

O GESTO E A CRENÇA EM ROMARIAS, DE ANTÓNIO CORRÊA D'OLIVEIRA

ANA ISABEL GOUVEIA BOURA*

Resumo: *Refletindo marcantes vivências pessoais do autor, mas também vetores fundamentais do seu contexto sociopolítico e estético-cultural, a obra literária de António Corrêa d'Oliveira, quase exclusivamente lírica, combina figurações do espaço campestre, da esfera doméstico-familiar e do ideário cristão.*

Sobremaneira na temática religiosa, anunciada em numerosos títulos da sua produção poética, se vislumbra a indagação metafísica e a meditação teológica do autor beirão, que fez suceder à inicial visão sentimentalista do cristianismo, a cosmovisão panteísta, para subseqüentemente retomar a mundividência cristã. Assume, por conseguinte, pertinência o estudo da dimensão religiosa na obra de Corrêa d'Oliveira, sobretudo, quando, como no poema Romarias, se entretecem gestos de visão panteísta e crença teísta.

Palavras-chave: *Gesto e crença; Literatura portuguesa; António Corrêa d'Oliveira.*

Abstract: *Reflecting António Corrêa d'Oliveira's personal experience, but also the fundamental vectors of his sociopolitical and aesthetic-cultural context, the author's literary work combines images of rural life, the family sphere, patriotic ideals, and religious belief.*

Especialy concerning the religious theme (which is announced in numerous titles of his poetic work), one can glimpse aspects of Oliveira's metaphysical inquiry and his theological meditation: the author originally rejected his initial sentimentalist vision of Christianity in favour of a pantheistic world view, only later to return to Christian orthodoxy. An interesting example of Oliveira's paradigm's shift is to be found in the poem Romarias, which combines pantheistic and theistic thought.

Keywords: *Gesture and belief; Portuguese literature; António Corrêa d'Oliveira.*

Nascido no ano de 1878¹, em São Pedro do Sul, e falecido em 1960², na Quinta do Belinho, situada na freguesia de S. Paio de Antas, concelho de Esposende, António Corrêa d'Oliveira³, deixou uma vastíssima obra poética, dispersa em jornais e revistas⁴, ou incluída em livro, tendo merecido reconhecimento nacional e além-fronteiras: frequentou o salão literário de Maria Amália Vaz de Carvalho; conviveu no círculo da Renascença Portuguesa; suscitou o

* FLUP/CITCEM. Email: aboura@letras.up.pt.

¹ Tomo a informação de J. M. da Cruz Pontes, que com o poeta e sua família privou íntima e duradouramente e que refuta a data de 1879, divulgada em diversas obras de consulta, porém inconsonante com o assento batismal do poeta. PONTES, 1986: 22.

² Por lamentável distração, indiquei no meu artigo *Aos Soldados que Partem, de António Corrêa d'Oliveira*, o ano de 1976 como data de morte do autor. BOURA, 2018: 9.

³ Adoto a grafia usada pelo autor, que deste modo subscrevia os seus manuscritos literários e epistolares e identificava a sua obra impressa.

⁴ Refira-se, a título ilustrativo, «Ocidente», «Ave Azul», «A Águia», «Atlântida», «Contemporanea» [sic], e «Seara Nova».

elogio de, entre outros, Carolina Michaëlis, Trindade Coelho, Teixeira de Pascoas, Jaime Cortesão, Raul Brandão e José Régio; e sucedeu a Eugénio de Castro, na Academia (Real) das Ciências de Lisboa, e a Émile Zola, na Academia Brasileira das Letras⁵.

Principiada ainda na adolescência, a criação literária do autor beirão congrega, em registo versificatório de ressonância popular, a temática rural e doméstico-familiar, de feição sentimentalista e idealizante, a imagética nacional-patriótica, de matriz conservadora e preferência monárquica, e a isotopia religiosa, de filiação católica ortodoxa, interpolada por breve influência panteísta.

Romarias data, conforme inscrição no final do texto, de 1909, mas veio a público apenas em 1912, surgindo, em setembro, no número 9 da Série I de «A Águia» e, em outubro, como volume da *Biblioteca da Renascença Portuguesa*⁶.

Em verso heptassilábico, *Romarias* combina, à maneira de balada, rasgos lírico-descritivos com impulsos diegético-narrativos e lances mimético-dramáticos, para revelar o encontro fortuito de duas figuras, ao nascer e ao pôr do sol, proporcionado pela participação de uma delas em evento festivo.

A obra divide-se em cinco partes, identificadas por numeração romana. O sujeito poético junta, na parte inicial, à identificação das coordenadas espaço-temporais e à caracterização das personagens, o relato do encontro das duas figuras actanciais; procede, na segunda parte, à representação do evento festivo; traça, na parte seguinte, a evolução do quadro atmosférico que emoldura a sucessão dos eventos; regista, na quarta parte, o reencontro dos dois actantes; e foca, na última parte, o elemento da constelação figural que protagoniza o derradeiro acontecimento diegético.

Aproximando-se, embora, do drama clássico, pelo número de partes, *Romarias* dele se afasta pela diversidade numérica de estrofes e pela pluralidade de formas estróficas que diferenciam cada parte textual: a primeira parte compõe-se de nove, a segunda de seis, a terceira de cinco, a quarta de nove e a última de três estrofes, que se apresentam como monóstico, dístico, terceto, quadra, quintilha, sextilha, setilha, oitava, nona, décima, estrofe de doze e de dezanove versos. Acresce a variedade métrica e rimática: alternância de acentuação nas quarta e sétima, ou nas terceira, quinta e sétima sílabas tónicas, com predomínio de rima emparelhada e rima interpolada, interrompidas por ocorrências de rima cruzada e exemplos de verso solto.

⁵ Para mais elementos biobibliográficos referentes a António Corrêa d'Oliveira, *vd.*, entre outros, COELHO, 1961: 211-214; MENDES, 1979: 159-216; MARINO 1981: 260-261; VIANA, 1985: 14; FRAZÃO, BOAVIDA, 1983: 303-304; PONTES, 1986: 15-25; LOPES, 1987: 317-322; ANDRADE, 1994: 751-753; AA.VV., 1994: 223-224; MACHADO, 1996: 345; PONTES, 2001: 692-694; PONTES, 2002. O estudo crítico de maior fôlego (60 páginas) sobre Corrêa d'Oliveira que encontrei tem autoria de Américo Cortez Pinto, sendo apresentado como conferência proferida, a convite do SNI, no MNSR, no Porto, no Salão Nobre da CML, em 1953.

⁶ *Romarias* juntava-se, na referida coleção, a obras de Augusto Casimiro, Teixeira de Pascoas, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Ribera y Rovira. Citei esta edição, usando a sigla R, seguida da data de publicação e do respetivo número de página.

E, contudo, nem a heterogeneidade das formas estróficas, nem a irregularidade dos esquemas métrico e rimático denunciam hesitante fôlego poético, sinalizando, bem pelo contrário, inspirado gesto de apuramento estético-literário, que se não conforma com rígidas matrizes formais, quando se trata de modelar, mesmo que em discurso aparentemente despretenso, desafogadas pulsões de criação genial.

