

Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum:
Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral

Joana Matos Frias

Universidade do Porto - ILC

Resumo: Procurando problematizar alguns princípios que dizem respeito à constituição de uma estética decadentista finissecular em língua portuguesa na passagem do século XIX para o século XX, este trabalho pretende apresentar uma reflexão sistematizante sobre algumas questões decisivas da poesia portuguesa das últimas décadas do século XX, a partir da abordagem articulada das obras poéticas de três autores (Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral) que produziram livros e estudos críticos determinantes no período que marca a transição entre os séculos XX e XXI. Neste sentido, e a partir da leitura crítica concentrada fundamentalmente em produções dos anos 80-90, o estudo visa uma perspetivação integrada de certas especificidades discursivas, temáticas e poetológicas das obras, com vista a uma ponderação mais alargada que coloque em destaque os traços próprios de uma certa linhagem da poesia portuguesa do final do século XX, de consequências notórias na constituição da poesia portuguesa do início do século XXI. Crise e crítica, história e decadência, regresso e progresso, o lugar e a morada, música e melancolia, restos e ruínas: eis alguns dos motivos que atravessam e estruturam os versos destas três obras, e que se revelam cruciais para a análise da função que elas desempenham no panorama da literatura portuguesa do final do século XX.

Palavras-chave: poesia portuguesa, Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais, decadentismo, melancolia, tempo, ruína, história, progresso

Abstract: Trying to problematize some principles concerning the establishment of a decadent aesthetic in the late twentieth century, this paper aims to present a global reflection on some key issues of the Portuguese poetry of

the last decades of the twentieth century, based on the analysis of the poetic works of three authors (Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais and Rui Pires Cabral) who have published books and several decisive critical essays in the period that marks the transition between the twentieth and twenty-first centuries. In this sense, and based on the combined critical reading of works of the 80-90s, the study aims at an integrated analysis of specific discursive, thematic and poetological features of these works, in order to highlight the very traits of a certain lineage of Portuguese poetry of the late twentieth century, with notorious consequences in the constitution of the Portuguese poetry of the early twenty-first century. Crisis and criticism, history and decay, return and progress, the place and the dwelling, music and melancholy, debris and ruins: here are some of the reasons that cross and structure the lines of these three works, and that prove crucial to the analysis of the function they play in the panorama of Portuguese literature of the late twentieth century.

Keywords: portuguese poetry, Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais, decadence, melancholy, time, ruins, history, progress

Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...

Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.

Camilo Pessanha

Apesar das ruínas e da morte,

Onde sempre acabou cada ilusão,

A força dos meus sonhos é tão forte,

Que de tudo renasce a exaltação

E nunca as minhas mãos ficam vazias.

Sophia de Mello Breyner Andresen

as cidades talvez se tenham metamorfoseado em desertos

onde nos habituámos a passear a melancolia.

Al Berto

Ao ponderarmos uma reflexão conjunta da literatura portuguesa produzida *em* ou *entre* «dois fins de século», o XIX e o XX, o gesto começa por nos exigir um acto metodológico crucial, pois se, no plano histórico-literário de nível periodológico, o conceito de *decadentismo* nos remete de imediato e com alguma tranquilidade para o primeiro fim de século em causa, isto é, o XIX, o mesmo não se poderá afirmar relativamente à sua aplicação a algumas tendências do final do século XX.¹ Significa isto que, antes de tudo o mais, a problematização histórico-literária pressuposta vem colocar uma questão de natureza simultaneamente teórico-crítica, porquanto a utilização do conceito de *decadentismo* e seus correlatos no âmbito da literatura portuguesa que marca a transição do século XX para o presente século XXI só se poderá levar a cabo com rigor mediante a conversão de um termo periodológico num termo de semantividade tipológica, de modo a podermos ractificar juízos como o de valter hugo mãe, que em 2004, no seu prefácio à antologia *Desfocados pelo Vento (A Poesia dos Anos 80, agora)*, assinalou na poesia da década em causa «a passagem de uma certa tónica *decadentista*, vinda dos 70, para uma acentuação da ironia que descobre o pendor mais violento e cruel dessa *decadência*, já tornada outra coisa mais aberta e vigorosa» (mãe 2004: 8-9; sublinhados meus). No importante “Ensaio de uma tipologia literária”, Jorge de Sena operou essa modificação numa série de lexemas periodológicos bem conhecidos, como “clássico”, “barroco” e “romântico”, “simbolista”, “naturalista” e “realista”, e, embora não o tenha feito com o conceito de «decadentista», o seu gesto mais decisivo foi de cariz metodológico, tendo consistido apenas em ter chamado a atenção para esta evidência, devidamente explicitada no Prefácio ao seu volume de traduções *Poesia do Século XX*:

“ismos” como “classicismo”, “romantismo”, “barroquismo”, “realismo”, “simbolismo”, “naturalismo”, “impressionismo”, etc., etc., podem ser entendidos em dois diversos níveis de sentido, e não há outro modo de evitar confusões em crítica literária. Ou os vemos como movimentos ou tendências ou escolas que tiveram uma específica conotação histórico-cultural, ou os vemos como características tipológicas (em descrição fenomenológica) encontráveis em autores nas mais diversas épocas e literaturas. (Sena 1994: 31-32)

Em breves palavras, Sena distingue o sentido periodológico do sentido tipológico dos conceitos, admitindo assim a possibilidade de equacionarmos trans-historicamente o valor artístico e até categorial de um conjunto de traços estéticos que, num momento específico da História, se concertaram para formar uma nova estrutura de relações. Ora, neste sentido, como poderemos pensar o *decadentismo* situando-o e ao mesmo tempo resgatando-o da sua circunstancialidade histórica? Isto é: em que medida poderemos estabelecer a existência do *decadentismo* como um conceito crítico que supera o seu estrito sentido de nível periodológico?

