

Antônio Nobre, Alphonsus de Guimaraens e outros simbolistas – Intertextualidades

Annie Gisele Fernandes*

Sabemos que o espírito nacional, a valorização da *cor local*, dos modos de viver e falar regionais, alcançou “*status*” programático com a primeira geração romântica em Portugal e no Brasil, seguindo de perto a lição dada pelos primeiros mestres: Ossian,¹ Walter Scott (*The Lady of the Lake*, 1810), Victor Hugo (*La Légende des Siècles*, 1859) e pela crítica de Madame de Staël (*De la Littérature*, 1800; *De l’Allemagne*, 1813), os quais têm como um de seus substratos teóricos as investigações sobre linguagem e história do filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803). Segundo ele, a linguagem, “instrumento, receptáculo, substância da literatura”, não é somente expressão de conceitos e de ações do homem sobre o mundo natural, é, especialmente e por essas mesmas características, o elemento que confere homogeneidade, memória e identidade a um povo. Desse modo, não é possível separar linguagem e história, pois aquela ao ser manifestação particular de povos particulares reflete o “saber do que existe” (HERDER, 1793: 97), a cultura, a história do povo que a fala. Igualmente, a literatura brota do povo, da sua linguagem espontânea, cotidiana, *dialetal*, das lendas, costumes, narrativas, crenças e tradições populares, por isso, para Herder, o poeta é o *gênio*, não individual, mas sim coletivo, pois é o porta-voz do povo capaz de projetar em suas composições os valores coletivos, a *volksgeist* (a alma do povo).

* Professora doutora da área de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Fez Pós-Doutorado entre 2002-2003 e tem várias publicações sobre a literatura da segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do XX, período a que tem se dedicado em suas investigações.

¹ Ossian é poeta escocês lendário, do século II e foi epíteto sob o qual James Macpherson (1736-1796) publicou coletânea de poemas em 1760, intitulada *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Gaelic or Erse Language* (Fragmentos da primitiva poesia recolhida nas Terras Altas de Escócia, e traduzidas da língua gaélica ou erse), que desenvolveu o gosto pela poesia medieval, popular, espontânea, primitiva.

Sabemos, também, que ao Modernismo a hegemonia crítica brasileira e portuguesa atribuiu o espírito nacionalista que deveria redescobrir o Brasil – nas penas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Paulo Prado –, que deveria redescobrir Portugal – no Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, no nacionalismo mítico da “Renascença Portuguesa”, escrito na segunda série de *A Águia*. Tratava-se de reconhecer que o movimento modernista brasileiro – fundamentalmente paulista – definia-se pela retomada da *arte tradicional brasileira*, por ser o “construtor alegre do espírito verdadeiramente brasileiro”, conforme notou Graça Aranha a respeito de Mário de Andrade, na sua conferência na Academia Brasileira de Letras, em 19 de Junho de 1924. Entrementes, o mesmo Mário de Andrade admitia que “o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa” (ANDRADE, 2002: 258), o que ressalta a ambigüidade natural de qualquer ruptura, posto que ela se dá através do pôr em causa os modelos consuetudinários – de linguagem, de *poiesis*, de poeta –; posto que a consciência da Modernidade é o *tornar novo* os modelos anteriores. Tratava-se da necessidade de os portugueses nascidos “no ventre da sensibilidade europeia do século XX” criarem “a pátria portuguesa do século XX”, “pátria inteiramente portuguesa” (ALMADA NEGREIROS, 1917: 265) sem, entretanto, esquecer, como percebemos acima e como proclamou Almada Negreiros na dedicatória de *A Engomadeira* (1917): “somos de Paris”. Em um e em outro país a (re)descoberta da Pátria, do nacional, não deixava de reclamar a qualidade de europeu, a qualidade cosmopolita que Paris inquestionavelmente representou durante o *longo* século XIX – refiro-me aqui à permanência da mundividência romântica além dos limites cronológicos de 1800 a 1899 na cultura ocidental.

Uma das maneiras de a mundividência romântica permanecer além das fronteiras temporais foi pela idéia de que as imagens (poéticas) são construídas a partir de impressões sensoriais do *eu*, das operações da memória que inventariam e representam o sujeito (a restituição da “liricidade” da Lírica, sistematicamente empreendida pelos decadentistas e simbolistas); outra foi o *approach* coloquial e a observação do cotidiano, do cotidiano mais “rés do chão”, podemos dizer – modernidade estético-formal que a crítica portuguesa não teve nenhum problema em reconhecer como patente desde o Cesário Verde de “Sentimento de um Ocidental”, de “Contrariedades”, de “Num Bairro Moderno”, por exemplo, mas que a crítica brasileira hesitou em fazer ver como manifestas em certo Olavo Bilac e Cruz e Souza, em Alphonsus de Guimaraens, Monteiro Lobato, Cecília Meirelles. Não é possível que ainda se afirme, no Brasil, que aqui o Simbolismo *tardou a chegar, quase não existiu*, e se caracterizou pelo *misticismo empobrecedor*. Não, se tomarmos como procedente e

justa a afirmação de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes do *marco inaugural* do Modernismo no Brasil:

Hoje que uma estuante geração paulista quebra nas mãos a urupuca de taquara dos versos medidos, a figura de Alphonsus de Guimaraens assume a sua inteira grandeza no movimento da boa arte nacional. [...] São Paulo presta ao grande morto a homenagem dos novos. A reação por ele iniciada contra a incultura e o atraso dos nossos principais poetas está sendo rigorosamente continuada. (ANDRADE, 1921)

Não, tendo em conta versos como estes de “A Prece das Juritis” (*Outras Poesias*):

Noite. Vaga no céus a lua das queimadas.
É toda sangue, e ao longe, a voar ensangüentadas,
Passam nuvens. O céu, escurecido espelho,
As cores reproduz do chão: negro e vermelho.

(GUIMARAENS, 2001: 523)

– nos quais é evidente a construção das imagens em câmera lenta, o que é reforçado pela pontuação, através das impressões do eu. Inquestionável indício de modernidade, de renovação lírica, manifesta também no alexandrino de acentuação deslocada (acento nas 6^a e 12^a, 4^a, 8^a e 12^a, 6^a e 12^a, 6^a, 8^a e 12^a no excerto acima); indício de modernidade presente, por exemplo, no ritmo de funâmbulo que com naturalidade compõe o “Acrobata da Dor” (de *Broquéis*) – poema permeado pelo burlesco, pelo *clown*, pelo gosto mórbido da população que, em suspenso e em êxtase, num misto de retenção e festa, assiste o acrobata na expectativa da possível queda:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
 Vamos! Retesa os músculos, retesa
 Nessas macabras piruetas d'aço...
 E embora caias sobre o chão, fremente,
 Afogado em teu sangue estuoso e quente,
 Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

(CRUZ E SOUZA, 2000: 89)

Guardadas as naturais diferenças, ao ler essa peça de Cruz e Souza parece-nos não ser improcedente pensar no poema “Fonógrafo”, de Camilo Pessanha, seja pela presença do “bom jarreta” / acrobata assistido pela platéia que ri ou pede bis, seja pela fluência do ritmo, apoiada pela pontuação, que em ambas composições constroem com aparente espontaneidade o recorte pontual do registro fonográfico e da deambulação do funâmbulo – o primeiro, indício da modernidade europeia, moda na ultracivilizada Paris, como nos mostra Jacinto no episódio do fonógrafo narrado no conto “Civilização”²; o segundo, sinal de entretenimento, quase circense, nas regiões em que a técnica ainda não impera ou não prende a população nos salões.

Embora “Fonógrafo” e “Acrobata da Dor” registrem um recorte preciso do real poeticamente observado, eles distam das, sistematicamente buscadas, observação estreita do cotidiano popular, provinciano, aldeão, conjugação entre coloquialidade e esteticismo – muito freqüentemente classicizante em Guimaraens –, e do emprego de redondilhas e/ou do “verso livre à imitação das canções populares” (BANDEIRA, 1938: 163), como verificamos em Nobre e em Guimaraens.

Ao estudar a obra de António Nobre, sejam os poemas que integram o *Só*, seja a composição inacabada “O Desejado”, deparamo-nos com um poeta que soube incorporar a oralidade, a coloquialidade e a naturalidade da fala cotidiana no discurso poético, combinando aqueles elementos, bem como as opções estéticas popularmente utilizadas, do que são exemplo as redondilhas, com a erudição, o refinamento e o inusitado de alguns metros – os decassílabos, os alexandrinos, os raros octossílabos, todos com acentuação deslocada e variável –, com a inovação na composição das rimas (*Planeta e poeta; spleen, sim e assim; avatar e coçar; praia e saia*); que soube combinar o anseio por uma vida simples como o povo aldeão levava com a demonstração da posse de cultura civilizacional.

² Cf. Eça de Queiroz, “Civilização”, in *Contos*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1999, p. 70 ss.

Na sua obra, o apego ao povo simples, às suas tradições e superstições, a sua linguagem, as suas canções e estórias, ao pitoresco das aldeias portuguesas parecem sugerir, por um lado, o *Volksgeist* (que consideraremos adiante) e o apelo do sujeito poético para a força e a coragem dessa gente,³ o que é evidente, por exemplo, em composições, incluídas no *Só*, como “Purinha”, sonetos 8 e 9, “Males de Anto I (A Ares n’uma Aldeia)”, em “Lusitânia no Bairro Latino”, do qual extraímos o trecho:

Hoje, fazem-no andar agoas do Sena...
 É negra a sua farinha!
 Orae por elle! tende pena!
 Pobre Moleiro da Saudade...
 Ó minha
 Terra encantada, cheia de Sol,
 Ó campanários, ó Luas-Cheias,
 Lavadeira que lavas o lençol,
 Ermidas, sinos das aldeias,
 Ó ceifeira que cegas cantando,
 O moleiro das estradas,
 Carros de bois, chiando...
 Flores dos campos, beijos de fadas,
 Poentes de Julho, poentes mineraes,
 Ó choupos, ó luar, ó regas de verão!