1. ANTES DA ROMARIA

Na estrofe de abertura, o sujeito poético revela, em bloco de tom lírico, o mês, a fase do dia e o local em que se desenrola a ação diegética: em maio, ao amanhecer, numa aldeia serrana incrustada no sopé de um monte e banhada por rio de amplo porte. As três estrofes seguintes aduzem informantes meteorológicos e topográficos, que entremeiam a caracterização das personagens: um caminho de acesso externo, uma nascente emoldurada por plantas espontâneas, a vegetação primaveril.

Recorrendo ao presente do indicativo, para melhor induzir no recetor textual a impressão de proximidade cénica, o sujeito poético faz seguir à perspetiva macroscópica, que capta o nascer do sol «sobre o vale» (R, 1912: 5) serrano, o foco microscópico, incidente em pontos periféricos da aldeia — o caminho, o rio, a fonte —, e deixa suceder ao eixo vertical, que ascende à formação montanhosa («Tendo, ao alto, a serra», R, 1912: 5), o eixo horizontal, conducente ao rio limítrofe («Tendo, ao fundo, em viva cheia», R, 1912: 5).

Tanto a moldura temporal — primeira estação do ano e dealbar do dia —, como o enquadramento espacial — universo rural, exuberância vegetal — configuram um ambiente eufórico, em que confluem aprazíveis imagens visuais, auditivas e térmicas e despertam promissoras sugestões de incipiência, renovação, genuinidade, pujança, tranquilidade e aconchego. Só o vulto austero da serra introduz laivos disfóricos na paisagem idílico-bucólica.

Interventivo, o sujeito poético não se limita a sugerir a interação dos elementos telúricos e a vinculação dos universos natural e cósmico, insinua também o sopro anímico da natureza, pela insistência do registo personificante, que atribui traços antropogénicos e antropomórficos à paisagem, e pela subtil notação religiosa: sobre a serra «toda triste e séria» (R, 1912: 5), o rio em «alegria» (R, 1912: 5), a fonte que «gorgoleja» (R, 1912: 6) e a verdura «nos braços da Primavera» (R, 1912: 6), espria-se o dia nascente, como sobre a terra se abre, no imaginário católico, o manto divino da Virgem, estatuariamente presentificada em altares de templos eclesiais e andores de festas devotas.

À demarcação espacial e temporal, segue-se a descrição das duas personagens que protagonizarão os acontecimentos diegéticos. O sujeito poético esboça, primeiro, o retrato da figura masculina, evidenciando-lhe traços físicos e psicológicos e situando-o na tela cénica.

Sobressaem, no delineamento do retrato masculino, os motivos eufóricos, matizados por evidente focalização interventiva de pendor encomiástico, que imputa à personagem um

porte nobiliárquico, aproximando-a de imaginários dinásticos, e lhe realça o enraizamento telúrico, centrando-a no quadro campestre:

*Tão nobre, tão altaneiro,
Venerando, e forte, e só,
— Que se diria, tal qual,
Ser elle o filho primeiro,
Primeiro filho varão
Das terras de Portugal...*

*E parece ser o Avô
De quanto em roda se veja:
Da fonte que gorgoleja
Por entre os musgos e a hera,
E da verdura que brilha
(R, 1912: 5-6)*

Não passam, todavia, despercebidos, os sinais disfóricos presentes na composição descritiva: a idade avançada da figura, designada explicitamente, pelo termo «velhinho» (R, 1912: 5), de modo tácito, através do lexema «Avô» (R, 1912: 6) e, em formulação eufemística, pelo sintagma «De tão antiga feição» (R, 1912: 5); a posição sentada, sinalizadora de ociosidade e em provável relação com a condição etária; e o momento de solidude, que, porventura, lhe justifica a presença inativa junto a uma via de comunicação interlocal.

Denunciam o gesto empático com que o sujeito poético retrata a personagem masculina, não apenas a profusão de qualificativos, mas também o registo morfossintático que lhes intensifica a valência apelativa: inversão, repetição, paralelismo e polissíndeto concorrem para a valoração predicatória da figura.

Assim apresentada, a personagem masculina surge no cruzamento de duas trajetórias: sob o signo do presente, a remeter para o passado; sob a égide da imanência, a acercar-se da transcendência. Para tanto, o sujeito poético associa aos traços idiossincráticos do retrato — a idade vetusta, o porte ereto — os motivos supraindividuais da primogenitura varonil, da nacionalidade lusitana e da paternidade telúrica. Altaneiro, em luxuriante quadro campestre, o ancião lembra a majestuosidade solitária de figuras imperiais e divinas, em tronos exuberantes, ou em inacessíveis pedestais.

Bem mais pormenorizada se apresenta a caracterização da figura feminina: mantendo o presente do indicativo, o sujeito poético adota, no retrato feminino, a perspectiva da personagem masculina, disponível, pela sua postura inativa, para a apreensão demorada do elemento humano que, em ato cinético, quebra a quietude cénica.

Tal ângulo de visão justifica o motivo da aparição, que anuncia a entrada em cena da figura feminina («Assoma, agora, na estrada», R, 1912: 6); a dilação da referência inicial à nova

personagem, pelo prévio enquadramento temporal e espacial («Junto à fonte», R, 1912: 6); o termo «cachopa», constituinte do léxico popular e frequente no discurso de falantes idosos; e a oração exclamativa, que, veiculando dupla adjetivação encomiástica, insinua o deslumbramento do ancião («Como é linda e delicada!», R, 1912: 6).

Em verso branco, a notação exclamativa de elogio prepara a estrofe de dezanove versos — a mais extensa do poema — que imediatamente se segue e na qual se compõe o retrato feminino, captado em focalização externa, apenas suspensa por fugazes intromissões comentadoras. E tanto a visão de fora e o comentário parentético — («Bem mais agrilhoa e encanta / A sua voz, a cantar», R, 1912: 7) —, como a seleção e a ordenação dos elementos descritivos, veiculados em sistemática enumeração, que a elipse de formas verbais e de artigos adensa, remetem para a postura observadora e para o gesto enlevado do ancião.

Avultam, no retrato feminino, os informantes relativos à indumentária, discriminando o sujeito poético a «camisa de estopa» (R, 1912: 6), a «saia de chita» (R, 1912: 6), o «colete de veludilho» (R, 1912: 6), o lenço e o xaile, as «chinelinhas» (R, 1912: 6) e a joia de ouro. Escassos, os traços físicos — a cabeça «airosa» (R, 1912: 6), o cabelo a escorregar do lenço, os olhos brilhantes «em fogo», R, 1912: 6), a boca «sorrindo» (R, 1912: 7), o peito alteado, a voz entoada — parecem ou servir a descrição do vestuário ou assumir um valor meramente circunstancial, em direta conexão com o móbil que orienta o movimento da personagem: os contornos delicados do corpo facilitam o aprumo do traje, que, pelas peças mais cuidadas, permite supor uma motivação festiva; o rosto afogueado, o sorriso aberto, o busto expandido, deixam, como a voz em canto, o cabelo descaído e o xaile descuidadamente traçado, adivinhar incontida euforia.

Interventivo, o sujeito mediador introduz um elemento prolético, ao imputar ao calçado da figura uma utilização esporádica e uma finalidade lúdica («Chinelinha domingueira / Onde um pé de bailadeira / Parece sempre bailar...», R, 1912: 7): duplamente convocado, o motivo da dança assomará enfaticamente no subsequente discurso da figura.

