

*A estrutura dialógica em poemas do Só
de António Nobre*

Annie Gisele Fernandes

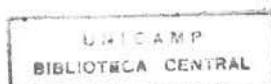
Annie Gisele Fernandes

A estrutura dialógica em poemas do *Só* de Antônio Nobre

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

Campinas / Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
1996



CM-00091850-2

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICATDP
	F391E
V	Ex.
T	337 28460
P. S.	667196
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
P. CO	R\$ 11,00
DATA	04/09/96
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Fernandes, Annie Gisele
F391e A estrutura dialógica em poemas do Só de António Nobre/
Annie Gisele Fernandes. - - Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Paulo Franchetti.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nobre, António, 1867-1900 - Crítica e interpretação.
2. Poesia portuguesa - Sec. XIX. 3. Simbolismo. I. Franchetti,
Paulo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Paulo Elias Allane Franchetti

Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

Maria Helena Nery Garcez

Prof.^a. Dr.^a. Maria Helena Nery Garcez

Haquira Osakabe

Prof. Dr. Haquira Osakabe

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por *Sonia Gisele*

Fernandes

e aprovada pela Comissão Julgadora em
08 / 08 / 1996.

Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

À CAPES, pelo financiamento deste trabalho;

À Prof^a. Vera Lúcia Vouga, pelo estímulo e amizade epistolar e pelas colaborações bibliográficas;

À Prof^a. Dr^a. Marisa Philbert Lajolo, pela leitura cuidadosa e perspicaz de parte deste trabalho e pelas importantes sugestões - que foram incorporadas na medida do que me foi possível - quando da realização de meu Exame de Qualificação;

Ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, pela orientação e incentivo e pela amizade;

Aos meus pais, pelo apoio, estímulo e compreensão;

A Deus, por ter tornado tudo isso possível;

a minha gratidão.

RESUMO

No *Só* de António Nobre há poemas que apresentam uma singularidade estrutural que os diferencia dos demais. Os poemas são, na ordem em que estão dispostos naquela obra, "António" (1891), "Os Figos Pretos" (1889), "Poentes de França" (1891) e "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)" (1891); e a singularidade refere-se ao fato de eles serem constituídos em contraponto, ou seja, em forma de vozes que se respondem, se completam ou se contrapõem.

Essa estrutura contrapontística - ou dialógica - patenteia-se através da disposição gráfica das estrofes, dos elementos formais nelas utilizados e dos temas desenvolvidos. Analisar a relação entre as vozes em cada um destes aspectos e evidenciar a importância dessa estrutura dialógica na organização do *Só* e na composição da personalidade poética de António Nobre, bem como as discussões históricas que esses poemas apresentam, é o objetivo deste trabalho.

SUMÁRIO

1. ANTÓNIO NOBRE E O PORTUGAL DO SÉCULO XIX.....	7
1.1 António Nobre: o homem.....	7
1.2 Os acontecimentos histórico-políticos no Portugal de 1820 a 1910 e as reações da "intelligentzia" portuguesa - um rápido panorama.....	12
2. ANTÓNIO NOBRE, O SÓ E A FORTUNA CRÍTICA.....	23
2.1 O poeta e sua obra.....	23
2.2 O <i>Só</i> e a crítica - Aspectos temáticos.....	26
2.3 O <i>Só</i> e a crítica - Aspectos formais.....	47
2.4 O contraponto em poemas do <i>Só</i>	51
3. "MALES DE ANTO II".....	57
4. "POENTES DE FRANÇA".....	66
5. "OS FIGOS PRETOS".....	75
6. "ANTÓNIO".....	85
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
8. BIBLIOGRAFIA.....	123

Eu confesso que em matéria de versos o único que me faz chorar, o único que é para mim Poeta, é António Nobre. Não é desdenhar o resto, pois sei que temos adoráveis poetas, mas... o Anto é o único que eu sinto e por isso é o único que eu amo.