Que é feito de vocês? Onde estaes, onde estaes?

(NOBRE, 2000: 27)

Por outro lado, a incorporação da fala popular cumpre uma função estética de renovação da linguagem poética, de renovação que antecipa algumas técnicas modernistas – como a colagem, o verso livre –, que faz da poesia de Nobre uma poesia dialogada, próxima da naturalidade da fala cotidiana, composta muito frequentemente *à moda de casos contados ao pé da lareira*, como vemos, por exemplo, nos fragmentos que seguem:

³ Sobre essa questão, consultar os artigos de Óscar Lopes (“O Simbolismo no Porto”, in *Nova Renascença*, número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990, especialmente p. 166) e Maria Helena Nery Garcez (“Singularidades de um simbolista português”, in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, especialmente página 63).

Georges! anda ver meu paiz de romarias
E procissões!

Olha essas moças, olha estas Marias!
Caramba! dá-lhes beliscões!
Os corpos d'ellas, vê! são ourivezarias,
Gula e luxuria dos Maneis!
Têm nas orelhas grossas arrecadas,
Nas mãos (com luvas) trinta moedas, em aneis.
Ao pescoço serpentes de cordões,
E sobre os seios entre cruces, como espadas,
Além dos seus, mais trinta corações!
Vá! Georges, faze-te Manel! viola ao peito
Toca a bailar!
Dá-lhes beijos, aperta-as contra o peito,
Que hão de gostar!
Tira o chapéu, silêncio!
Passa a procissão.

(*Idem*: 32-3)

e...

– Quem é, Thereza, que bate á porta?
Quem vem a esta hora quebrar meu somno?
– Ninguém é, meu Senhor, a noite é morta,
São folhas a cahir, que é já Outomno...

“Quando eu era moça e menina,
A-i-ó-ái!
Um velho, um dia, leu-me a sina.
Ha que tempos que isso lá vae!
A-i-ó-ái”
(O vento continua uivando.)

(Nobre, 1945: 139)

É evidente nesses excertos a fluência da fala cotidiana, quer pela inclusão de expressões populares e gírias, quer pelo fato de alguns versos serem construídos como passagens de diálogos entre sujeito poético e seu locutor. É manifesta também a poetização do peculiar às regiões nortenhas de Portugal nas festas

religiosas, nas quais as *moças*, as *Marias* lembram com as suas *ourivezarias* as trinta moedas por que Judas entregou Cristo ao romanos e os símbolos (“cruzes” e “espadas”) das Dores de Nossa Senhora – visto que elas trazem nas mãos as “*trinta moedas*, em aneis” e no peito “entre cruzes, como espadas” “trinta *corações*” em ouro. Notemos que no segundo conjunto de versos o poeta insere um trecho de uma cantiga popular que reporta aos bailados, às danças de roda e, por extensão, às cantigas de amigo – como o faz o “Toca a bailar” do primeiro excerto. E ainda: é explícita a variedade métrica do primeiro exemplo extraído do poema “Lusitânia no Bairro Latino” – variedade que, naqueles versos, não atinge o verso livre por não exceder a medida dodecassílabo, mas ressalta a renovação e a liberdade métricas exploradas pelos simbolistas; variação e musicalidade com que Nobre procura reproduzir a agitação das moças e rapazes na festa que congrega o espiritual e o carnal, o religioso e o pagão, e a contenção, o refreamento, provocado pela *procissão que passa*. Assim, está patente que muitos dos elementos de vanguarda, sejam estilísticos, sejam temáticos, da poesia nobreana provêm justamente dos traços populares, provincianos, presentes em sua obra – pois, conforme apontou José Carlos Seabra Pereira, “é evidente que releva do espírito da modernidade artística esta capacidade de promover à concretização literária elementos de proveniência tão prosaica e tão estranhos à tradição (compositiva e recepcional) do lirismo” (PEREIRA, 1993: 43).

Está evidente também que fazendo sobressair da oralidade, da naturalidade da fala corriqueira, das cantigas do povo aldeão de Portugal a musicalidade – um dos preceitos fundamentais do Simbolismo (“*de la Musique avant toute chose*”, postulou Verlaine) –, Nobre introduziu um novo modo de trabalhar a linguagem, um modo que, se por um lado, o afastava dos poetas da geração *nefelibata* da qual, em Portugal, Eugénio de Castro era o líder, ao mesmo tempo o colocava à frente desses no tocante à renovação da linguagem poética; renovação que não se dava na esteira do Simbolismo parisiense, mas através da “invenção” pessoal de mesclar tradição popular com princípios artísticos vigentes na época e acrescentar a isso a sua ironia. Procedimento artístico-poético (estético-temático se assim o leitor o desejar) que Vitorino Nemésio definiu como “o milagre do primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal” (NEMÉSIO, 1945: 181).