Sinalizam a jovialidade da personagem feminina a designação *cachopa* e a descompostura irreverente do cabelo e do xaile, mas também, metonimicamente, a sua aparição junto à fonte, signo de incipiência, pureza, dinamismo e fertilidade. Prepondera, contudo, a imagética erótico-sexual: o talhe justo que espartilha a «carne rosada» (R, 1912: 6), assim realçando volumes e formas corporais; o padrão floral da saia, em consonância com a vegetação circundante; a intensidade policromática do colete, o cabelo a soltar-se do lenço, como os raios do «sol que mal se contem / Por entre nuvens de junho» (R, 1912: 6); a joia de ouro a «agrilhoar» a garganta — mas também o olhar do observador —, tal como a voz encantatoriamente «agrilhoa» (R, 1912: 7) o ouvido e a alma daquele que a escuta; a chinelinha que mal oculta o pé bailadeiro; os olhos em fogo, a boca rasgada em sorriso, as faces incendiadas e o busto alteado configuram um quadro de pujante sensualidade e impetuosa sedução. Só o motivo do afogamento, entremeado na descrição da manga, que, afunilando, soçobra na estreiteza firme do punho, inculca uma nota ominosa, mas, ainda assim, erótica, na tela de exuberância vital.

A iniciar o diálogo, o cumprimento da jovem agrega à formulação votiva («Salve-o Deus», R, 1912: 6), que, ancorada na devoção popular, convoca o motivo da salvação humana por intervenção divina, uma expressão vocativa («bom Avôsinho», R, 1912: 7), que não somente nomeia, como também qualifica o adereçado. A réplica da rapariga confirma, por um lado, motivos do antecedente retrato masculino — a idade avançada, o estatuto patriarcal — e acrescenta, por outro lado, traços identitários à prévia caracterização feminina: a obediência à norma social, o respeito pela hierarquia etária, o registo de afabilidade.

A resposta do idoso equivale semântica e morfossintaticamente à fala inicial da jovem, pois também ele agrega ao voto benfazejo convocador da entidade divina um vocativo duplamente afável, que combina o gesto protetor com a metáfora de extração botânica e propósito encomiástico («Deus te guie, minha flôr...», R, 1912: 7).

Aproveitando, porém, a sua superioridade na escala etária, o ancião não se fica pela troca de saudações, antes acopla à fórmula de cumprimento a inquirição sobre o destino da rapariga em movimento: a idade avançada propicia-lhe o tratamento informal, na segunda pessoa do singular, e o gesto invasor de privacidade; o ócio e a solidude impelem-no, decerto, a prolongar o ensejo dialógico, não sem retomar o registo de gentil elogio:

*Onde vaes, tão assodada?!
Estrêlla da Madrugada,
Trazes comtigo a alegria,
Como o sol nos traz o dia... —*
(R, 1912: 7)

Em coadunação com a moldura cronológica da cena — amanhecer —, mas também com o impacto da aparição feminina, que, pela jovialidade, pela policromia do traje, pela leveza dos movimentos e pela doçura do discurso, atrai a atenção do idoso, os motivos da estrela matinal e do sol nascente afirmam a integração da figura humana no universo cósmico.

A jovem não se furta à resposta, mas retarda a sua informação, replicando reiteradamente a pergunta do interlocutor («Onde vou?» // «Onde vou?!», R, 1912: 7), antes de revelar a meta e também o propósito da sua deslocação («À romaria;», R, 1912: 7). Que a rapariga não se limite a indicar o previsto ponto de chegada, desvelando concomitantemente, em tríade verbal assindética («Resar! bailar! namorar...», R, 1912: 7), o intuito que a move confirma a excitação que, já antes, se lhe estampa no rosto e lhe expande o peito.

E, se a nomeação do destino justifica, em remissão intratextual, o título referencial da obra, a seqüência verbal que justapõe os motivos da oração, da dança e do namoro alude à duplicidade do evento festivo — peregrinação devota a lugar sagrado e festa popular de arraial — e convoca os códigos ético-sociais então vigentes: em tensão crescente, a jovem reporta-se, primeiro, à transcendência divina, a seguir, à atividade lúdica e, por fim, ao entretenimento amoroso, sugerindo, deste modo, a prioridade normativa do culto espiritual sobre a fruição sensorial. Interventivo, o sujeito poético sublinha o entusiasmo da rapariga, pelo recurso a dois sinais melódicos

(«Resar! bailar!», R, 1912: 7), em vez de sinais pausais, e sugere paralelamente o pudor feminino juvenil, ao não pontuar o terceiro membro da sequência verbal, meramente seguido pelas aspas que encerram o discurso citado e por reticências autorais de tácito entendimento.

A voz da figura feminina remata a estrofe que termina a primeira parte do poema. O termo da curta interação verbal marca o apartamento das duas personagens contracenantes. Que a cena dialógica não encerre com um gesto de mútua despedida faz jus ao costume popular-campestre de mera saudação no cruzamento de dois falantes, mas também ao quadro anímico da jovem, que, em passo ansioso e modo desembaraçado, se dirige à romaria.

2. NA ROMARIA

Defraudando a expectativa da instância recetora, que, no laconismo incisivo da designação paratextual *Romarias*, terá lido a promessa de texto descritivo-narrativo sobre festividades de romagem e arraial, o sujeito poético não acompanha a jovem romeira no seu trajeto para o local festivo, preferindo aproximar-se do ancião, que permanece no seu posto, e tomar-lhe o ângulo de visão. Significativamente, o narrador justapõe, no dístico que inicia a segunda parte («Ei-la vae por ahi fóra: / E o velho fica-se a olhar...», R, 1912: 8) a notícia do progressivo afastamento feminino e a informação da prolongada observação masculina, realçando, pelo verbo de permanência, pela construção perifrástica e pela pontuação suspensiva, a demora com que o ancião fita a jovem que se distancia.

E não só das suas prerrogativas óticas, também das acústicas prescinde o sujeito poético, que, nas estrofes seguintes, adota tanto o ângulo visual, como o campo auditivo da personagem masculina. Denunciam-no os verbos de percepção sensorial que explicitamente assinalam a apreensão acústica («E começa a ouvir-se agora», R, 1912: 8) — e a subsequente percepção ótica — («E vê que já se avizinha», R, 1912: 9) da figura masculina.

Em focalização externa, o narrador identifica de imediato a proveniência dos estímulos sensoriais percebidos pelo idoso, mas situa em tateante focagem o local cúltil («Além, ao cimo, defronte», R, 1912: 9) e discrimina apenas gradativamente as manifestações acústicas e óticas provenientes do palco festivo, sugerindo, deste modo, a posição distanciada e a percepção difusa do ancião: do local festivo chegam ao ancião segmentos melódico-harmónicos e lapsos ruidosos, indicadores de folia popular, antes de ele captar cores e movimentos sinalizadores de religiosidade devota.

Que a festividade se desenrole em ponto elevado da serra fronteira justifica, talvez, o posicionamento periférico da figura masculina: acomodado junto a uma via conducente à romaria, o idoso usufrui de acesso sensorialmente desimpedido e, também, de contacto dialógico com os romeiros que por ali passam, compensando, assim, o eventual impedimento, talvez pela idade avançada, de aceder cineticamente, sozinho, ou na companhia de transeuntes festeiros, à ermida que se ergue no topo serrano.