Florbela Espanca

*Um talento. Não há, modernamente,
No grupo cintilante de poetas,
Sonetos com imagens mais correctas
Que os que ele tece, arrebatadamente.*

*Fervilha-lhe, puríssimo, na mente,
Um jorro ideal das rimas mais completas,
Com que ele faz canções de violetas,
A uma santa e pálida inocente...*

*Já cantou O Bandido, O Cristo, O Mar,
E vive agora ao fogo dum olhar,
À sombra duns idílios pequeninos...*

*E, ao vê-lo, silencioso, perpassando,
Ninguém há-de julgar que está fitando
O futuro cantor dos Vespertinos!*

*(Perfil de António Nobre por Eduardo
Coimbra na Revista Mocidade de Hoje).*

1. António Nobre e o Portugal do século XIX

*A alma de uma época está em todos os seus
poetas e filósofos e em nenhum.*

Fernando Pessoa

*Inútil! Calmaria. Já colheram
As vellas. As bandeiras socegaram
Que tão altas nos topes tremularam,
- Gaivotas que a voar desfalleceram.*

*Pararam de remar! Emmudeceram!
(Velhos rithmos que as ondas embalaram).
Que cilada que os ventos nos armaram!
A que foi que tão longe nos trouxera
Camilo Pessanha ("San Gabriel")*

1.1 António Nobre: o homem

António Pereira Nobre nasceu no Porto no dia 16 de Agosto de 1867 e morreu com apenas trinta e três anos, em 18 de Março de 1900, vítima de tuberculose. Entre essas duas datas fundamentais estão muitas outras, mas as que marcaram definitivamente a vida de António foram as reprovações em Coimbra, a ida a Paris e a tomada de consciência da doença que tempos depois o vitimaria.

Após passar a infância em Leça da Palmeira - período em que, segundo Guilherme de Castilho, os acontecimentos são "diminutos e pouco significativos" -, aos 21 anos - em 15 de Outubro de 1888 - António Nobre partiu para Coimbra, onde estudaria Direito. Já no primeiro contato com a universidade, que se deu no dia seguinte à sua chegada, quando da abertura das aulas, através de "arcaica solenidade" ¹, anunciou-se a incompatibilidade entre Coimbra e Nobre, que revelou a impressão que tivera da universidade com a afirmação:

*O tom de Idade Média que existe em tudo isto é tal que
eu por momentos chego a crer que o Dante escreveu o
Inferno o mês passado. Mas que Idade Média! São
estes três séculos da História vestidos de pierrot,*

¹Ambas citações são de Guilherme de Castilho, *António Nobre*. Editorial Presença, Lda. Lisboa. 1988, respectivamente p. 10 e 27.

dançando, aos guinchos da charanga na Nave Central da Universidade. ²

Além da decepção causada pelo arcaísmo das solenidades acadêmicas de Coimbra, Nobre sentiu-se sozinho e desamparado, num ambiente estranho composto por pessoas que lhe eram estranhas. No entanto, passado esse primeiro momento de reação e aversão à vida acadêmica de Coimbra, António conheceu Alberto de Oliveira, com quem teve fortes laços de amizade. A eles se juntaram Vasco da Rocha e Castro, António Homem de Melo (o Toy), Agostinho de Campos, D. Francisco de Souza e Holstein, Mário Duarte, Fernando de Brederode, José de Figueiredo, Manuel Teles (o destinatário de "Carta a Manuel"), entre outros ³ e, da união desses jovens, resultou o grupo literário que concebeu a revista *Boémia Nova*, cujo primeiro número foi dado a público em Fevereiro de 1889 ⁴.

Esse mesmo ano de 1889, o primeiro ano letivo de Nobre na univesidade coimbrã, foi marcado, não somente pela já mencionada repulsa inicial ou pelas brigas literárias que surgiram com a criação de outras revistas, mas, de forma crucial, pela sua primeira reprovação no curso de Direito. Após esse primeiro grande desgosto, António Nobre voltou a Leça e ao Seixo, onde passou as férias de verão, "cicatrizando, a pouco e pouco, o fundo golpe que o Pedro e o resto da quadrilha... [lhe] vibraram, de alto a baixo, nas matas escuras do 1º ano jurídico..." ⁵.

Ao fim das férias, já no ano de 1890, Nobre retornou a Coimbra para uma segunda tentativa, mas novamente a sua concentração para os estudos se viu abalada, não mais por intrigas entre grupos literários, mas pelo amor a Margarida de Lucena, a "mais linda flor dos campos", a *Purinha*. Em acréscimo a essa dispersão inicial, os 130 alexandrinos de "Males de Anto", poema que Nobre compôs às vésperas dos exames, contribuíram para que se repetisse o desfecho do período letivo anterior: a reprovação. Embora essas "dispersões"

² Citado por Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 27.