A periodologia é simples e encontrável em qualquer história da literatura: de feição quase inteiramente francesa, o decadentismo desenvolveu-se basicamente nos anos 80-90 do século XIX, alicerçado numa visão pessimista do progresso da História que Zola bem resumira no seu “La littérature et la gymnastique”, do volume *Mes Haines*, em 1866, ao constatar que “[N]ous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles, et ces derniers, affaiblis et fiévreux, ne soutiennent plus la machine humaine” (e exemplarmente enunciada na cultura portuguesa no famoso discurso de Antero de Quental *Sobre as Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, também logo em 1871) (cf. Zola 1879: 57; cf. Quental 2008: *passim*). Tal pessimismo terá sido em grande medida responsável pelo imaginário crepuscular, bem como por uma perspectiva esteticista da relação da Literatura com essa História, assente nos princípios mais elementares da *arte pela arte* ou, se preferirmos, das *artes pelas artes* (mediante uma distinção muito clara, levada a cabo por Oscar Wilde, entre o homem de acção, de atitude ética, e o homem contemplativo, de atitude estética), veiculados pela figura elitista do «dionisismo dândi» (conceito sugerido por Pedro Eiras; cf. Eiras 2004: *passim*) que o incontornável Des Esseintes de Huysmans sintetizou, à semelhança do nosso Fradique Mendes: “Em vão lutamos”, declarará também Antero num dos seus mais conhecidos poemas (“Ad amigos”). Por outro lado, e atendo-nos ainda a este sentido periodológico, o Decadentismo teve sempre uma enorme dificuldade em libertar-se do emparelhamento obrigatório com o Simbolismo, mais ainda no caso específico da Literatura Portuguesa, em que parece

efectivamente nunca ter alcançado qualquer tipo de autonomia crítica, como de resto aconteceu com a sua posição antitética face ao Naturalismo, uma vez que com frequência se define o Decadentismo em função da sua atitude antinaturalista. O que talvez explique a pertinência de juízos como o que proferiu Max Milner em 1995, ao declarar que “L'ennuyeux, avec la décadence, c'est que l'impossibilité de la définir fait partie de son essence même, si essence il y a” (Milner 1995: 137). Mas a verdade é que, lá onde o Simbolismo se afirmou enquanto expressão estética de pendor predominantemente lírico (ele sim nos antípodas do Naturalismo, como também demonstrou Sena ao contrapô-los no plano da representação funcional), o Decadentismo foi antes uma atitude existencial, de incidência e consequências bastante mais amplas – históricas, políticas, psicológicas, morais –, bem notórias no niilismo, no pessimismo, na melancolia e no tédio que, de uma forma ou de outra, todos os artistas decadentes “vencidos da vida” souberam ou quiseram incluir nas suas obras.

Se procurarmos então estabelecer um conjunto de traços característicos da atitude decadentista, a fim de os resgataremos da sua circunstancialidade histórico-cronológica, chegaremos, naturalmente com a ajuda dos especialistas da época, à constatação basilar de que o Decadentismo, ao contrário do Simbolismo, se define com base em formas do conteúdo e não da expressão, e que essas “figuras e formas da decadência” (Jean de Palacio) consistiriam mais ou menos no seguinte: hiperesteticização; galerias de personagens com desequilíbrios mentais, vulgarmente associadas à própria ideia do escritor maldito veiculada por Verlaine; erotismo e morbidez na exaltação da beleza da morte e da doença, ambas afrodisíacas; sexualidades desviantes ou marginais, não raro expressas mediante uma “feminilidade devorante” (cf. Palacio 1994: 53 ss.) de que a figura de Salomé seria sem dúvida o exemplo mais emblemático e representativo; constatação da corrupção, da dissolução, do desaparecimento de um mundo em decomposição; fragmentação da identidade do sujeito; culto da raridade, do refinamento, da excentricidade e do aristocracismo artístico; elogio do artifício, da maquilhagem “como uma das belas-artes” e da decoração; autorreflexividade e fusão interartística, com destaque para o vínculo entre a poesia e a música; entendimento e exploração do génio dos lugares, em

particular da cidade por contraposição ao campo, ou de países distantes, especialmente os orientais, motivos muito frequentes do exotismo da época.