Empático, o sujeito poético realça o estralejar dos foguetes, a interpenetração das vozes, em canto ou declamação, a polifonia dos instrumentos de cordas, teclas e percussão, para melhor sugerir a intensidade emocional dos festeiros. Prefigurado no entusiasmo da jovem a caminho da romaria, o gáudio coletivo expande-se na tessitura de exacerbação sonora, matizando de culto hedonista a devoção sacral.

Significativamente, o narrador terciariza, com subtil ironia, o motivo da caridade, sobrepondo-lhe os motivos do prazer regozijado e do pragmatismo utilitarista: a imagem disfórica dos mendigos, que, aproveitando a devoção e a euforia dos romeiros, desfiam narrativas de crassa adversidade existencial, surge apenas depois da referência ao canto ritmado por instrumentos musicais populares e aos anúncios comerciais de gratificantes comidas e bebidas:

*Os foguetes, estralando;
Longinquas vozes, cantando
Ao compasso da viola,
Dos harmoniuns e tambôres
E pregões de “limonada”,
“Dôces finos e licores”,
E vozes, pedindo esmola,
Contando tristes horrôres;*
(R, 1912: 8)

E, contudo, levada, num ápice, a extrema altitude, a sonoridade profusa prepara os festeiros para o quadro climático da fruição visual. Recorrendo ao motivo cósmico da «trovoada» (R, 1912: 8), que sinaliza a repentina descida da pressão atmosférica, mas também, no imaginário devoto, a metonímica manifestação da divindade, o sujeito poético associa à informação de súbito ruído estrondoso a notação de iminente aparição.

Não surge, porém, de imediato, na sintagmática discursiva, a identificação do elemento cénico que se acerca. Em consonância com a posição periférica e distanciada do ancião, o narrador toma, primeiro, o motivo da aproximação («O “Estrondo” que vem chegando / Por detraz de uma quebrada...», R, 1912: 9) e detém-se, em seguida, na imagem da ermida («A dar volta á capelinha / Toda luzente de cal», R, 1912: 9), antes de desvelar o novo constituinte diagético: a «solene procissão», (R, 1912: 9).

Paralela à intensidade sonora, a brancura refulgente da capelinha sustenta a viragem da predominância acústica para a preponderância visual, predispondo, em jeito de alerta divino, os romeiros para o desenrolar da cena religiosa. Aglutinadora, a passagem do cortejo processional secundariza a mescla sonora que o antecedeu, reduzindo-a a ato preambular, a peça de *ouverture* e, deste modo, remarcando a primazia da vivência sacral sobre a experiência lúdica.

A referência explícita à procissão preenche integralmente o último verso do longo bloco estrófico, apondo o sujeito poético ao sintagma nominal identificador do evento o sinal de

dois pontos, que, assim, prepara o subsequente bloco descritivo-narrativo: a estrofe de doze versos que se segue concentra a discriminação circunstanciada dos elementos visuais que compõem o cerne da procissão.

O foco de percepção não incide, todavia, de imediato na componente central do cortejo. Insinuando um posicionamento dianteiro, a lembrar a localização fronteira da figura masculina, o sujeito poético apresenta, primeiro, os requisitos instrumentais — o pendão e o pálio —, depois, as figuras representativas da divindade, — o prior, e, metonimicamente, pela descrição das opas, os seus acólitos —, a seguir, as entidades alusivas ao transcendente — os anjos — e, finalmente, em explícito culminar, a figura escultórica no andor.

À imagem da Santa concede o sujeito poético a maior atenção, assinalando-lhe não só a posição sobranceira, mas também a preciosidade do traje — em tecido sumptuoso, de parca ou nula utilização anterior («brocado novo», R, 1912: 9) — e a beleza austera da fisionomia. Presentes já na descrição do pendão erguido, «ao alto» (R, 1912: 9), e do pálio «de oiro, em tendal» (R, 1912: 9), os motivos da elevação e da majestosidade congregam-se na caracterização da figura escultórica, que, pela posição altaneira, pela requintada indumentária e pelo rigor fisionómico, se assemelha a regente em magnânima aparição pública. Mas não só para o repertório monárquico, também para o imaginário católico remete a comparação da Santa a «boa rainha» (R, 1912: 9). A zelosa paramentação da figura, o revestimento viçoso e fragante da via processional, tapetada «a rosmaninho» (R, 1912: 9), e a genuflexão humilde e reverente dos espectadores encenam a fervorosa crença dos devotos na Virgem, eclesiasticamente cognominada *Santa e Rainha* dos Céus. Interventivo, o sujeito poético apresenta o ato processional em gradação crescente — do subordinado para «o principal» (R, 1912: 9) — e em orientação ascendente — dos adereços clericais ao elenco celestial.

As componentes visuais do quadro processional escapam, decerto, em parte, ao ancião distanciado. Ainda assim, o sujeito poético não só relembra, pela sua perspetivação — da frente para trás — da procissão, a localização da personagem masculina, que, «defronte» (R, 1912: 8), se apercebe, e/ou se recorda, do aparecimento do cortejo processional «Por detrás de uma quebrada» (R, 1912: 9), como também não hesita em interromper a representação da romaria, ao direcionar o foco perspetívico para o ancião, que, ocioso, desacompanhado e excluído, pela distância, do recinto festivo, acaba por substituir a observação do espaço exterior pela contemplação do universo íntimo. A revisitação sensorial do cenário romeiro, estimula a memória do idoso, induzindo-lhe o gesto de introversão. O sujeito poético realça, na estrofe final da segunda parte, o motivo da cogitação, pelo recurso à forma perifrástica e à pontuação reticente: «E o velho fica-se a olhar / Dentro de si, a scismar...» (R, 1912: 9).

Ao leitor mais atento não passa despercebido que o narrador usa a formulação «E o velho fica-se a olhar», quer para assinalar, na estrofe inicial, a visão externa do ancião, que observa o movimento centrífugo da jovem romeira, quer para referir, na estrofe final, a contemplação interior do idoso. Assomando na abertura e no encerramento da segunda parte, o verso flanqueia, assim, um processo cognitivo e emocional-afetivo desencadeado e sustentado pela esti-

mulação sensorial: a passagem da rapariga em traje festivo e passo afobado, como o movimento cénico da procissão, suspende e exacerba o ensimesmamento do idoso inativo e solitário.

3. NO TERMO DA ROMARIA

Para a postura cismática do protagonista remete a instância mediadora ainda no início da terceira parte, sugerindo a renitência da introversão figural pela explícita marcação do fluir temporal: «Passam horas, de este modo; / Passou o dia de todo.» (R, 1912: 10). A ocorrência anafórica do verbo sinalizador de passagem, a gradação crescente do binómio horas — dia e a sucessão de presente do indicativo e pretérito perfeito enfatizam o alheamento impotente da figura ociosa e solitária, em local parco, no compasso diurno, em seres humanos ou instintivos.