³ As "duas faces" da estadia de António Nobre em Coimbra - a da repulsa inicial e a da percepção das belezas de Coimbra, que ocorre quando ele tem ao seu redor essa roda de amigos fiéis - podem ser claramente evidenciadas no poema "Carta a Manuel".

⁴ Nesse ano surgem, em Coimbra, três outras revistas - *Os Insubmissos* (Fevereiro), *Nem cá, nem lá* (Fevereiro) e *Boémia Velha* (Março) - que se ocuparão em atacar umas às outras, mas principalmente a *Boémia Nova*.

⁵ Citado por Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 35.

tivessem ocupado o lugar do estudo, para Guilherme de Castilho não se deveu a elas a segunda reprovação de Nobre. Para o biógrafo, é

*[...] a atitude de superioridade desdenhosa de António Nobre diante da mesquinhez do meio, o seu desprezo instintivo por todos os formalismos convencionais, as suas originalidades, as suas ostentações, a sua "bizarria" ... [que estava] tão longe das possibilidades de aceitação de uma turma de capelos doutorais para quem o pecado de ser diferente do rebanho era a mais grave injúria aos obsoletos e imutáveis pergaminhos que regiam a alma-mater de então.*⁶

Diante de tudo isso, António Nobre deixou Coimbra e partiu para Paris, em 22 de Outubro de 1890, para tentar obter na Sorbonne aquilo que lhe fora negado pela universidade coimbrã. Apesar da distância que o separava de Portugal e das saudades que já sentia, a impressão que teve da universidade francesa foi assaz diferente da que tivera da de Coimbra, como podemos perceber pelo fragmento que segue:

*[...] a Sorbonne parece-lhe "amável". Não obstante o renome mundial de alguns dos seus mestres, acha-os simpáticos, humanos, compreensivos. Que diferença entre este ambiente arejado e progressivo e a estagnação, o rígido formalismo de Coimbra!*⁷

Nos seus dois primeiros anos em Paris, António Nobre conheceu Eça de Queirós - o seu ídolo na juventude -; sentiu afrouxarem-se os laços de amizade entre ele e Alberto de Oliveira; compôs a maior parte dos poemas que constituem o *Só*; familiarizou-se com a obra de Verlaine e com o Simbolismo - que atingia o seu auge -; publicou o livro citado e, em Outubro de 1892, regressou a Portugal, permanecendo aí até Novembro de 1893. Durante essa temporada em Portugal, ocorreu, em Julho, o rompimento definitivo entre António Nobre e Alberto de Oliveira e o reencontro, nas férias de verão, daquele com a sua *Purinha*, Margarida de Lucena.

⁶ *Op. cit.*, p. 40.

⁷ Cf. Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 43.

Essa longa estadia em Portugal, que implicou na perda de um ano escolar completo, deveu-se às dificuldades financeiras pelas quais a família Nobre passou nessa época. Segundo Guilherme de Castilho, esse foi "um ano de espera, um ano morto na progressão do seu caminho em direcção à chamada 'vida prática'" ⁸. No entanto, no dia 11 de Novembro, Nobre voltou à capital francesa, com o objetivo primordial de concluir o curso e estar apto para participar do concurso, que se realizaria dentro de um ano, para ingresso na carreira diplomática.

Tendo obtido o diploma de bacharel em Outubro do ano seguinte e o de licenciatura em Janeiro de 1895, António Nobre estava pronto para os concursos que seriam realizados em Maio desse mesmo ano e para deixar Paris definitivamente. No entanto, antes de seu retorno a Portugal, ele vendeu à Livraria Aillaud a segunda edição do *Só* por mil francos.

O concurso foi realizado e Nobre obteve o segundo lugar, mas, apenas um mês após a publicação dos resultados, novamente o acometeu a "constipação" que o acompanhava, de maneira constante, desde Junho de 1892. Depois de aceitar a vaga de cônsul no posto de Pretória, a sua nomeação foi retardada pelos entraves burocráticos e, enquanto esperava, a doença que vitimá-lo-ia tempos depois manifestou-se de forma mais intensa. Mais uma vez, Nobre teve a decepção de ver seus projetos serem adiados.