No que respeita ainda às inovações formais das composições nobreanas, ressaltemos, mais uma vez, a referente à métrica, à variedade e à liberdade dos metros que o poeta utiliza. António Nobre compõe versos pentassílabos (redondilhas menores), heptassílabos (redondilhas maiores), octossílabos, decassílabos, hendecassílabos, alexandrinos, versos de uma a treze ou quatorze sílabas e os apresenta, às vezes, todos juntos, num mesmo poema; outras vezes, intercala alexandrinos com redondilhas ou alterna octossílabos e

hendecassílabos com o seu “quebrado”, tetrassílabos e redondilhas menores, respectivamente, como no poema “António”:

Santinho como ia, santinho voltava:
 Pecados? Nem um!
 E a instancias do padre dizia (e chorava):
 “Não tenho nenhum...”
 Ó Job, coberto de gangrenas,
 Meu avatar!

(NOBRE, 2000: 15)

E, seguindo a “moda” simbolista, desloca os acentos dos versos de 10 e 12 sílabas e os divide em três lanços (por exemplo, “– Revolução! – Inútil. – Cem feridos,” (ER10 (4-6-10)) e “– Ó Sol, cautella! já a noite se avizinha,” (ER12 (4-8-12)), além de compor alexandrinos sem cesura (“Que o funambulo Poente anda a mostrar nas feiras...” ER12 (6-12)).⁴

Pode-se dizer que o apego e identificação de António Nobre com a gente, a terra, os costumes portugueses retomam o *Volksgeist* romântico, no sentido em que o poeta procura apreender e ser a expressão do “espírito nacional”, da “alma do povo” – sobretudo do povo nortenho, dos camponeses e pescadores de Entre Douro-e-Minho.⁵ Notemos, entretanto, que, em Nobre, a oposição entre a simplicidade rural e os males citadinos é considerada a partir de um ponto de vista racionalista e irônico, visto que é a existência e o conhecimento dos avanços civilizacionais que possibilita o enaltecimento do mundo originário, aldeão, e a sua configuração como paraíso perdido; visto que nesse “paraíso” é possível encontrar também desgraças que assolam o aldeão e, principalmente, porque a valorização do popular e o anseio de estar em contato com eles representam menos a busca de solução para os problemas nacionais do que para os pessoais – em parte porque em Nobre aqueles estão subsumidos nesses e só se apresentam a partir deles. O fragmento seguinte, extraído de “Purinha”, ilustra esses aspectos:

⁴ O primeiro verso é do “Soneto 12” (NOBRE, 2000: 128); os outros dois, de “Poentes de França” (NOBRE, 2000: 86-7).

⁵ A respeito do apego às tradições, paisagens e gentes lusitanas, José Carlos Seabra Pereira afirma que “[...] a genuína identificação de António Nobre com gentes e terras lusas toma também outras vias, de acordo aliás com o retorno neo-romântico à precedência do *Volksgeist*. Assim é que o populismo artístico se estende desde a inspiração em motivos tradicionais (como a poetização de lendas hagiográficas no soneto ‘Santa Iria’) até à assimilação de formas e ritmos (como nas quadras de descante em ‘Para as Raparigas de Coimbra’ ou nas redondilhas de canção de embalar em ‘O sono de João’)” (Cf. “A dúplice exemplaridade do Sô”, p. 39).

E, aos sabbados, o dia das esmolas,
 A Sancta descerá ao patamar da escada,
 (Envolta, sem saber, n'uma capa estrellada)
 Esmolas distribuindo a este e áquelle: e aos ceguinhos
 E mais aos aleijadinhos,
 Mais aos que deitam sangue pela bocca,
 Mais aos que vêm cantar, n'uma rabeça rouca,
 Amores, Naufragios e a Nau Cathrineta,
 Mais aos Afflictos que andam no Planeta,
 Mais ás viuvras dos Degregados...
 E tudo seja pelos meus peccados!

(NOBRE, 2000: 43).

Este trecho exemplifica também outro procedimento estilístico recorrente na poética nobreana: tal como sucede na linguagem popular, o advérbio *mais*, e suas derivações *mail-a(s)* e *mail-o(s)*, é empregado como conjunção coordenada aditiva e atinge – no mesmo poema – o máximo da coloquialidade em versos como: “E o povo da freguezia/ Esperará mais eu, no adro de Sancta Iria.” (*Idem*: 40), que, seguidos imediatamente de outros compostos segundo a norma culta da língua:

E hão-de mirar-me com seu ar curiozo,
 E hão-de cercar-me, n'um silencio respeitozo.
 E eu hei-de lhes fallar das colheitas, da chuva,
 E dir-me-ão “que já vae pintando a uva...”,
 (*Idem, ibidem*)

criam um efeito poético belíssimo, do ponto de vista formal, rítmico, resultante da combinação harmônica e harmoniosa de duas possibilidades lingüísticas (popular, oral, e culta). O efeito poético belíssimo é acentuado se considerarmos também que essa variação lingüística nos apresenta um sujeito poético que, a um só tempo, é constituído como distinto, singular, pela sua erudição e civilização, diante da população aldeã e como indivíduo nela integrado ao assumir seu modo de falar, como indivíduo que compartilha de sua cultura provinciana, verdadeiramente nacional – posto que a Língua é o elemento unificador e definidor da cultura de um povo, como demonstrou Herder. Desse modo, podemos afirmar que há aqui um indício do sujeito poético cindido, multifacetado, que se dá a conhecer em grande parte das peças de António Nobre, sobretudo nos poemas de estrutura dialógica.⁶

⁶ Consultar Annie Gisele Fernandes, *A Estrutura Dialógica em Poemas do Só de António Nobre*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2º Semestre de 1996.