O demorado silêncio introspetivo do ancião propicia ao sujeito poético o desvio do foco de incidência para o espaço circundante, afetado, como a personagem masculina, pelo curso cronológico: nas três estrofes seguintes, o narrador concentra-se nas manifestações atmosféricas e telúricas que pontuam o lapso temporal do nascer ao pôr do sol. E, se, quando alude ao movimento ascendente do sol, o narrador se serve da metáfora e da animização, combinando os motivos zoológicos da águia e do voo com os motivos do riso e do lume, para melhor sugerir a intensidade luminosa e térmica da fase diurna, ao referir-se à trajetória descendente do astro, o sujeito poético faz uso insistente da personificação, insinuando, pelos motivos do canto abafado, da voz enrouquecida, da tristeza e da saudade, o esbatimento da luz solar e o recolhimento da natureza crepuscular. Convocados agora em letra inicial maiúscula, o sol e a natureza dialogam num ritual de sedução cósmica e rendição planetária: aquieta-se a terra pela evasão da luz expansiva e ferosa que a estimulou e fecundou.

A estrofe final da terceira parte agrega à notação atmosférica do entardecer a informação sobre a ação diegética: o gradual esmorecimento dos festejos no recinto da romaria (cor)responde ao enfraquecimento da luz solar e à quietação da natureza. Interventivo, o sujeito mediador recupera, em citação literal, o verso de informação espacial com que, na parte antecedente, localizara os «anúncios da romaria» (R, 1912: 8), para assinalar agora, em metáfora personificante, o termo da festividade: «Na capelinha do monte / Calava-se a romaria» (R, 1912: 8). Com os matinais «borburinhos de alegria» (R, 1912: 8) contrasta, ao anoitecer, o progressivo silenciamento dos festeiros.

4. APÓS A ROMARIA

O termo do evento festivo proporciona nova elipse narrativa: tal como subtraiu à sintagmática discursiva a informação sobre o percurso da jovem para a romaria, após o seu encontro com o ancião, e a sua participação na festividade, o sujeito poético prescinde da narração relativa ao

regresso da figura feminina, antes de ela reencontrar o idoso. O foco de percepção incide na jovem, somente quando ela se apresenta de novo junto do ancião.

Fazendo jus ao ensimesmamento do idoso, o sujeito poético centra momentaneamente a atenção do recetor textual na figura feminina, iniciando a quarta parte do poema com uma indagação direta, em enfático monóptico, sobre o paradeiro da rapariga: «E aquela linda cachopa?» (R, 1912: 12). E à sua própria interrogação responde o narrador, recordando, em jeito analético, a partida da rapariga para a romaria, antes de referir o seu regresso («Passou com a madrugada; / Mas ei-la, agora, tornada / Com a noite...», R, 1912: 12), e realçando, pelo contraste dos dois informantes temporais, a longa duração da ausência figural.

À figura feminina cabe, assim, no início da quarta parte, a primazia no quadro cénico, proporcionando o avanço da ação, pois que a jovem não apenas fita, como também interpela o idoso, contrariando-lhe o gesto introspetivo. Em paralelismo com o diálogo matinal das duas personagens, a conversação ao final da tarde inicia-se pelo cumprimento mútuo. Difere, porém, da saudação matinal o cumprimento vespéral que a jovem dirige ao ancião («Boas noites, Avô-sinho», R, 1912: 12), porquanto a falante não só substitui a anterior expressão religiosa de voto salvífico por uma fórmula explicitamente cronológica, como também elide o antecedente gesto elogioso, encurtando, assim, quer o segmento votivo quer o membro vocativo.

A abreviação do cumprimento permite supor o passo ligeiro e o gesto fatigado da rapariga, que, regressa, ao anoitecer, de recinto e ato festivos. A eventual pressa e/ou fadiga da jovem não justifica, todavia, sem mais, que ela, vinda de local cúltil e de festa sacral, rejeite a saudação de incidência religiosa, permitindo que se questione a intensidade, se não mesmo a autenticidade, da sua devoção.

Não assim o ancião, que, inesperadamente despertado, a avaliar pelo seu olhar panorâmico («olhando em redor», R, 1912: 12) pela réplica feminina, repete o modelo da sua saudação matinal, mantendo em idêntico número de lexemas, o motivo da providência divina e o vocativo de extração botânica e tom afável: «Venhas com Deus, minha flôr» (R, 1912: 12).

E, como na fala da manhã, a figura masculina acrescenta ao cumprimento vespéral um enunciado invasivo. Ao invés, contudo, de meramente inquirir a jovem sobre o seu itinerário, o ancião toma o motivo da procedência, para expressar a sua perplexidade com o regresso tardio da moça, enfatizando, não apenas o decurso temporal, mas também a alteração anímica da interlocutora: «De onde vens! que já não arde / Teu olhar em riso e amor?» (R, 1912: 12). Em consonância com o momento atmosférico — entardecer —, o ancião inverte as anteriores metáforas da estrela matinal e do aporte eufórico («Trazes contigo a alegria», R, 1912: 7), conferindo agora à jovem os atributos de «Estrela da Tarde» (R, 1912: 12) e mensageira da noite («Trazes a noite contigo», R, 1912: 12).

Não que o discurso do idoso camufle admoestadora censura, ditada por pressuposto de leviandade juvenil. À interlocutora o idoso dirige o «seu fundo olhar amigo» (R, 1912: 12), que, se, por um lado, sugere perscrutação sagaz, por outro lado, insinua complacente afabilidade. Não erra, aliás, o ancião, ao qualificar a jovem de portadora da noite: trazida pelo entar-

decer, que pôs termo à romaria, a rapariga testemunha, com a sua presença, o inexorável fluxo temporal que sustentou a contemplação interior do idoso.

Percebendo, na exclamação do idoso, genuína inquirição, a jovem adia a sua resposta, pois que replica reiteradamente a fala, que supõe interrogativa, do interlocutor («De onde venho? // De onde venho?!», R, 1912: 13), antes de lhe revelar o seu ponto de partida. Que, contrariamente à sua reação matinal, a rapariga não complementa a informação espacial («Eu venho da romaria...», R, 1912: 13) com voluntário esclarecimento adicional não surpreende o recetor textual, cabalmente elucidado pela extensa caracterização anímica com que o sujeito poético entremeia a fala da personagem feminina: matizando a visão externa com finos laivos de focalização onisciente, a instância narrativa recupera os motivos da sombra, da tristeza e da saudade, que, pouco antes, utilizara na representação da natureza crepuscular, para assinalar o esmorecimento anímico da jovem, que, assim nostálgica e abatida, se contrapõe à sua imagem matinal de dinamismo e euforia e se coaduna, em reflexo especular, com o cenário telúrico e cósmico do entardecer.

Interventivo, o sujeito poético, que rematara a cena do encontro matinal com a voz da figura feminina, encerra ele próprio o episódio do reencontro vespéral («E, como uma sombra andante, / Lá se vai, caminho adiante», R, 1912: 13), realçando, lexical e morfológicamente, o deslaçamento anímico da jovem, que, de ânimo ensombrado, prossegue o trajeto por via penumbrosa. Por explicitar fica se o ancião fita, também ao anoitecer, a jovem que novamente dele se distancia. Ainda assim, a imagem da silhueta difusa que fantasmagoricamente se esbate na obscuridade crepuscular lembra, pela perspetiva longitudinal de progressivo afastamento, o ângulo visual da figura masculina.