Após um tempo de repouso no Seixo - que não lhe trouxe melhoras - a conselho dos médicos da família, seu irmão Augusto Nobre reconheceu a gravidade do estado de António e o convenceu a ir para a Suíça. Outra vez, ele sentiu-se abalado frente a necessidade de deixar a pátria e, a partir desse momento, passou os cinco anos de vida que lhe restavam numa constante peregrinação em tentativa de restabelecer a saúde perdida.

Em Setembro de 1895 António Nobre chegou à estância de cura Davos-Platz, na Suíça, mas sentindo-se prostrado devido à imagem que aí viu - físicos em decadência física evidente -, transferiu-se, a conselho médico, para o lugarejo de Clavadel, situado nas proximidades de Davos-Platz, onde lhe foi revelado o verdadeiro estado de sua saúde. Na ilusão de que o local onde estava e a solidão que aí existia impediam a sua melhora porque

⁸*Op. cit.*, p. 54.

o faziam sofrer, António Nobre voltou a Davos-Platz, agora familiarizado com a doença e suas manifestações.

Em Janeiro de 1896, não percebendo grandes - nem mesmo pequenos - sinais de melhora e sofrendo imensamente com o exílio, acreditou que o melhor seria regressar a Portugal, o que ocorreu em Maio. No entanto, antes de partir recebeu uma carta de sua então noiva Margarida de Lucena, anunciando, por imposição da mãe que soubera do mal incurável de António, o rompimento definitivo do romance.

Ao deixar Davos-Platz, Nobre ainda permaneceu algum tempo em Bex, Genebra, e Lausanne, antes do tão desejado regresso às terras portuguesas. Ao fim de quase um ano na Suíça, ele retornou a Portugal, em meados de Julho de 1896, "mais doente e cansado, mais desiludido da vida" ⁹ do que estava antes do exílio. No entanto, a sua permanência na "Lusitânia" foi marcada por constantes viagens - Foz do Douro, Seixo, Casais, Monte Estoril, Lisboa -, sempre em busca de um clima melhor.

Em Janeiro do ano seguinte à sua chegada a Portugal, António Nobre iniciou a realização de um sonho antigo: prestou serviços como tirocinante na Secretaria do Ministério dos Negócios Estrangeiros, mas o esforço físico que as deslocações diárias em cumprimento das atividades exigiam acabaram por comprometer ainda mais a sua já debilitada saúde e, como consequência, teve que abandonar o tirocínio. Diante do agravamento da doença, novas peregrinações por Portugal ocorreram: Casais, Monte Estoril, Lisboa.

Em Maio de 1897, aconselhado por médicos e amigos, António Nobre partiu em viagem por mar, rumo aos Estados Unidos. Em Julho regressou a Portugal e instalou-se em Casais. Depois foi a Foz e a Lisboa e, no início de 1898, foi para Funchal, na Ilha da Madeira, onde permaneceu até Abril de 1899, quando, de volta a Lisboa, teve nova esperança com o sistema de cura de um médico lisboense. Pouco tempo depois, viu findar mais uma esperança e, novamente, foi a Suíça, onde esteve durante algum tempo, até que os médicos evidenciaram a necessidade de voltar a Portugal.

Já bastante próximo do fim, António Nobre ficou algum tempo em Monte Estoril, antes de ir para Foz, ao lado do irmão Augusto. Data dessa época a sua intenção de publicar

⁹ Cf. Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 64.

em livro as suas poesias que só haviam vindo a lume através de revistas. *Saindo da Foz*, foi ainda uma vez ao Seixo, mas, ao sentir aproximar-se o fim, regressou a Foz e, na manhã seguinte, 18 de Março de 1900, extinguiu-se o último facho de luz que o mantinha vivo.

1.2 Os acontecimentos histórico-políticos no Portugal de 1820 a 1910 e as reações da "intelligentzia" portuguesa - um rápido panorama.

Em Portugal, o século XIX foi marcado por uma série de ocorrências que visavam alterar os rumos políticos da nação e restaurar a decadente economia nacional e, entre os principais acontecimentos desse século e do início do seguinte, estão a luta entre o Absolutismo e o Liberalismo e entre a Monarquia e a República, sendo que é pela última manifestação de cada um dos dois grupos que muitos intelectuais portugueses irão se bater.