As inovações que procuramos demonstrar são recorrentes em sua obra e antecipam muitos dos recursos que viriam a ser utilizados por modernistas – comprovam-no as composições de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Manuel Bandeira, por exemplo; comprovam-no, para ratificar, o que sobre Nobre cada um desses poetas escreveu.⁷

Embora não tratemos desta composição nesse trabalho, importa notar que no inconcluso “O Desejado” (NOBRE, 1945: 79-147) a expectativa de redenção messiânica, o anúncio da vinda do Rei-Messias, redentor da Pátria decaída, desenvolve-se conjuntamente com a representação do universo aldeão português, com a presença do popular, do simples; e, ainda, desenvolve-se em fragmentos em que a opção estética é a oralidade – que o poeta busca intencionalmente, desde a introdução de expressões populares à intersecção da “fala” do sujeito poético com a das personagens do povo; desde a utilização de ritmos populares, cantados, à constituição dos fragmentos em vozes, nos quais sobressai o “discurso rezado de narrador popular” (NEMÉSIO, 1945: 181).

A exemplo de António Nobre, Alphonsus de Guimaraens destaca-se no contexto do Simbolismo brasileiro como poeta inovador, como vate que não se prendeu exclusivamente ao cânone parisiense e introduziu em sua poesia aspectos tipicamente nacionais e provincianos, como o misticismo cristão arraigado de vivências tradicionais de *sua* Mariana católica.

Do ponto de vista formal, na obra de Alphonsus de Guimaraens, apesar de “poeta de formação classicizante” (PORTELLA, 2001: 18), é manifesta a liberdade e variação métrica, visto que compôs versos tradicionais – como a redondilha – e “renovados” – o decassílabo, com acento na 3ª e 7ª sílabas, o alexandrino sem cesura e o verso livre. É possível, também, recolher vários excertos exemplares do tom dialogado, oral, dos ritmos populares, da composição do poema como fosse narrativa oral, da inclusão, no corpo do poema, de diálogos – como em:

– Olhos rezando ave-marias,
Cílios que são rendas de altar...

“São duas órbitas vazias
Os olhos que tu vens mirar”.

(GUIMARAENS, 2001: 280)

e

⁷ Consultar: de Fernando Pessoa, “Para a Memória de António Nobre” [s/d]; de Mário de Sá-Carneiro, o poema “Anto” (in *Indícios de Ouro*), de 1915; de Manuel Bandeira, o soneto “A António Nobre” (in *A Cinza das Horas*), de 1916.

Cheguei à meia-noite em ponto.
 O caso deu-se como eu conto,
 Cheio de lúgubre mistério...
 Pois ela disse: “Ao cemitério
 Vamos à meia-noite em ponto”.

(*Idem*: 130-131)

Há passagens, como o quarteto que segue, que ilustram também a combinação de expressões orais com o esteticismo, com o *refinamento* da linguagem:

Segues para a imperial cidade dos pés juntos
 E dos olhos em paz e dos braços em cruz!
 Sê feliz, meu amor, no reino dos defuntos,
 Onde a morte ergue e soergue o seu cetro de luz.

(*Idem*: 381).

Entretanto, apesar de naturais e salutares as particularidades nos casos em que evidenciamos a intertextualidade, parece-me que não consistirá juízo de valor nem será improcedente apontar que, em relação aos de Nobre, os versos citados carecem do vigor, da intensidade espontânea com que a coloquialidade, a fala corriqueira, aparece na obra do poeta português – talvez porque a maneira com que Alphonsus de Guimaraens explorou a língua foi menos pela via da oralidade que a do emprego de expressões arcaicas e da criação de neologismos – de onde advém, *ortodoxamente*, a musicalidade em sua obra. Concordamos com o que, a respeito de Guimaraens, asseverou Gladstone Chaves de Melo: “o idioma em suas mãos é um instrumento dócil, fino e riquíssimo de possibilidades” (MELO, 1958: 15) – e estendemos a afirmação a Nobre, como possibilidade de mais uma aproximação entre os dois poetas; aproxima-os, igualmente, o fato de que ambos manejam a língua segundo as necessidades poéticas, sejam as ligadas ao efeito sonoro, sejam as de oferecer recurso de evasão para o sujeito poético. Não obstante, as vias são diferentes: em Nobre, como vimos, o caminho da oralidade dos aldeãos e pescadores poveiros do Norte de Portugal; em Guimaraens, as formas arcaicas ou em desuso (“absconsa”; “hausto”; “miserandamente”; “hílares”), os latinismos (como a alteração, em 1894, de seu nome de batismo – Afonso Henriques da Costa Guimarães –, para escrevê-lo segundo a língua litúrgica do catolicismo), os neologismos (“confessanda”; “perfúmeo”; “reptis”). Parece-nos que o elemento que garante maior proximidade entre António Nobre e Alphonsus de Guimaraens é o fato de ambos se prenderem, na conjuntura de uma

sensibilidade poética altamente *raffiné*, dândi e ultracivilizada, ao provincianismo de Entre Douro-e-Minho, região nortenha de Portugal, e de Mariana; às festas populares e religiosas, às cantigas e ladainhas. Em alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens sobressai o apego a sua terra, ao que lhe é típico, como vemos nesses versos do “Soneto XI”, de *Dona Mística*:

O luar da minha terra é cheio de carícias,
E o teu olhar floriu quando passou por elas.
Despreza de uma vez as ilusões fictícias...
Que os sonhos partam como partem caravelas!
(GUIMARAENS, 2001: 176)

e nesse fragmento de “Vila do Carmo” (de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*):

Ó dolente Ribeirão do Carmo,
Estrelado como um céu de agosto!
(Musa de além, para decantar-mo,
Bem que o viste, quando o sol foi posto).

Olhando o céu tão coberto de astros,
Eu vi que estava diante de um altar
E tive, como dentro dos claustros,
Uma vontade imensa de rezar.

... ..

– Como passais num silêncio enorme,
Virgens de luz, fadas erradias!
– “É a cidade episcopal que dorme
No seio branco das litanias.”

(*Idem*: 322)

Entretanto, notemos que, nos exemplos acima, a alusão ao local de origem é menos para enaltecer o próprio lugar e as pessoas que nele vivem – como na obra nobreana – que índice remissivo ao universo católico-cristão daquela localidade, às práticas religiosas nela recorrentes: as igrejas, as festas religiosas, a devoção a Nossa Senhora que imperam na Mariana (MG) barroca e suntuosamente católica. O primeiro excerto postula o abandono das “ilusões fictícias”, dos “sonhos” e, assim, pode sugerir o desapego ao mundo material para abarcar o espiritual – elevação mística que avulta, no segundo conjunto de versos, da observação do céu estrelado de sua terra, o qual é visto pelo eu poético

em contigüidade com as igrejas que a caracterizam e, conseqüentemente, o faz plenamente atraído, invadido, pela religiosidade que impera na Mariana dos santuários de arquitetura setecentista e sede episcopal – como o demonstram os versos: “– ‘É a cidade episcopal que dorme / No seio branco das litanias.’”.

A referência às práticas do catolicismo, às festas religiosas, segundo as regiões provincianas que interessam a Nobre e Guimaraens é elemento de aproximação entre eles, como o é a *transfiguração* da mulher amada em Nossa Senhora, bem como a idéia de que é por ela que chega ao sujeito poético a remissão de sua culpa, o excelso, o sublime – lembremos dos já citados versos:

E, aos sabbados, o dia das esmolas,
A Sancta descerá ao patamar da escada,
(Envolta, sem saber, n’uma capa estrellada)
... ..
E tudo seja pelos meus peccados!

(NOBRE, 2000: 43)

do poema “Purinha”, de Nobre e, dos muitos exemplos na obra de Guimaraens, notemos este, do soneto IV, de “Electa ut Sol”, de *Dona Mística*:

Marmoreamente branca, imaculada e fria,
Ou tem por entre o nimbo estrelado do sonho
A áurea Revelação de outra Virgem Maria.

(GUIMARAENS, 2001: 173)

e este outro, do soneto XII, de “Pulchra ut Luna” (*Dona Mística*):

E a beatitude desses olhos, casta,
Purificando a culpa que me exila,
Dar-me-ia o Reino que de mim se afasta.

(*Idem*: 168)

Não obstante, as diferenças são evidentes. Em poemas de António Nobre é possível recortar alusões às preces e práticas do catolicismo vividas popularmente sobretudo nas regiões do Norte de Portugal – como demonstram os trechos de “Lusitânia no Bairro Latino” e “António”, mencionados anteriormente – e *chamamentos*, típicos no cotidiano, que patenteiam a fé religiosa popular manifesta em constantes invocações a Jesus, a Nossa Senhora, nas inconveniências do dia-a-dia. Exemplos como os que seguem, extraídos, respectivamente de “O Desejado” e “Males de Anto I (A Ares, numa Aldeia)”, permeiam as composições de António Nobre:

Minha mãe ralha que ralha,
 Ai, Senhor! Jezus me valha.
 E adeus que me vou embora.

... ..

Anda ceiar, não tens fome?
 Jezus! Jezus! Santo Nome!

(NOBRE, 1945:99)

e

Mais adiante, encontrava a mulher do moleiro,
 Que ia ao cantaro encher á Fonte do Salgueiro,
 Lindos cabellos empoeirados de farinha:
 Era uma flor, mas parecia uma velhinha...
 – Vae melhorzinho? – Assim... vou indo, vou melhor...
 – Pois seja pelas Cinco Chagas do Senhor...