Todavia, se o que nos interessa é um exercício fenomenológico de equacionamento do decadentismo em manifestações literárias do fim do século XX, talvez importe destacar sobretudo a perspectiva de Christian Berg, segundo a qual *o tempo* seria a componente fundamental da decadência: no entender do autor de *O Outono das Ideias*, com efeito, a decadência é tempo, sejam quais forem os modos e as modalidades da sua aparição (cf. Berg 2013: *passim*). Berg sustenta que o grande movimento dos discursos finiseculares residiria assim na constituição de uma temporalidade involutiva e centrípeta, que na Arte se contrapusesse à temporalidade evolutiva e centrífuga imposta pela História, em resultado dos progressos técnicos e económicos, como bem evidenciou o mencionado discurso de Antero:

Há, com efeito, nos actos condenáveis dos povos peninsulares, nos erros da sua política, e na decadência que os colheu, alguma coisa de fatal: é a lei de evolução histórica, que inflexível e impassivelmente tira as consequências dos princípios uma vez introduzidos na sociedade. Dado o catolicismo absoluto, era impossível que se lhe não seguisse, deduzindo-se dele, o absolutismo monárquico. Dado o absolutismo, vinha necessariamente o espírito aristocrático, com o seu cortejo de privilégios, de injustiças, com o predominio das tendências guerreiras sobre as industriais. Os erros políticos e económicos saíam daqui naturalmente; e de tudo isto, pela transgressão das leis da vida social, saía naturalmente também a decadência sob todas as formas. (Quental 2008)

Neste sentido, para Berg, o tempo decadente, afastado de uma concepção hegeliana da História e mais próximo da perspectiva de Schopenhauer, seria predominantemente um tempo “iterativo e estéril”.² No seu conhecido estudo consagrado às *5 Faces da Modernidade*, sendo uma delas o próprio Decadentismo, Matei Calinescu teceu um conjunto decisivo de considerações neste âmbito preciso, sublinhando ainda que, na sequência da tradição judaico-cristã, a decadência se torna “o prelúdio angustiante ao fim do mundo” (Calinescu 1999: 138), sugerindo que “as associações habituais de decadência com noções tais como declínio, crepúsculo, outono, senescência, exaustão, e, nos seus estágios mais avançados, decomposição orgânica e putrescência – paralelamente com os seus antónimos automáticos: despontar, amanhecer,

primavera, juventude, germinação, etc. – tornam inevitável pensar nela em termos de ciclos naturais e metáforas biológicas" (*idem*: 140), e lembrando que, no fim do século XIX, "um número crescente de pessoas experimentam os resultados do progresso com um angustiante sentimento de perda e de alienação", o que teria suscitado a definitiva equivalência entre progresso e decadência: o verdadeiro oposto de decadência, conclui o pensador romeno, seria então talvez a "regeneração" (*idem*: 141). E é ainda a este propósito que Calinescu, na sua leitura do decadentismo italiano, propõe uma reflexão decisiva para aquilo que me interessa evidenciar: há uma ligação inextricável entre *decadentismo* e uma *consciência* de crise (*idem*: 195), que explicaria em larga medida que o decadentismo tenha contido "até a possibilidade de um novo realismo" (*ibidem*),³ e que, agora na perspectiva de Pierre Jourde, ele seja ou tenha sido *uma aventura da consciência presa na sua reflexividade* (cf. Jourde 1994).

Retenhamos então estes dois formantes nucleares decadentistas, *tempo* e *crise*, e procuremos pensá-los fora da baliza cronológica dos anos 80-90 do século XIX, sem esquecer nunca que o conceito de *crise* é eminentemente trans-histórico e portanto transtemporal, e tendo sempre em mente as irreversíveis alterações que a concepção do tempo sofreu à entrada do século XX, graças sobretudo ao pensamento de Henri Bergson e à sua proposta de problematização do *tempo qualitativo*, bem como às conquistas no campo da Física trazidas pela teoria da relatividade de Einstein e pelo seu entendimento holístico do conceito de espaço-tempo. E (re)começemos talvez por destacar algumas linhas de força que, nos exercícios panorâmicos já levados a cabo acerca das grandes tendências da poesia portuguesa dos anos 80-90 do século XX, parecem afirmar-se como determinantes numa certa configuração geracional.

Em 1998, respondendo a um inquérito elaborado por Arnaldo Saraiva para os *Cadernos de Serrúbia*, a poeta Fiama Hasse Pais Brandão descrevia a geração da década de 90 qualificando-a como uma geração "de uma juventude serena e paciente leitora das gerações anteriores, não de parricidas nem de matricidas poéticos, mas leitores apenas com a plena aceitação da História total" (*Cadernos de Serrúbia* 1998: 17), no exacto sentido em que Osvaldo Silvestre, na resposta a esse mesmo inquérito, assinalaria, recuando um pouco mais na história

