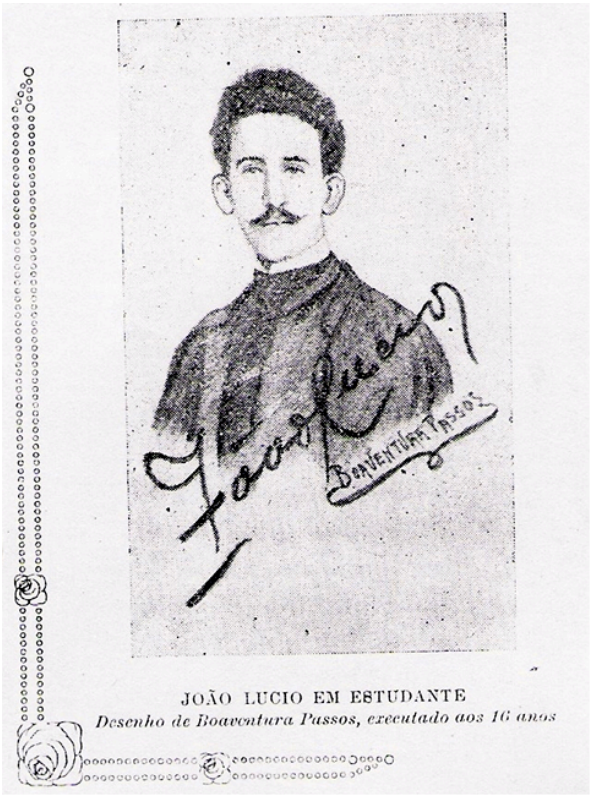
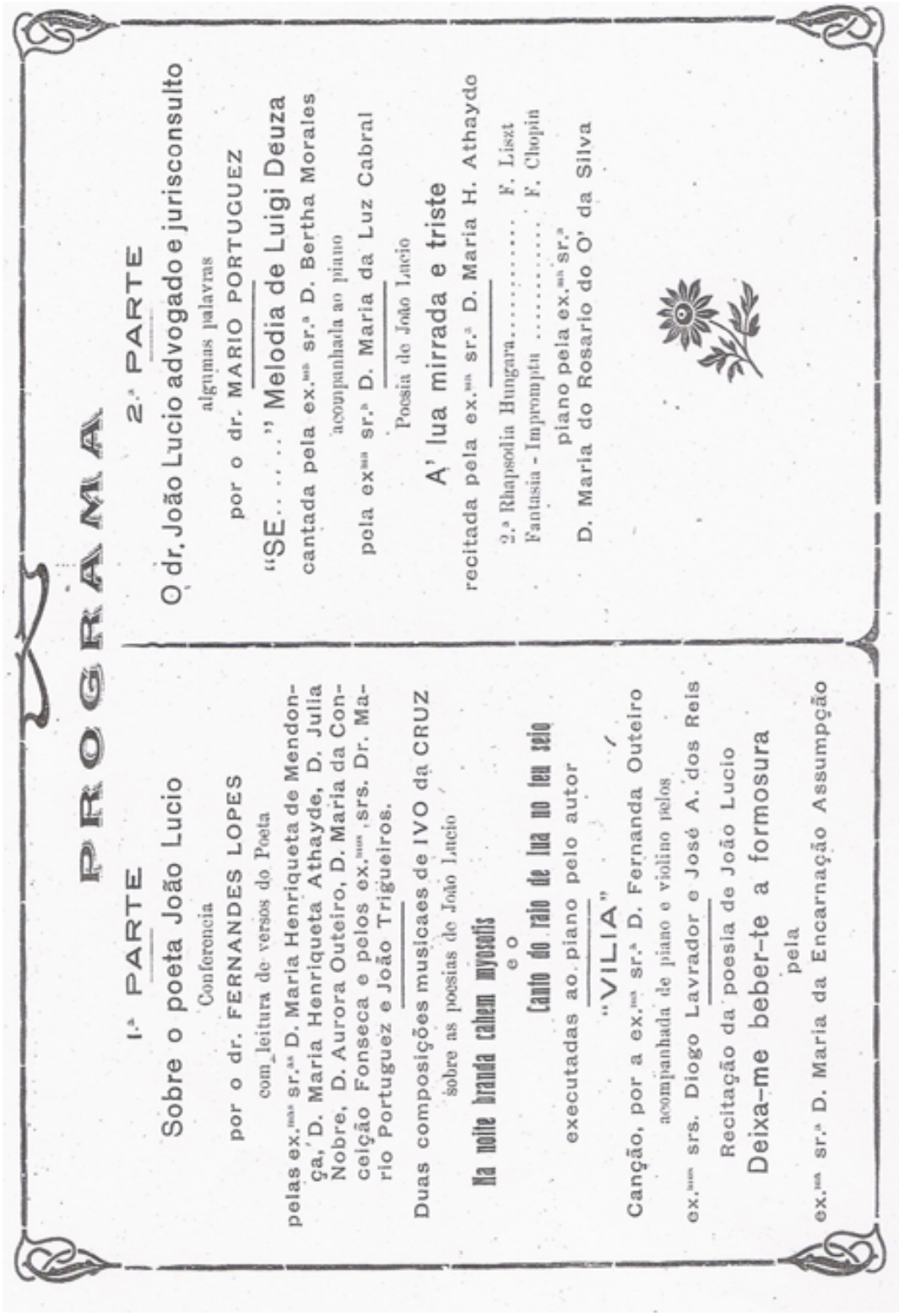


Figura 10: Desenho de João Lúcio por Boaventura de Passos, publicado no número 8 de Alma Nova, Maio de 1915

4. Outra.

Figura 11: Programa do sarau dedicado a João Lúcio, na Sociedade Recreativa Olhanense, a 8 de Abril de 1921



PROGRAMA

1.ª PARTE

Sobre o poeta João Lucio

Conferencia

por o dr. FERNANDES LOPES

com leitura de versos do Poeta

pelas ex.mas sr.as D. Maria Henriqueta de Mendonça, D. Maria Henriqueta Athayde, D. Julia Nobre, D. Aurora Outeiro, D. Maria da Conceição Fonseca e pelos ex.mos srs. Dr. Mario Portuguez e João Trigueiros.