Os acontecimentos históricos desse século, em especial as idas e vindas da luta pelo Liberalismo e pela instauração da República, revelam o descontentamento dos portugueses com relação ao seu país e a eminente necessidade de mudanças, além de marcar negativamente os intelectuais da época, principalmente os da geração de 90, que deixam mais que evidente em suas obras o pessimismo com relação aos consecutivos fracassos das tentativas de restabelecimento do país. Na verdade, como veremos logo adiante, todo o século XIX foi caracterizado pelo crescer e ruir de esperanças, pela alternância entre a expectativa de reerguimento do país e a frustração dessa expectativa.

Em 1820 já se manifestava com bastante força, em quase todos os aspectos da vida nacional, a crise que perduraria até o advento da República, pois, nessa época, Portugal já era um país invadido pelas potências estrangeiras; um país ameaçado economicamente devido à emancipação econômica do Brasil; um país que reclamava a presença do rei que o governava do Brasil ¹⁰; um país que considerava a monarquia absolutista um regime ultrapassado e incapaz de reerguê-lo e, por tudo isso, um país que lutava pelos ideais liberais, os quais, e somente os quais, na visão da época, poderiam ser a panaceia para todos os males que assolavam a nação portuguesa ¹¹. Diante dessas circunstâncias sucederam-se

¹⁰ Quando em 1807 a França invadiu Portugal com o objetivo de tomar a Coroa e nomear um rei para regê-la, a família real retirou-se para o Brasil.

¹¹ Segundo José Hermano Saraiva, "as invasões francesas [em 1808] foram o primeiro episódio das lutas entre o absolutismo e o liberalismo [em Portugal]..." (*História Concisa de Portugal*. Publicações Europa-América. 1992, p. 267).

várias manifestações que visavam a implantação do Liberalismo em Portugal, como a Revolução de 1820 - que tinha como intuito tomar conta da Regência e convocar as Cortes para adotar uma Constituição - o subsequente Vintismo e o Setembrismo, todas apoiadas e realizadas por intelectuais da geração de Almeida Garrett e Alexandre Herculano, todas intercaladas com reações que lutavam pela manutenção da monarquia absolutista e pela restauração da Carta. Assim, o liberalismo caracterizou-se por idas e vindas - por períodos de vitória e de derrota - que foram responsáveis, respectivamente, pela exaltação de Portugal, face à perspectiva de voltar a ser a potência que um dia havia sido, e pela descrença naquele país, frente à frustração com os momentos de fraqueza do liberalismo.

A crise portuguesa e a impossibilidade de vencê-la dada a fragilidade daquele país eram tão intensas e evidentes que se por um momento havia uma grande expectativa de melhoria, logo em seguida sobressaía-se o sentimento oposto a esse, a frustração, a constatação de uma nova ilusão. É ante a esse momento crítico de Portugal que os principais intelectuais se voltaram para a Pátria e tiveram desde Garrett até Fernando Pessoa, "o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*"¹².

Quando em 1828 D. Miguel assumiu o trono português e fez com que o absolutismo - momentaneamente contido por uma vitória da causa liberal - fosse reinstaurado através do despotismo e da repressão violenta - e por consequência mais uma vez o liberalismo foi forçado a recuar -, Garrett propôs através do *Portugal na Balança da Europa*, publicado em 1830, que as duas únicas saídas para Portugal seriam "ou a independência com verdadeira liberdade, ou a união com a Espanha"¹³. Assim, como nos diz Eduardo Lourenço, Almeida Garrett foi o primeiro representante da *intelligentzia* portuguesa a interrogar a fundo Portugal e a fazer com que esse país se "convert[a] em permanente interpelação para todos nós"¹⁴, interpelação que até o início da geração de 70 será feita de maneira marcante por Garrett e Alexandre Herculano.

¹² Cf. Eduardo Lourenço. "Da literatura como interpretação de Portugal", in *O labirinto da saudade*. Lisboa. Publicações Dom Quixote. 1982, p. 86.

¹³ Cf. Almeida Garrett. *Portugal na Balança da Europa*. Porto. Viuva Moré Editora. 1867, p. 283.

¹⁴ Eduardo Lourenço. *Op. cit.*, p. 89.

É durante o reinado miguelista e, mais tarde, em 1839, durante o governo de Costa Cabral - o *Cabralismo*, regime também caracterizado pela ditadura - que percebemos afrouxarem-se as esperanças de que o liberalismo poderia transformar o Portugal decadente num país glorioso, decente e em consonância com toda a Europa. Diante desse enfraquecimento dos liberais Garrett constatou que o principal motivo do malogro das suas causas era justamente a falta de conhecimento da realidade portuguesa, das tradições próprias daquele país. Tanto nas obras de Almeida Garrett como nas de Alexandre Herculano está evidente a importância do conhecimento da *alma verdadeiramente portuguesa*, pois somente com esse conhecimento seria possível reverter a situação deplorável que caracterizava o Portugal da época.