5. ALÉM DA ROMARIA

A saída de cena da jovem vinda da romaria proporciona ao narrador o redirecionamento do foco perspetívico para o ancião, que, desencorajado, talvez, pelo afastamento da interlocutora e/ou pelo obscurecimento da paisagem, para a observação do universo exterior, retoma a postura ensimesmada. Significativamente, o sujeito poético recorre à autocitação, para realçar o persistente alheamento do idoso: o dístico que abre a última parte do poema («E o velho fica-se a olhar / Dentro de si, a scismar...», R, 1912: 14) repete literalmente a estrofe de dois versos que, adjunta ao delineamento do quadro processional, revelara já o ancião em pose cogitativa.

E na figura masculina centra a instância mediadora a sua derradeira atenção. Não que o sujeito poético exiba aqui prerrogativas de onisciência, que lhe permitam penetrar nos recessos íntimos do ancião; preferindo a focalização restritiva, a voz autoral deixa pressupor limitado, se não vedado, acesso à interioridade do idoso. Todavia, enquanto à primeira referência ao gesto evasivo do ancião se seguira circunstanciada representação do cenário crepuscular, a segunda alusão à figura introspectiva expande-se em imagem fotográfica e fonográfica

da personagem: o sujeito poético capta a posição, já não altaneira, mas cabisbaixa, o sorriso de ténue contorno e a réplica em tom aforístico do ancião: «Como é alegre o partir! / E como é triste o voltar...» (R, 1912: 14).

A posição derreada do idoso sustenta-lhe o jeito cismático, denunciando-lhe, não tanto o avanço etário, mas sobretudo a sabedoria vivencial que sobrepõe à sedução da amplitude exterior a atração pela profundidade interior. Em orientação descendente, o olhar do velho foca o chão campestre, em que o ancião se enraíza, mas perscruta também a elementaridade telúrica, anunciando, sob o torrão acessório, a essência do universo.

Desse vislumbre metafísico emerge, na face do idoso, não um sorriso que «brilha» (R, 1912: 7), momentaneamente aberto em impulso entusiástico, como o da jovem romeira, antes um «vago sorrir» (R, 1912: 14), de moroso apuramento contemplativo, de extático auge reflexivo. Inclinado sobre a terra, mas também «para a Terra» (R, 1912: 14), que, madre, concentra origem e termo do ciclo vital, o ancião constata, em misto de espanto e reconhecimento, o curso progressivo e regressivo do ser vivente. Interventivo, o sujeito poético convoca, em comentário parentético, os motivos da génese e do remate vital («— De onde a vida se des-cerra / E onde se torna a encerrar —», R, 1912: 14), antes de revelar a expressão fisionômica e a enunciação verbal da personagem.

Que o ancião não proclame, apenas sussurre a sua dupla constatação justifica-se, desde logo, pela solitude do emissor — seu próprio destinatário, interlocutor único de si mesmo —, mas insinua, ademais, o gesto reverencial do idoso, que descodifica, nos hieróglifos da imãncia, a mensagem encriptada da transcendência.

Não surpreende, assim, que ambas as personagens sejam referenciadas, não pelo seu nome batismal, antes pela respetiva condição etária; ou que a atenção do narrador incida primeira e predominantemente na figura do idoso. Nem espanta que, na representação cénica da romaria, o sujeito poético adote a perspectiva não da jovem, presente no local religioso e participante nos festejos romeiros, mas do ancião, que, sentado em posto distante, se vale da observação e, porventura, da memória, para identificar manifestações acústicas e óticas de eventos que não pode *in loco* presenciar; ou que a fala do velho, não o discurso do sujeito autoral, remate o texto poético.

A dupla antítese alegre partir / triste voltar caracteriza, sem dúvida, em concisa apreciação, o ânimo da jovem à ida e à vinda da romaria, convocando, até, a voz popular que tematiza a antinomia de júbilo a anteceder e mágoa por findar um evento festivo⁷. E, contudo, pronunciado pelo velho, após o movimento regressivo da rapariga, o binómio antitético resume, em eufemística metáfora, a trajetória do ser vivente.

A jovem que, com trejeitos apressados e modos expeditos, se dirige à romaria alegoriza a vida que espontaneamente desabrocha, mas presentifica também o passado do idoso, que,

⁷ O dístico do ancião lembrará ao recetor avisado o refrão dialógico que contrapõe ao enunciado entusiástico «Onde vais, Maria? // Vou para a festa!», o registo desconsolado «De onde vens, Maria? // Venho da festa».

após a passagem da rapariga, se queda em contemplação. Na romeira que, tristonha e evasiva, retorna do local festivo, o velho não apenas reconhece o termo da festividade e o escoar da fase diurna, como também vislumbra a irreversibilidade da linha vital. Sintomaticamente, o sujeito poético, ao relatar o afastamento da jovem retornada, aponta, no idoso, já não um ato de apreensão visual, mas uma pose de perscrutação interior.

Determinados, embora, pela localização sobranceira da ermida, o percurso ascendente de acesso e o trajeto descendente de retorno lembram a evolução piramidal da existência vital: a euforia do rasgo centrífugo, que, em sucessão expansiva, conduz o sujeito vivente da incapacidade imberbe a adultos fazeres e saberes exponenciais; e a disforia do recuo centrípeto, que inexoravelmente catapulta o ser vivencial da competência quase divina à impotência da degeneração.

Espaço de confluência multitudinária e exuberância experiencial, a romaria afigura-se, então, ápice jubiloso, a mediar entre a inaptidão inicial, que instintivamente se supera, e a inabilidade final, que, implacável, devolve o sujeito vivente ao ventre telúrico.

Significativamente, a deslocação para e da romaria ocorrem em quadro de ténue luminosidade atmosférica: o alvorecer determina a deslocação prospetiva da jovem, o anoitecer impõe-lhe, por remate da festa, o movimento regressivo, desdobrando-se a romaria em vigor diurno. Por isso o ancião cisma, ao distinguir, nos movimentos e sons distantes, a passagem da procissão.

Sentado na berma da estrada, que simultaneamente descerra e encerra o povoado, o idoso assiste ao trânsito existencial e espelha, não só no duplo epíteto de valência antagónica que dirige à jovem romeira — «Estrela da Madrugada» (R, 1912: 7) e «Estrela da Tarde» (R, 1912: 12) —, mas também na alteração do seu porte — altaneiro, ao alvorecer, e curvado, no crepúsculo — o desgastante fluir temporal, a trajetória da exuberância à degenerescência vital.

Compreende-se, assim, a forma plural do lexema titular: aparentemente pouco rigoroso, pois que no texto apenas se foca uma romaria, o título *Romarias* imprime ao poema uma valência parabólica, que suprime à ação, ao conjunto de personagens, à moldura espacial e às coordenadas temporais a especificidade individual, para os investir de representatividade global. Daí a não nomeação do espaço diegético, a ausência de informantes cronológicos precisos, o anonimato das personagens contracenantes e a não identificação da figura santificada que, no andor, justifica a romagem.