... ..

Ai valha-me, Jezus! eu perco a idéia, faço
 A minha perdição... Às vezes ergue o braço
 E vae por hi fóra, por todas essas salas,

(NOBRE, 2000: 164-8)

Desse modo, podemos afirmar que, em Nobre, o aspecto religioso, entendido como clara e consciente escolha por práticas e imagens religiosas típicas à crença popular, constitui mais uma maneira – profícua, bem-sucedida, no contexto da lírica moderna – de imiscuir a Arte no imaginário popular (e vice-versa), servindo-a do que ele oferece. A poesia de Alphonsus de Guimaraens, porém, vai em direção diferente: embora seu catolicismo seja, antes, devedor ao “ambiente católico, em que foi criado e em que passou quase a vida toda, do que mesmo a influências propriamente literárias” (MOURA, 1942) – pensemos aqui nos motivos hieráticos, litúrgicos, religiosos, presentes na poética do Simbolismo –, em suas composições, a resignação diante do imutável, o misticismo e o desejo íntimo de transcendência, característicos do fim de oitocentos, são norteados pela fé católica, que direciona a busca da pacificação, da essência do ser, para a religiosidade, vista como solução para o mal que assola o sujeito poético, cujo mundo íntimo é solitário e fantasmagórico, e para a dor resultante do binômio amor / morte que decorre do desencanto e lamento pela perda da mulher amada:

Anjos pairavam, de asas pandas, sobre o lago.

Já não é mais assim. A dor os ares corta,
E enche de sangue e luto o horizonte pressago.
Soluça por ali a voz da pobre Morta...

No alto do monte, ativo como um Condestável,
Um cavaleiro reza orações. Noite calma,
Sem luar, deixando em tudo um tédio inolvidável...

Não sei que vento mau turvou toda a minha alma.
(GUIMARAENS, 2001: 129)

O heroísmo íntimo, a imersão interior, do sujeito poético nos poemas de Guimaraens não consiste em buscar alento nas linhas de força do catolicismo popularmente vivenciado – a caridade, os *chamamentos* invocatórios, a instância do padre nas confissões regulares –, como em António Nobre, mas sim em buscar alento na melhor tradição institucional, monástica, apostólica, litúrgica da Igreja católica, reiterada e constantemente presente na suntuosidade dos santuários barrocos da provinciana Mariana. São exemplares disso os versos:

Braços abertos, uma cruz... Basta isso,
Meu Deus, na cova abandonada e estreita
Onde repouse quem te for benquisto,
Corpo duma alma que te seja afeita.
(*Idem*: 154)

e

Tu, DEUS, o Inspirador, Taumaturgo e Adivinho
Dá-me alívio ao pesar, prodigando-me o Vinho
Que é o néctar celestial da eterna Moradia.

Ensina-me por ele ao coração magoado
Como deve viver quem anda aniquilado,
Para um só dia amar sem morrer cada dia!
(*Idem*: 397)

Devido à repetida alusão ao universo católico (verificado em Mariana) – às constantes procissões, à prática cotidiana do soar dos sinos, à vida devota, aos jejuns e orações, às dores de Nossa Senhora – e ao modo como esses motivos foram incorporados poeticamente por Alphonsus de Guimaraens, com propriedade, se observou:

Cristianíssimo é o poeta, de modo que a natureza, as mulheres, as coisas sofrem uma refração ao passar por seu espírito, modelando-se à feição dos templos em que reza, das monjas que venera ou dos círios alvos e longos que o extasiam e compungem. (HADDAD, 1954)

Se o leitor ainda não está convencido disso, parece-nos que estes versos da sétima “[d’]As Canções” de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* constituem bom exemplo:

Minh’alma é a torre de uma igreja:
Passa de luto o sacristão.
A coruja que nela adeja
É o meu próprio coração.

... ..

Quando morre quem quer que seja,
O sacristão põe-se a rezar.
Minh’alma é a torre de uma igreja
Que tem um sino sempre a dobrar...

(GUIMARAENS, 2001: 290-291)

Nesse *modelar* as pessoas e as coisas, bem como o sujeito poético, que *habitam* suas composições “à feição dos templos” de Mariana, elaborando “um simbolismo [...] à mineira”, “intérprete de nossa alma nacional” (GARCEZ, 1983: 103), podemos notar mais um exemplo de intertextualidade entre António Nobre e Alphonsus de Guimaraens, uma vez que é evidente, nos fragmentos que apresentamos da obra de Nobre, o poder que o poeta tem de materializar, poeticamente, a realidade exterior, o mundo rural, provinciano de Entre-Douro-e-Minho, de vivificar as pessoas, os seus hábitos e tradições, moldando a sua poesia segundo a *alma popular* portuguesa. Não estamos, portanto, em equívoco se apontarmos esse procedimento como indicativo de coincidência quanto ao ponto programático: o apego ao local de origem, a apreensão e poetização daquilo que lhe é peculiar – aspecto que individualiza António Nobre e Alphonsus de Guimaraens no contexto do Simbolismo português e brasileiro, aproximando-os da geração modernista, que enalteceu o primeiro e principiou a reabilitação do segundo, e que fez de suas obras ícones de “não só uma geração como [de] uma pátria” (ANDRADE, 1921).