Durante o período que compreende 1834 (a Convenção de Évora-Monte) e 1851 (Regeneração), momento em que vigorou o regime constitucionalista, Portugal foi dominado por uma fase de instabilidade em que eram constantes os levantes militares, as intervenções da Inglaterra e Espanha, as crises econômicas, especialmente a de 1846, e a luta política entre "a oligarquia financeira que apoiava o cabralismo e uma coligação de camponeses, artesãos e pequenos burgueses, secundadas por uma *élite* intelectual que assimilara as ideias do socialismo utópico francês" ¹⁵.

Em 1851, opondo-se ao regime cabralista que dominava - com uma pequena trégua entre 1846 e 1849 - desde o golpe-de-estado no início da década de 40, subiu ao poder, também através de um golpe-de-estado, o movimento chamado Regeneração, que era resultante da coligação de setembristas e cartistas moderados e tinha como objetivo colocar Portugal nos trilhos do progresso material. Com a Regeneração e sob a chefia do engenheiro António Maria de Fontes Pereira de Melo teve início uma política de melhoramentos para a nação portuguesa: aperfeiçoamento dos portos; criação de infra-estruturas para a comunicação; criação de caminhos-de-ferro, que facilitariam a circulação e a comercialização de produtos agrícolas e, conseqüentemente, consolidação da burguesia rural. No entanto, parecia que o progresso detinha-se apenas no fomento da agricultura,

¹⁵ Cf. António José Saraiva e Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. Porto. 1985, p. 721.

uma vez que o desenvolvimento industrial não era proporcional àquele ¹⁶. Apesar de o fontismo não beneficiar os pequenos industriais como beneficiava a produção agrícola, pode-se dizer que tal regime teve resultados positivos não apenas na economia e na sociedade, mas também no ambiente cultural português. Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, entre os progressos culturais podem-se "contar dois que vieram a afectar a própria Regeneração: a tendência para a eliminação de certos atrasos culturais provincianos, para aproximar, nomeadamente, o ambiente literário das três principais cidades do País, unidas desde 64 pela linha do Norte; e um contato mais frequente e fácil com os movimentos culturais europeus, através da linha de Leste, desde 63. Na chamada *Geração de 70* intervieram sensivelmente estes factores, bem como a evolução literária geral que se processou entre 1850 e 1870" ¹⁷.

Se, por um lado, o fontismo apresentou resultados positivos em alguns aspectos da vida portuguesa, por outro, quando se comparava - tecnologicamente, economicamente e socialmente - essa mesma vida portuguesa com a da Europa, percebia-se que Portugal estagnava. E era exatamente isso o que a *intelligentzia* portuguesa da época - de modo especial a juventude acadêmica coimbrã - fazia: estando a par do desenvolvimento no exterior, compreendia que a realidade portuguesa era bem outra, quer no que se referia aos avanços tecnológicos e industriais - e, por consequência econômicos e sociais -, quer no tocante à prática do liberalismo ¹⁸. Frente a essa constatação - e também à grave crise econômica de 1876, mesmo ano em que surgiu o Partido Progressista -, a reação da Geração de 70 não foi outra senão criticar duramente a realidade de Portugal. Assim, se

nunca geração portuguesa se sentira tão infeliz - tão funda, sincera e equivocadamente infeliz - por descobrir que pertencia a um povo decadente, marginalizado ou automarginalizado na História e recebendo

¹⁶ Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, os pequenos industriais, que não eram beneficiados pela política fontista e que, ao contrário, "eram condenados à mediocridade pela concorrência estrangeira e pela evolução tecnológica que se processava fora de Portugal", constituíram oposição a esse governo e, principalmente, foram granjeados como a massa eleitoral do Partido Republicano, "sobretudo a partir de 1880" (Cf. *Op. Cit.*, p. 721).

¹⁷ Cf. *Op. cit.*, p. 815.