Não que *Romarias* se demarque integralmente da matriz lírico-medieval para que já a formulação titular remete. Da cantiga de romaria, que, como a bailada, a barcarola, a alba e a pastorela, se insere no género literário «cantiga de amigo», como também dos relatos documentais de viagens peregrinas, tomou o poema de Corrêa d'Oliveira, em produtivo diálogo intertextual, distintivas marcas de enquadramento espaço-temporal, constelação figural e sintagmática diegética: a ermida alva e solitária, no topo de elevado monte, a revigorar, sob convite a mística postura, a crença no sobrenatural; a deslocação a lugar sagrado, em maio, antecâmara do estio, favorável a movimentações por sinuosos caminhos, com partida ao raiar e retorno ao esbater do dia; a romeira, de berço rural e indumentária festivamente apurada, sem pejo de explicitar o intuito religioso e profano da sua caminhada, em ânimo eufó-

rico, à ida e com fisionomia taciturna no regresso; a dupla encenação de climático cortejo processional, a encorajar gestos de fervorosa reverência, e arraial de exacerbada estimulação multissensorial.

Por revelar fica, em *Romarias*, se a rapariga, animada por combinado, ou apenas almejado encontro amoroso, transportou para o local sagrado adereço de oração, oferenda, ou ex-voto a cumprir promessa, nele suplicou graças divinas de amor terreno, e dele trouxe medalhinha, estampa, ou fita com representação da Santa; se o caminho de acesso à ermida se povoou de ranchos com bordão e alforge, ritmando de gargalhadas e descantes o trajeto a pé, a cavalo, ou em carro de bois a chocalharem guizos; se sobeiros, ou carvalhos refrescavam o adro da ermida, bandeiras se erguiam no exterior e retábulos ornavam o interior da capelinha; ou, até, se repicaram sinos a preludiar, ou rematar missa campal, alongada por solene sermão.

Tais informantes omissos, escapariam, porventura, ao alcance do ancião, que capta, em distanciada localização, o evento festivo, e à ótica do narrador, que veicula os acontecimentos diegéticos através de predominante focalização externa e perspectiva figural; mas integravam, certamente, o mais-saber do autor textual. Na verdade, ainda que desconhecesse que o motivo da romaria assomava, quase sempre fugaz, mas não raro reiteradamente, ora em registo denotativo ora em formulação metafórica, em diversas obras de (quase) contemporâneos seus⁸, o autor beirão, domiciliado no concelho de Esposende, conhecia, por de mais, as romagens das gentes do litoral minhoto aos santuários de São Bento da Porta Aberta (concelho de Terras de Bouro) e de Nossa Senhora da Abadia (concelho de Amares), que ali acorriam para celebração penitencial e sacramental com moldura de folia e galanteio, a entrecortar-lhes o quotidiano laborioso e apoquentado. Significativamente, Corrêa d'Oliveira retomou o tema da romaria no título e no corpo de dois subsequentes textos poéticos, vindos a lume já em 1916: o soneto *A Romaria*, integrado na obra *À Lareira*, e o poema de cinco quadras *A Primeira Romaria*, incluído em *Um Lenço de Cantigas*, respetivamente terceiro e nono volumes do ciclo *A Minha Terra*⁹.

Que faltem, em *Romarias*, não somente as figuras femininas que, na lírica trovadoresca, acompanhavam a donzela romeira — a mãe vigilante e a irmã, ou amiga confidente e mensageira —, mas também a voz exclusivamente feminina de enunciação, serve, tal como a omissão de indicadores onomásticos e toponímicos, ou a elisão de pormenores cénicos circunstanciais, a reflexão ontológica do poema.

Aliás, a convocar o modelo realista, pela introdução de tipo expositivo, mas não menos o figurino da balada, pelo entrelaçamento de marcas próprias dos modos lírico, narrativo e

⁸ Veja-se, a título de exemplo e por ordenação alfabética, de Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins, Amor de Perdição, A Bruxa do Monte Córdova, A Gratidão, A Morgada de Romariz, A Queda de um Anjo, Coração, Cabeça e Estômago, Maria Moisés, O Cego de Landim e O Degredado*; de Júlio Diniz, *A Morgadinha dos Canaviais, As Pupilas do Senhor Reitor e Justiça de Sua Majestade*; de Ramalho Ortigão, *As Farpas*; de Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras, A Relíquia, Civilização, O Crime do Padre Amaro, O Senhor Diabo e Os Maias*; de Fialho de Almeida, *Aves Migradoras, Os Gatos, O Milagre do Convento e Sempre Amigos*; de António Nobre, *Meu País de Romarias e Lusitânia no Bairro Latino I*.

⁹ Cf. OLIVEIRA, 1916a: 37-38 e 1916b: 29-30. Segue-se ao texto *A Primeira Romaria*, o poema, com igual número de quadras, intitulado *A Senhora dos Remédios* (OLIVEIRA, 1916b: 31-32).

dramático, *Romarias* sobretudo deste se afasta, ao apresentar um caso singular, porém não inaudito, pois que ancorado, quer na linearidade histórica quer na ciclicidade cósmica.

De facto, com a imagética da progressão piramidal, patente na antinomia *cachopa — velho*, concorre a isotopia da circularidade, manifesta no movimento pendular da romeira e evidente na trajetória do sol. Interventivo, o sujeito poético assinala explicitamente a progressão cíclica da ação cósmica, recorrendo à expressão «como de costume» (R, 1912: 10), ao delinear o painel atmosférico e telúrico da aurora ao crepúsculo.

Ganha, assim, maior pertinência a perspetivação das duas personagens em cumplicidade com o espaço natural e orbital que as circunda. Caracterizando, embora, contrapontisticamente as figuras masculina e feminina, que se opõem pelo género, pela idade e pela situação cénica, o sujeito poético não escamoteia que as duas personagens se assemelham no enraizamento telúrico e na vinculação atmosférica. O retrato estático do velho apresenta-o no limiar do caminho, próximo de manancial aquático e de flora verdejante; o retrato dinâmico da rapariga coloca-a junto à fonte, assinala-lhe a camisa de estopa e o padrão vegetal da saia, compara-lhe o cabelo ao sol estival e retoma o motivo do brilho, com que antes caracterizara a vegetação primaveril, para lhe descrever a fisionomia.

E se o ancião — que, na posição derreada, ao anoitecer, lembra a silhueta curvada dos girassóis, quando, à noite, reclinam o disco inflorescente — reserva à rapariga designações de extração botânica e atmosférica, o sujeito poético nota, no ânimo disfórico da jovem regressada, as «saudades» (R, 1912: 13) e a «tristeza» (R, 1912: 13) que, pouco antes, encontrara no cenário natural, a que, logo no início da obra, atribuíra traços de personificação.

A formulação titular *Romarias* não apenas esbate a conceção da evolução linear, apondo-lhe o princípio do eterno retorno, como também secundariza a ancoragem imanentista da diegese, sobrepondo-lhe o ímpeto teístico. É certo que a jovem denuncia frágil crença religiosa, porquanto confessadamente vê na deslocação à romaria uma auspiciosa oportunidade, não tanto de recolhimento oracional, como de entretenimento e de conexão amorosa, omitindo, no regresso da festa, a fórmula religiosa que usara no cumprimento matinal do ancião. Verdade é igualmente que a romaria, propiciando, embora, o título e a sintagmática diegética da obra, aufere fugaz representação descritivo-narrativa. Não passa, contudo, despercebida a inabalável religiosidade do ancião, que invoca a entidade divina, tanto na saudação matinal, como no cumprimento vespéral dirigidos à rapariga, para ela rogando um percurso existencial guiado pela divindade suprema. E ressalta, no quadro festivo, não apenas o cortejo processional, retumbantemente anunciado, mas também, e sobretudo, a imagem santificada, reproduzida em jeito reverencial. Mais subtil, mas não despiciendo, se revela o motivo da aparição, que sustenta quer a introdução da personagem feminina quer o anúncio do cortejo processional¹⁰.