para destacar os “melhores casos” poéticos, como Joaquim Manuel Magalhães ou João Miguel Fernandes Jorge, “o carácter ‘tardio’ da poesia contemporânea, feita não de amnésia (como no início do século) mas de saturação memorial” (*idem*: 71). Por seu turno, os dois críticos que de forma mais sistemática produziram visões panorâmicas da poesia dos dois últimos decénios do século XX, Fernando Pinto do Amaral (anos 80) e Rosa Maria Martelo (anos 90), sobrelevaram: o primeiro, um certo regresso dos “sentimentos” à poesia, que estaria na base da reabilitação de algumas palavras como *alma* ou *destino*, sinais de um eventual “novo Romantismo” e sobretudo de uma revitalização da *melancolia* fundada numa estética da fragilidade (Amaral 1988: 162 ss.) (lembramos de imediato, corroborando a constatação de Pinto do Amaral, os versos de Joaquim Manuel Magalhães no celebrado poema “Princípio”, onde se lê, em registo de arte poética: “Voltar junto dos outros, voltar/ ao coração, voltar à ordem/ das mágoas por uma linguagem/ limpa, um equilíbrio do que se diz/ ao que se sente, um ímpeto/ ao ritmo da língua e dizer/ a catástrofe pela articulada/ afirmação das palavras comun”»; cf. Magalhães 1981b: 13); a segunda, a preponderância do *desconforto* como princípio de escrita e de leitura da poesia dos anos 90, alicerçado no “reconhecimento de uma desordem, ou de uma pluralização de ordens e de mundos que fatalmente nos conduz ao fragmentário e à acumulação heterodoxa do diverso” (Martelo 1999: 225). Numa reflexão complementar das de Fiamma e de Osvaldo Silvestre, Rosa Maria Martelo defende não ser fácil, pelo menos a tão curta distância, “apontar diferenças significativas entre a poesia dos anos 90 e a das duas décadas precedentes”, o que significa então que, em rigor, a poesia finissecular do século XX teria tido início na década de 70 e não na década de 80: “por conseguinte”, conclui a autora, “a poesia portuguesa dos anos 90 representa uma etapa mais num percurso que se vem delineando nestes últimos trinta anos sem rupturas significativas, a menos que o consideremos integralmente, como aliás já foi feito, enquanto corte com a tradição da ruptura”, no sentido da preservação da memória literária. Haveria então que assinalar a enunciação de uma “experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína”, acompanhada da presença de um “mundo crepuscular e fragmentário” por vezes mas nem sempre traduzido “num tom nostálgico”, como princípio unificador da diversidade poético-discursiva dos vários autores da última década do século, num

gesto que, no entender da autora, não representa propriamente um retorno do Romantismo, mas antes uma inversão da formulação romântica, uma vez que “[n]o pendor essencialmente subjectivista, ou mesmo liricamente expressivista, de uma grande parte da poesia dos anos 90”, o poema “tende a apresentar-se como o registo de uma vivência-de-poeta”, mas apenas na medida em que o estar no mundo do eu “é inseparável da discursivização poética de um mundo”, pois para o poeta “a escrita-na-vida toma o lugar da bio-grafia” (*idem*: 232).

Quer dizer: ao contrário da literatura finissecular oitocentista, a literatura finissecular novecentista teria o seu epicentro nos anos 70 e não nos 80, e haveria que ponderar de imediato duas diferenças elementares e decisivas, porquanto a *sinceridade* ou a *autenticidade* patentes nesta poesia se opõem clara e determinantemente ao esteticismo e à artificiosidade preconizados e praticados pelos artistas decadentes do século XIX, bem como a aproximação ao leitor pressuposta nas *palavras comuns* anunciadas por Joaquim Manuel Magalhães, em tudo distantes dos vocábulos raros para uso dos poetas simbolistas e decadentes.⁴ Mas há de facto uma experiência do tempo e uma consciência de crise nestas obras que nos permitem enfrentá-las criticamente sob o prisma decadentista, o que se torna bastante flagrante em 3 poetas que representam, respectivamente, a poesia portuguesa do fim do século XX iniciada nos anos 70, nos anos 80 e nos anos 90: Joaquim Manuel Magalhães (estreado em 1974 com o livro *Consequência do Lugar*), Rui Pires Cabral (estreado em 1985 com *Qualquer Coisa Estranha*), e Luís Quintais (estreado em 1995 com *A Imprecisa Melancolia*).

Com diferenças muito consideráveis entre si, estas três obras não deixam de comungar de um certo *air du temps*, que se manifesta de forma muito particular na gestão dos dados das memórias individual e colectiva, unificadas mediante um culto muito especial de um certo bucolismo ameno, onde claramente se confrontam os avanços urbanos e tecnológicos, próprios de um progresso desenfreado, com o lamento alternadamente eufórico e disfórico de um mundo e um tempo perdidos e/ou reencontrados. Em rigor, trata-se fundamentalmente de tornar visível, nos termos de Walter Benjamin, “aquela natureza que recebe a impressão da imagem do processo histórico”, isto é, “a natureza caída” (cf. Benjamin 2004: 195), processo marcadamente estruturante das obras que Joaquim Manuel Magalhães publica nos anos 80-90,

a começar pelo importantíssimo *Segredos, Sebes, Aluviões*, no qual podemos ler esta singular composição decadentista-simbolista-paúlita:

Ramos de zimbros e de pinhas
marcam no chão as sombras
de aves que não vão voltar.
Ao fundo, cor das rosas,
o dia regressa no anil
de um jardim de abetos.

É o lugar cluso. O pântano.
O frio flúor dos lodos.
O arco-íris rasga pelos cerros
uma ígnea cicatriz de esmalte.