¹⁸ De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes, essa juventude acadêmica chocava-se "com a realidade das instituições, hostis, na prática, ao liberalismo e ao progressismo que lhes servia de tabuleta" (*Op. cit.*, p. 864).

passivamente do movimento geral do que chamam Civilização, não só máquinas, artefactos, modas, mas sobretudo idéias...

também,

raramente uma Geração terá implicado o seu País num processo tão implacável, tão cruel, como a dos homens das "Conferências do Casino" ¹⁹.

Talvez uma das reações mais duras tenha sido a de Antero de Quental, pois, segundo ele, a única maneira possível de transformar a realidade decadente de Portugal em realidade econômica e social tal qual existia na Europa, seria a união com a Espanha, a formação de uma federação ibérica ²⁰. Ao formular essa proposta, o citado autor deixa claro que, se a medíocre realidade portuguesa somente poderia ser alterada através da união com a nação espanhola, Portugal deveria sujeitar-se a isso; anulando-se enquanto nação autônoma, mas garantindo melhor perspectiva de vida aos portugueses ²¹. Nesse sentido, Antero de Quental considera que para a nação portuguesa integrar-se na Europa moderna seria necessário suprimir aquilo que era característico de Portugal e que, por isso, o diferenciava de toda a Europa. Assim, se num momento anterior a esse Almeida Garrett e Alexandre Herculano viam no patriotismo e no que é tipicamente português os elementos imprescindíveis para o sucesso daquela nação, Antero, ao contrário, reputa esses mesmos elementos como os que contribuem para a manutenção da situação marginal de Portugal.

Da mesma forma que o autor que vimos tratando, Oliveira Martins também teve uma atitude implacável para com o seu país, uma vez que o considerava uma nação que, desde o desastre de Alcácer-Quibir, deixou de existir por si mesma - enquanto realidade autônoma - e se tornou fruto das necessidades políticas européias e submissa à proteção

¹⁹ Os dois trechos citados são de Eduardo Lourenço, *Op. cit.*, p. 96 e 98, respectivamente.

²⁰ Convém ressaltar que o Iberismo é um assunto que, na segunda metade do século XIX, foi trazido à luz das discussões. Entre os anos de 1868 e 1870 - período da revolução espanhola e do interregno de dois anos - a Espanha chegou a cogitar a possibilidade de ter D. Fernando II ou D. Luis como "donos" do trono de seu país, ela chegou mesmo a convidá-los, mas ciente da intenção da união entre os dois países, ambos recusaram.

²¹ É, provavelmente, devido a essas respostas de Antero à situação de Portugal que Eduardo Lourenço dirá: "Antero não tem pátria, mesmo enquanto passado glorioso - como Garrett ou Herculano - só a tem como Futuro, pois só nele antevê a conciliação e a superação da *aparência* intolerável do Portugal seu contemporâneo..." (*Op. cit.*, p. 101).

inglesa. Esse pensamento está evidente em *História de Portugal* (1879), que, ao tratar do tema da decadência daquele país, deixa claro que "tudo o que veio depois de 1580 é visto apenas como um longo estertor, em que se debate inutilmente um indivíduo condenado, seguido da decomposição do corpo social já sem vida própria" ²². E era exatamente na reconstrução desse "corpo social" que Oliveira Martins via o caminho para levar Portugal à tão sonhada evolução. Segundo ele, para o citado país atingir o desenvolvimento europeu era necessário, antes de mais, que fizesse progredir sua tecnologia e sua indústria, para, depois, conseguir elaborar a *idéia coletiva* que levaria Portugal ao caminho correto, que seria capaz de colocá-lo em consonância - material e espiritual - com a Europa desenvolvida. Percebemos nessa perspectiva martiniana que, para Portugal alcançar o progresso que permeava as nações européias, seria preciso alterar as condições materiais do país para, em seguida, transformá-lo espiritualmente.

Em 1885, Oliveira Martins entrou para o Partido Progressista, onde, juntamente com o chefe do partido, Anselmo José Braacamp, idealizou o projeto político, chamado "Vida Nova", que se caracterizava pela oposição ao fontismo, então em vigência. No ano seguinte, Martins foi eleito deputado e a sua presença no Ministério Progressista era vista pelos intelectuais da época como uma possibilidade de reverter o estado de declínio político e econômico de Portugal. No entanto, quando foi formado o Ministério e a Martins foi designada apenas a pasta da Agricultura - por ele rejeitada - e quando o projeto "Vida Nova" começou a ganhar novos rumos devido às novas lideranças que surgiram após a morte de Anselmo Braacamp, a reação daqueles intelectuais frente a esses acontecimentos pode ser vislumbrada nestas palavras de Antero de Quental: "Ora Portugal *não quer* reforma. Isto é um fenômeno psicológico muito singular mas muito verdadeiro: as *sociedades perdidas não querem* de modo algum reforma; preferem o cataclismo"²³.