¹⁰ O leitor poderá ver no lenço que envolve a cabeça da jovem e no xaile que lhe cobre o corpo, não apenas adereços de agasalho e/ou ornamentação, justificados por códigos socioculturais da época, mas também o véu e o manto que apetrecham estátuas bentas e mulheres devotas em espaços cúltricos e atos devocionais.

Romarias não apresenta, em final de texto, a expressão LAVS DEO, com que António Corrêa d'Oliveira rematou as obras de exaltação cristã, que configuram a primeira e a última fases da sua produção estética, nem a elocução LAVS DEO: LAVS NATURAE, que o autor beirão após aos poemas de inspiração animística, que preenchem o período intermédio da sua criação literária. Na interação de enraizamento telúrico, vinculação cósmica e apelo transcendente, *Romarias* espelha, sem dúvida, a mundividência de inquirição metafísica que imbui a segunda fase produtiva do autor, na qual o poema cronologicamente se insere, mas não contraria a cosmovisão de extração religiosa que dominou os dois restantes períodos de criação.

Esbate-se, sem dúvida, em *Romarias*, a pulsão otimista que iluminara as primeiras obras do escritor beirão. Sobressaem, pelo contrário, na penúltima e na derradeira partes do texto, fios de tonalidade saudosista no abatimento da jovem regressada da romaria, na penumbra melancólica da natureza crepuscular e na peserosa constatação final do velho.

Mas também assim se enquadra *Romarias* no seu contexto estético-literário de produção e receção, de preponderância neorromântica. De facto, o poema de António Corrêa d'Oliveira lembra, por um lado, a linha de pendor vitalista¹¹, que, por volta de 1902, em torno de João de Barros, Mayer Garção, Sílvio Rebelo e Manuel Laranjeira, desdobrava, em órgãos como «Revista Nova» (1901-1902), «Mocidade» (1910) e «Arte & Vida» (1904-1906), o elogio da infância, da família, do amor, do trabalho campestre e dos costumes populares; reflete, por outro lado, o veio saudosista¹², que, entre a implantação da República e o final da Grande Guerra, em redor de Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, Afonso Duarte e Mário Beirão, respondia, sobretudo na revista «A Águia», à instabilidade política nacional e internacional com a perscrutação metafísica, a animização panteísta da natureza, a idealização da infância e do campo, a exaltação da saudade, entendida como marca essencial da alma lusitana, o apelo, monárquico ou republicano, à recuperação e renovação dos valores nacionais; e anuncia, até, subtilmente, o vetor lusitanista¹³ que, após o termo da Grande Guerra, em obras de Afonso Lopes Vieira, Alberto de Monsaraz, António Sardinha, ou Mário Beirão, se distanciava tanto do hedonismo vitalista, como do panteísmo saudosista, tomando, contudo, do vitalismo neorromântico a perspetivação glorificante do espaço campesino e do mundo infantil e partilhando com o neorromantismo saudosista o gesto evasivo e a crença no ideário nacionalista-patriótico, para conjugar, no processo poético, a mundividência religiosa — de substrato católico conservador —, a apologia da ruralidade — enquanto propulsora de regeneração individual e coletiva —, a glorificação da família — de perfil campesino — e a exaltação da pátria e da nação, em que sedia o passado, o presente e o futuro da raça lusitana.

Urdida e divulgada neste cadinho alquímico de heterogéneos, mas interativos fluxos estético-culturais, *Romarias* justapõe imanência e transcendência, franqueando interstícios da

¹¹ PEREIRA, 2003: 207.

¹² PEREIRA, 2003: 207.

¹³ PEREIRA, 2003: 207.

genuinidade popular, convocando primórdios da história nacional e captando diálogos cósmicos, para melhor afirmar as romarias da existência coletiva e insinuar a resiliência do gesto crente na providencial maternidade divina.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1994). *Oliveira, António Correia de*. In LISBOA, Eugénio, org. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Mem Martins: Publicações Europa-América, vol. III, pp. 223-224.
- ANDRADE, João Pedro de (1994). *Oliveira, António Correia de*. In COELHO, Jacinto do Prado, dir. *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 4.^a ed. Porto: Figueirinhas, vol. 3, pp. 751-753.
- BOURA, Ana Isabel Gouveia (2018). *Aos Soldados que Partem, de António Corrêa d'Oliveira*. In MOREIRA, Fernando; RIBEIRO, Orquídea; PIMENTA, Susana, coord. *Portugal na (e no Tempo da) Grande Guerra*. Vila Real: UTAD, pp. 9-26.
- COELHO, Jacinto do Prado (1961). *Perfil de António Correia de Oliveira*. In COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da História Literária*. 2.^a edição revista e aumentada. Lisboa: Edições Ática, pp. 211-214.
- FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena (1983). *António Correia de Oliveira*. In FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena. *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, pp. 303-304.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996). *Oliveira, António Corrêa d'*. In MACHADO, Álvaro Manuel, org. e dir. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, p. 345.
- MARINO, Maria Tereza de Crescenzo (1981). *Oliveira, António Corrêa D'*. In MOISÉS, Massaud, org. e dir. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 260-261.
- MENDES, João (1979). *António Corrêa d'Oliveira*. In MENDES, João. *Literatura Portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 159-216.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1912). *Romarias*. Porto: Edição Renascença Portuguesa.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1916a). *A Minha Terra*. Lisboa: Aillaud. Vol. III: *À Lareira*.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1916b). *A Minha Terra*. Lisboa: Aillaud. Vol. IX: *Um Lenço de Cantigas*.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2003). *O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX*. In REIS, Carlos; LOPES, Óscar; MARINHO, Fátima dir. *História da Literatura Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Alfa, pp. 207-219. Vol. 6: *Do Simbolismo ao Modernismo*.
- PINTO, Américo Cortez (1953). *O Mundo, o Espírito da Pátria e a Grandeza de Deus dentro da Alma dum Poeta*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- PONTES, J. M. da Cruz (1986). *Do Itinerário de um Poeta: António Corrêa d'Oliveira*. «Boletim Informativo da Ordem dos Engenheiros». 92 (mar.) 15-25.
- PONTES, J. M. da Cruz (2001). *António Corrêa d'Oliveira*. In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, vol. 21, pp. 692-694.
- PONTES, J. M. da Cruz (2002). *Seis estudos sobre o poeta António Corrêa d'Oliveira*. Coimbra: [s.n.].
- VIANA, António Manuel Couto (1985). *António Corrêa d'Oliveira*. In VIANA, António Manuel Couto, org. *Breve Dicionário de Autores Portugueses*. Ilustr. Júlio Gil. Lisboa: Verbo, p. 14.