Na água de areia do asfalto
tombam as folhas verdazuis.
Resina sobre bichos mortos.

A enunciação desta natureza caída parece estar na base da escolha temática de uma grande parte dos versos do poeta nos dois decénios *fin-de-siècle*, para atingir o seu clímax nessa obra-prima de 1993 intitulada *A Poeira Levada pelo Vento*, livro que foi logo descrito por António Guerreiro como uma “cartografia da ruína e da desolação, do fim de um mundo que já nenhum poema pode resgatar” (Guerreiro 1993: 64). Há sem dúvida algo de barroco nesta percepção da irreversibilidade entrópica do tempo, alicerçada no tão convocado motivo das ruínas – como de resto a tese de Benjamin em a *Origem do Drama Trágico Alemão* bem demonstra –, mas há sobretudo uma atitude que em grande medida prolonga o conhecido lamento de Baudelaire no poema *Le Cygne*, dedicado a Victor Hugo: “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)”; “Paris change”, Paris muda. Magalhães dirá, no poema “Correm com nuvens no céu bulhento”:

Cá fora os andaimes
fazem a cidade
nova e estragada
em ruas inchadas. (Magalhães 1993: 30)

E em *A Super-Realidade*, livro de 1995, Rui Pires Cabral aponta:

E lá mais para cima
as figueiras, onde às vezes apareciam cobras
e agora se fez uma estrada. (Cabral 2015: 51)

Qualquer uma destas composições, tal como as obras em que elas se inscrevem, pode ilustrar na perfeição aquilo que, nos versos de Baudelaire, parece ser realmente digno de nota: *A forma de uma cidade muda mais depressa do que o coração de um mortal*. Subjaz à constatação melancólica do autor de *Fleurs du Mal* um princípio elementar que reconhece que o “coração do mortal” enfrenta a lógica progressista do avanço da História e a confronta com uma temporalidade necessariamente mais lenta, regida por formantes distintos. Por isso Baudelaire diz ainda, num outro verso do mesmo poema, “Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs”. A apologia da memória individual funciona assim como uma espécie de antídoto face à destruição inflingida pela História na sua lógica progressista, o que justamente permite equacionar de uma outra perspectiva o resgate da memória que encontramos em qualquer um dos três poetas aqui em destaque (em 1884, Joséphin Péladan assinalava já com toda a agudeza que a vida retrospectiva, “esse hábito das inteligências decadentes”, era “um paraíso artificial que consiste em criar para si uma entidade no tempo defunto”): não só porque todos eles fundam uma boa parte dos seus textos numa lógica rememorativa de carácter subjectivo e até individual (“memória quase obsessiva”, no entender de Manuel Frias Martins (2001); “experiência íntima das coisas”, na leitura de Rosa Maria Martelo), mas também e sobretudo porque todos parecem fazê-lo com base no resgate dessa mesma natureza caída que a memória colectiva não poupa do desgaste, como se torna flagrante nestes rápidos exemplos:

De Joaquim Manuel Magalhães:

Tabuleirinho de pedra onde pousava a costura,
as rendas para a colcha, os rebuçados peitorais.
Os temas repetem-se na clausura urbana.
A memória tira água ao poço,
vai no burro até ao moinho,
vê o Chico nadar perto do açude.
Movem-se alegrias como fazer pão:
criva-se, mói-se, duas vezes se joeira
e depois de peneirada das cascas e do pó
a laje duma eira,
carólos abandonados ao sonho.
No último domingo dos agostos,
arrumado o gral, vamos em bando
para a beira-mar. Tudo em ruínas,
a infância, o país perdido. (Magalhães 1981a: 51)

*

[...]
Abro a cancela do quintal.
Pela lama das folhas dos plátanos
atravesso o pátio que já foi
jardim e lago e quase floresta
e regresso à casa arruinada.
O sorriso a crescer das cinzas. (Magalhães 1981b: 21)

De Rui Pires Cabral:

[...] Por tua causa eu andava contente
Nas ruínas, fazia as pazes com o tempo perdido. (Cabral 2015: 55)

De Luís Quintais:

Azagaia, árvore, sombra

Há objectos que perseguem a nossa infância,
depois, vida fora, esquecem-se os seus mágicos nomes,
a sonhada utilidade que os anima.

Poderíamos pressenti-los dentro de nós,
e isso sucede, por instantes, quando o fundo que os obscurece
se ilumina de repente

e os distinguimos a contra-luz.
Silhuetas animam-se na memória. Uma breve,
quase acessória, viagem no tempo começa.

Em África, na casa onde nasci, e depois de casa em casa
– eram frequentes as mudanças –
o meu pai pendurava uma azagaia na parede.

Sempre a mesma azagaia. Era um objecto nobre.
marcava um hábito guerreiro: imaginar que a sustinha sobre a cabeça,
que a arremessava longe, trespassando a sombra

da árvore que se erguia no quintal.
trespassava a sombra e não a árvore, repare-se.
E então a sombra, sob o sortilégio do imaginado arremesso,

começava a retrain-se e a afilar-se. Desaparecia.
Com o desaparecimento da sombra
ficava apenas a árvore e a longa azagaia presa ao solo.