Duas composições musicaes de IVO da CRUZ

sobre as poesias de João Lucio

Na noite branda cahem mysteris

e o

Canto do raio de lua no teu seio

executadas ao piano pelo autor

"VILIA"

Canção, por a ex.ma sr.ª D. Fernanda Outeiro

acompanhada de piano e violino pelos

ex.mos srs. Diogo Lavrador e José A. dos Reis

Recitação da poesia de João Lucio

Deixa-me beber-te a formosura

pela

ex.ma sr.ª D. Maria da Encarnação Assumpção

2.ª PARTE

O dr. João Lucio advogado e jurisconsulto

algumas palavras

por o dr. MARIO PORTUGUEZ

"SE..... ..." Melodia de Luigi Deuza

cantada pela ex.ma sr.ª D. Bertha Morales

acompanhada ao piano

pela ex.ma sr.ª D. Maria da Luz Cabral

Poesia de João Lucio

A' lua mirrada e triste

recitada pela ex.ma sr.ª D. Maria H. Athaydo

2.ª Rhapsodia Hungara..... F. Liszt

Fantasia - Impromptu ..... F. Chopin

piano pela ex.mas sr.as

D. Maria do Rosario do O' da Silva

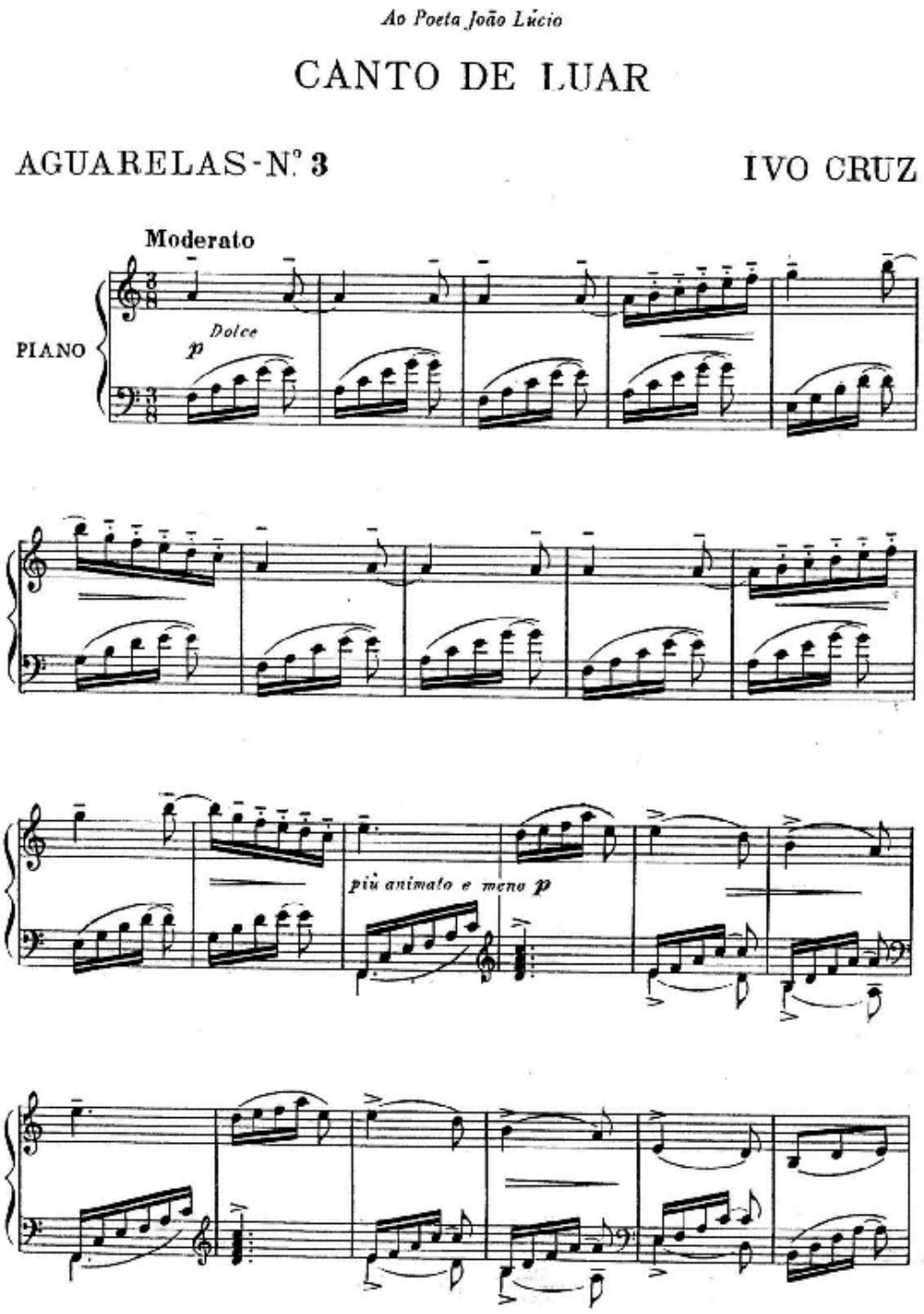



Figura 12: Primeira página da terceira aguarela «Canto de Luar», por Ivo Cruz