Bibliografia

- ALMADA NEGREIROS, José de. "Ultimato futurista às gerações portuguesas do século XX" [Dezembro de 1917]. Reproduzido em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 264-271.
- ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista", in *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, pp. 253-280.
- ANDRADE, Oswald de. Questões de Arte. *Jornal do Comércio*, São Paulo, 25 jul. 1921.
- ARANHA, Graça. "O Espírito Moderno". Conferência dada na Academia Brasileira de Letras, em 19 de Junho de 1924. Reproduzido em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, pp. 311-325.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. *Obra Crítica de Araripe Júnior*. Vol. 3 (1895-1900). Ministério da Educação e Cultura / Casa de Rui Barbosa, 1963.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. Alphonsus de Guimaraens. *Revista do Brasil*. 3ª fase, Rio de Janeiro, Ago. 1938.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil. 1900*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1960.
- CRUZ E SOUZA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- FERNANDES, Annie Gisele. *A Estrutura Dialógica em Poemas do Só de António Nobre*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2º Semestre de 1996.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. "Do Simbolismo em Portugal e no Brasil (Posfácio)". In: PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. São Paulo: Ed. Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1983, pp. 91-105.
- _____. Singularidades de um simbolista português. *Colóquio / Letras*, Lisboa, Número 127-128, p. 53-64, Jan.-Jun. de 1993.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2001.
- HADDAD, Jamil Almansur (prefácio, seleção e notas). *Obras-primas da Poesia Religiosa Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.
- HERDER, J. G. *Sobre a Nova Literatura Alemã: Fragmentos*. 1767.
- _____. *Cartas Para a Promoção da Humanidade*. 1793-97.
- LOPES, Óscar. O Simbolismo no Porto. *Nova Renascença*, Porto, v. IX, n.º. 35 a 38, p. 162-168, 1989-1990.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Alphonsus de Guimaraens. Poesia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.
- MOURA, Emílio. Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Souza. *Autores e Livros* (Suplemento literário de *A Manhã*), Rio de Janeiro, 1/8 nov. 1942.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista*. 2ª ed. Vol. 1. Brasília: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1973.
- NEMÉSIO, Vitorino. "O Só de António Nobre". In: NOBRE, António. *Despedidas*. 3ª ed.. Porto: Imprensa Moderna Lda., 1945, p. 179-183.
- NOBRE, António. *Só*. 2ª ed. Facsimilada. Porto: Caixotim Edições, 2000.
- NOBRE, António. *Despedidas*. 3ª ed.. Porto: Imprensa Moderna Lda. 1945.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: CER, 1975.

_____.A dúplice exemplaridade do *Só. Colóquio / Letras*, Lisboa, Número 127-128, p.27-44, Jan.-Jun. de 1993.

PORTELLA, Eduardo. "O universo poético de Alphonsus de Guimaraens". In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2001, pp. 15-25.

VERÍSSIMO, José. "O Simbolismo no Brasil: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Souza". In: BARBOSA, João Alexandre (seleção e apresentação). *José Veríssimo. Teoria, Crítica e História Literária*. São Paulo: Edusp, 1978, pp. 221-232.

Resumo

António Nobre e Alphonsus de Guimaraens destacam-se no contexto do Simbolismo português e brasileiro, respectivamente, pois através de inovações estético-formais e temáticas desenvolveram aquela sensibilidade poética não à moda do Simbolismo francês, como Eugénio de Castro e Cruz e Souza, por exemplo, mas sim a sua moda. Nobre e Guimarães distinguem-se porque, no contexto de suas respectivas gerações, poetizaram o apego ao local de origem e ao que lhe é típico, porque, ao valorizar o popular, introduziram em seus poemas a oralidade, da qual advém, em parte, a musicalidade, tão cara aos simbolistas, alguns elementos de fé cristã popularmente vivenciada, o cotidiano das regiões provincianas. Essas inovações antecipam recursos relacionados a um dos principais pontos do programa poético modernista: o *volksgeist*.

Palavras-chave: Simbolismo; Nobre; Alphonsus; popular; musicalidade

Abstract

António Nobre and Alphonsus de Guimaraens stand out in the Portuguese and Brazilian context, because they introduced aesthetic innovations, concerned to formal and thematic principles, not like the French Symbolism, as Eugénio de Castro e Cruz e Souza, for instance, but their own. In their poetical works Nobre and Guimaraens stand out, in their generation's context, because they put in their poetry strong attachment to their local origin and representative characters as poetic themes; they introduced colloquial words or phrases to obtain musical effects from this procedure. By this way they reach one of symbolist's proposal: music above all. They also introduced the regional and provincial and daily as well as some Christian beliefs and practices popularly experienced. Those innovations anticipate some main points related to the poetical modernist program: the *volksgeist*.

Key-words: Symbolism; Nobre; Alphonsus; popular; musicality