A sombra de uma árvore visita-me agora.
Vem nos meus sonhos recentes dizer-me que há um livro

nos sonhos, e que esse livro se escreve

com a linguagem crepuscular da memória.

Sei que se trata de uma sombra órfã.

Que se soltou das contingências de lugar e luz

para viajar no eterno. Sei agora que a substância da árvore

se aliou à substância da azagaia. Que ambas vibraram,

continuam a vibrar, juntas. (Quintais 1995: 10-11)

Não é naturalmente por acaso que a reunião recente da poesia completa de Rui Pires Cabral se intitula *Morada*, e qualquer um destes conjuntos de versos evidencia com toda a clareza a importância indiscutível que a habitação desempenha na constituição da memória poética de cada um dos seus enunciadores: “[...] Perder o sentido do mundo/ era apenas como perder o caminho/ para casa, uma questão simplesmente/ topográfica”, regista ainda Pires Cabral em “Montanha”, de *A Super-Realidade* (2015: 59). Há, no entanto, uma relação que se estabelece com esse lugar vivencial da infância⁵ que é, ora da ordem da nostalgia, ora da ordem da melancolia, o que de imediato vem reforçar a pertinência do uso do atributo *decadentista* na descrição dos traços dominantes desta poesia, de resto também validado no plano lexical pela enorme frequência de vocábulos do campo crepuscular, o que é particularmente notório nas primeiras obras de Magalhães. Benjamin lembra a este propósito que há uma tendência do melancólico para as grandes viagens,⁶ o que explicaria, entre outras coisas, o mar como horizonte da “Melancolia” de Dürer, mas também, acrescentaríamos nós, os títulos e os livros *Geografia das Estações* e *Onze Cidades*, de Rui Pires Cabral, nos quais podemos ler coisas como “Nas nossas viagens permanecemos sitiados/ na cela das nossas veias e caímos doentes no inverno” e “Não sabemos onde estamos e se calhar é por isso/ que nos serve tão bem esta jornada” (Cabral 2015: 13 e 116), ou ainda este magnífico poema de Luís Quintais, incluído no livro *Umbria*, de 1999:

As cidades, os círculos, os exemplos

A cidade dava lugar a outra cidade,
a narrativa iniciara-se ignorando o seu início
e, logo, o seu desígnio,

como círculos dentro círculos.
O comboio saiu da estação,
progredindo, acelerando.

O viajante depressa perdia
o sentido de que as coisas começavam,
acabavam,

havam começado e acabado
em algum ponto. Esse espaço
e esse tempo não existiam.

Em movimento, as cidades sucediam-se
sem um princípio e um fim
que as delimitasse.

As cidades como círculos
dentro de círculos, noites
dentro de noites.

Prometia a si mesmo o viajante:
não vacilará dentro de mim
a incerteza sem medida,

como as cidades que se sucedem,
as noites, os círculos, os exemplos.
Não vacilará dentro de mim

a luz da manhã depois do célere pretexto

de cidades dentro de noites,
círculos dentro de círculos.

A luz da manhã, a luz dentro de mim,
a luz ao encontro da passagem veloz
das cidades – das cidades migrantes

às cidades condenadas,
transitórias,
sem partida, sem chegada. (40-41)

“A incerteza sem medida” que Luís Quintais menciona neste poema é apenas uma das inúmeras perífrases que podemos encontrar na sua poesia, como na de Joaquim Manuel Magalhães ou na de Rui Pires Cabral, daquela *imprecisa melancolia* que deu título ao seu primeiro livro em 1995, e a um poema homónimo:

Caminhar até à vertiginosa
queda dos poentes.
Assinalar uma cinza,

a imprecisa melancolia. (Quintais 1995: 25)

Nas três obras permanentemente encontramos ora o lexema *melancolia* e seus derivados, ora um conjunto de expressões que de uma forma ou de outra exprimem esse estado de corpo e alma que desde o Problema XXX, I de Aristóteles parece ter sido próprio dos espíritos criadores extraordinários.⁷ Entre muitas outras ocorrências, Magalhães fala em “dor serena” e no “vazio no interior do próprio nada”, Quintais no “vazio/ indefinível”, Pires Cabral no “desalento [...] deitado na cama”, no orgulho da tristeza e na “angústia azul da consciência”, num verso de resto bem próprio de uma expressão simbolista. A constatação não é nova nem recente: desde pelo menos os trabalhos fundadores de Fernando Pinto do Amaral, vários estudiosos têm assinalado o carácter melancólico de uma boa parte da poesia portuguesa do

final do século XX.⁸ Ora, como lembrou Eduardo Lourenço nos seus textos consagrados àquilo a que chamou “o insustentável peso do ser” (Lourenço 1999: 95), a fonte originária da melancolia reside justamente na dor inexprimível do tempo que foge, o que talvez explique que o registo melancólico se agudize e intensifique nos discursos literários à medida que os fins de século, muitas vezes pensados como eventuais fins do mundo, se aproximam. Eis o sentido essencial da procura de resgate do passado (em “Arquivo”, Luís Quintais lamenta, “[...] e o próprio esforço de lembrar/ se me esqueceu”; Quintais 1995: 63-64), enquanto tentativa de suspensão desse progresso, que idealmente só poderia concretizar-se a partir do programa proposto por Joaquim Manuel Magalhães no final do poema “*Sloten*”, possível regeneração da atitude decadentista:

[...] Tanto tempo,
tanto tempo nenhum. (Magalhães 1993: 89)

Bibliografia

- Amaral, Fernando Pinto do (1988), “O regresso ao sentido: anos 70/80”, in *A Phala: Um Século de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1991), *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1992), *Na Órbita de Saturno*, Lisboa, Hiena.
- (2002), “Anos 70 e 80: Poesia”, in *História da Literatura Portuguesa*, 7: *As Correntes Contemporâneas*, Lisboa, Publicações Alfa.

Benjamin, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.

Berg, Christian (2013), *L'Automne des Idées: Symbolisme et Décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*, Louvain-la-Neuve, Peeters.

Cabral, Rui Pires (2015), *Morada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Cadernos de Serrúbia (1998), 3, dir. Arnaldo Saraiva, Porto, Fundação Eugénio de Andrade, Dezembro.

Calinescu, Matei (1999), *As 5 Faces da Modernidade*, Lisboa, Vega.

Eiras, Pedro (2004), "Do dionisismo dândi: entre Fradique e Zaratustra", *Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXI, Porto, Faculdade de Letras.

-- (2013), "O século XX: restos, ruínas, resistências (*Luís Quintais e a História*)", in *Constelações: Ensaios Comparatistas*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Gervais, Bertrand (2009), *L'Imaginaire de la Fin: Temps, Mots et Signes*, Logiques de l'Imaginaire, T. III, Montréal, Le Quartanier.

Guerreiro, António (1993), "A ruína do mundo", *Expresso/Revista*, Lisboa, 27 de Fevereiro.

Huysmans, Joris-Karl (2008), *Ao Arrepio*, tradução de Daniel Jonas, Lisboa, Cotovia.

Jourde, Pierre (1994), *L'Alcool du Silence: Sur la Décadence*, Paris, Honoré Champion.

Leray, Morgane (2012), "La question de l'avenir dans un présent qui n'en finit pas: réflexions sur la temporalité décadente", *Les Lettres Romanes*, vol. LXVI, 3-4.

Lourenço, Eduardo (1999), *Portugal como Destino* seguido de *Mitologia da Saudade*, Lisboa, Gradiva.

Lourenço, Eduardo (2008), "Revisitação da mitologia anteriana", pref. a Quental, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos*, Lisboa, Tinta-da-China.

mãe, valter hugo (2004), Prefácio a *Desfocados pelo Vento (a poesia dos anos 80, agora)*, V. N. Famalicão, Quasi.

Magalhães, Joaquim Manuel (1981a), *Segredos, Sebes, Aluviões*, Évora, Publicação e Dicções.

-- (1981b), *Os Dias, Pequenos Charcos*, Lisboa, Presença.

-- (1987), *Alguns Livros Reunidos*, Lisboa, Contexto.

-- (1990), *Uma Luz Com Um Toldo Vermelho*, Lisboa, Presença.

-- (1993), *A Poeira Levada pelo Vento*, Lisboa, Presença.

-- (1999), *Rima Pobre*, Lisboa, Presença.

Martelo, Rosa Maria (1999), "Anos noventa: Breve roteiro da novíssima poesia portuguesa", *Via Atlântica*, 3, Rio de Janeiro, Dezembro.

Martins, Manuel Frias (2001), *As Trevas Inocentes*, Lisboa, Aríon.

Milner, Max (1995), "Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence: Sur la Décadence*", *Romantisme*, vol. 25, 89.

Palacio, Jean de (1994), *Figures et Formes de la Décadence*, Paris, Séguier.

Péladan, Joséphin (1926), *Le Vice Suprême* (1884), Paris, Les Editions du Monde Moderne.

Quental, Antero de, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos* (2008), pref. Eduardo Lourenço, Lisboa, Tinta-da-China.

Quintais, Luís (1995), *A Imprecisa Melancolia*, Lisboa, Teorema.

-- (1999a), *Umbria*, Guimarães, Pedra Formosa.

-- (1999b), *Lamento*, Lisboa, Cotovia.

Reis-Sá, Jorge (2001), "Uma antologia da nova poesia portuguesa", pref. a *Anos 90 e agora*, V.N. de Famalicão, Quasi.

Sena, Jorge de (1977), «Ensaio de uma tipologia literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70.

Sena, Jorge de (1994), (ant., trad., pref. e notas), *Poesia do Século XX (de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo)*, Lisboa, Fora do Texto.

Silvestre, Osvaldo (2012), “Na sala de aula: Joaquim Manuel Magalhães (I)”, *Tantas Páginas*: <https://tantaspaginas.wordpress.com/2012/01/25/na-sala-de-aula-joaquim-manuel-magalhaes-i/> (último acesso em 15/10/2015).

Starobinski, Jean (1989), *La Mélancolie au Miroir: Trois Lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard.

Verlaine, Paul (1884), *Les Poètes Maudits*, Paris, Léon Vanier.

Zola, Emile (1879), “La littérature et la gymnastique”, in *Mes Haines: Causeries Littéraires et Artistiques*, Paris, G. Charpentier.

Joana Matos Frias é Professora Auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa e membro da Direcção da Sociedade Portuguesa de Retórica. Pertence à rede internacional de pesquisa em poesia LyraComPoetics, e é colaboradora do grupo «Poesia e contemporaneidade», sediado na Universidade Federal Fluminense e coordenado pelas Professoras Doutoradas Célia Pedrosa e Ida Alves. Autora do livro *O Erro de Hamlet: Poesia e Dialética em Murilo Mendes* (7letras, 2001) — com que venceu o Prémio de Ensaio Murilo Mendes —, responsável pela antologia de poemas de Ana Cristina César *Um Beijo que Tivesse um Blue* (Quasi, 2005), co-responsável (com Luís Adriano Carlos) pela edição fac-similada dos *Cadernos de Poesia* (Campo das Letras, 2005), e co-responsável (com Luís Miguel Queirós e Rosa Maria Martelo) pela antologia *Poemas com Cinema* (Assírio & Alvim, 2010), publicou em 2014 os volumes de ensaios *Repto, Rapto e Cinefilia e Cinefobia no Modernismo Português* (Porto, Afrontamento). Tem dedicado uma parte da sua vida académica e crítica ao âmbito da Estética Comparada e da Literatura e Intermedialidade, com aplicações específicas aos campos da poesia portuguesa e brasileira moderna e contemporânea.

NOTAS

¹ Cf., a este propósito, o volume *Decadence in Literature and Intellectual Debate since 1945*, organizado por Diemo Landgraf (Palgrave Macmillan, 2014).

² Cf. Morgane Leray, “La question de l’avenir dans un présent qui n’en finit pas: réflexions sur la temporalité décadente”, *Les Lettres Romanes*, vol. LXVI, n° 3-4, 2012; cf. ainda Bertrand Gervais, *L’Imaginaire de la Fin: Temps, Mots et Signes*, Logiques de l’Imaginaire, T. III, Montréal, Le Quartanier, 2009, onde o autor insiste que o imaginário de que ocupa é fundado sobre o tempo, muito mais do que sobre um lugar ou uma forma de alteridade (14).

³ Calinescu revisita a leitura de De Castris (*Decadentismo e Realismo*, 1959), segundo a qual se trataria de “um realismo da vida interior, da consciência, interessado primariamente no eu e nas experiências de crise e menos na representação naturalista do ambiente” (Calinescu 1999: 195).

⁴ Num ensaio dedicado ao livro *Música Antológica e Onze Cidades*, de Rui Pires Cabral, Joaquim Manuel Magalhães destacou precisamente o facto de a poesia de Pires Cabral ser “uma poesia árdua, mas que sabe usar a lisura vocabular”, sublinhando que “procurar reencontrar o tecido de partilha [...] entre poeta e público parece conduzir [...] várias tentativas do novo mais representativo” (Magalhães 1999: 274 e 277).

⁵ Osvaldo Silvestre assinalou justamente, a propósito de *Segredos, Sebes, Aluviões* de Joaquim Manuel Magalhães, que “[A] magia do tempo mítico da infância surge logo nos primeiros versos do primeiro poema da secção – ‘Em frente o rio até ao salgueiral. / Animais sobrevivem ao naufrágio: / corças, unicórnios, o trigueirão’ –, dedicada à recuperação de um território cujos referentes se evaporaram para sempre”, para chamar a atenção para a “forma como o início do poema 33 *sobrepõe uma arte da memória a uma arqueologia alimentar*: ‘Bolos de cinza espalmados nas folhas/ de couve, húmidos do borralho;/ o bolo da sertã, com unto de porco;/ os bolos mais perfeitos, de farinha morta;/ e as talachas, o biscoito da Teixeira,/ recobertos de alegria e de perdão’” (Silvestre 2012: s.p.; sublinhados meus).

⁶ Como se torna flagrante em muitas considerações de um outro poeta contemporâneo destes, Al Berto: “A pouco e pouco, aprendi que nenhum viajante vê o que outros viajantes, ao passarem pelos mesmos lugares, veem. O olhar de cada um, sobre as coisas do mundo, é único, não se confunde com nenhum outro. *Viajar, se não cura a melancolia, pelo menos purifica*” (sublinhados meus).

⁷ Cf. Starobinski, que diferencia com clareza dois grandes momentos na história da melancolia, distinguindo a abordagem física concentrada na bÍlis negra da abordagem mais imaterial, fundada em questões de origem intelectual e afectiva (Starobinski 1989).

⁸ Cf. Jorge Reis-Sá (2001: 7): “Esta é a época da melancolia – ‘estamos no fim do século; existe uma ambiência triste de algo que acaba’, já me foi dito um dia. E nada será mais verdadeiro do que isto. Podemos ser discursivos, mais ou menos; imagéticos, mais ou menos. Mas somos tristes. E não é uma tristeza dura e carregada [... mas] aquela ‘melancolia como sentimento feliz, quase’”.