Pouco tempo depois, a 11 de Janeiro de 1890, a já decadente nação portuguesa recebeu mais um golpe, o *Ultimatum*, que obrigou Portugal a renunciar o território africano que unia Angola e Moçambique. Segundo A. H. de Oliveira Marques, "este ultimato

²² Cf. Paulo Franchetti. "No Centenário de Oliveira Martins", in: MARTINS, J.P.O., QUEIROZ, J.M.E. de. *Correspondência*. Editora da Unicamp. Campinas/São Paulo. 1995, p. 16.

²³ Citado por Fernando Piteira Santos, "Antero de Quental: as suas Idéias Políticas, a Acção Revolucionária, a Intervenção Cívica", in *Colóquio/Letras*, número 123/124, p. 78.

provocou uma vaga nacional de indignação contra a Inglaterra e um movimento generalizado contra a Monarquia e o próprio rei, acusados de não haverem prestado atenção suficiente aos territórios ultramarinos e, assim, de terem comprometido os interesses da Nação" ²⁴. Dessa forma, esse acontecimento político e a deterioração das instituições monárquicas foram a "gota d'água" para que eclodisse, em 31 de Janeiro, a revolta republicana. De acordo com António José Saraiva e Óscar Lopes, "a revolta de 31 de Janeiro, subsequente ao Ultimato, ... [foi] uma afirmação da vitalidade das forças políticas exteriores ao grupos governantes, momentaneamente galvanizadas pela humilhação nacional imposta pela concorrência colonial inglesa" ²⁵.

Além de ter sido o estopim para a reação republicana, com o *Ultimatum* agravou-se o pessimismo que tinha suas raízes no Vintismo e que caracterizava as manifestações da *intelligentzia* desde meados do século XIX. Os contemporâneos de 1890 foram vitimados por uma grande depressão moral e psicológica ao constatar a nulidade de Portugal face à força de países europeus e essa depressão, unida ao pessimismo, esteve presente de maneira marcante nas obras compostas no último decênio de Oitocentos. As reações que foram suscitadas pelo *Ultimatum* e pela depressão que assolava Portugal estavam, por vezes, inseridas no processo de busca de soluções para a decadente vida nacional e, por outras, eram exageradamente derrotistas e pessimistas e, dentre essas, foi o *Só* de António Nobre que "melhor concentrou e irradiou o pessimismo característico desta época em foco" e, além disso, é esse livro que "contém algumas das mais impressivas fórmulas de tal pessimismo, como o verso: 'Que desgraça nascer em Portugal!'"²⁶.

O pessimismo que caracteriza o *Só* advém da constatação de que o Portugal oitocentista não era nem sombra daquele país que em Quinhentos havia conquistado mares e continentes, ao contrário, era um país extremamente frágil e inferiorizado com relação à

²⁴ Cf. "Principais Acontecimentos", *História de Portugal*. Vol II. Palas Editores. Lisboa. 1973, p. 108.

²⁵ Cf. *Op. cit.*, p. 723.

A respeito das manifestações que sucederam os episódios que abalaram o Portugal de fim de século, José Carlos Seabra Pereira nos diz que "os três últimos lustros de Oitocentos são sacudidos em Portugal por acontecimentos que convulsionam a consciência nacional e agitam numerosas massas, acicatadas pelas propagandas reacionária, republicana e libertária" ("A condição do Simbolismo em Portugal e o litígio das Modernidades", in *Nova Renascença*, Vol. IX, Julho de 1989 / Julho de 1990, número 35-36, Edições Nova Renascença, p. 143).

²⁶ Cf. Óscar Lopes. "A onda pessimista", in *Entre Fialho e Nemésio*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. 1987, p. 85.

Europa desenvolvida, um país que não conseguia reverter o quadro de decadência em que se encontrava desde o início do século e um país cuja geração de intelectuais e políticos também havia fracassado nas várias tentativas de reerguer a pátria. Assim, a reação de Nobre fundamenta-se na frustração de ver seu país rural ser prostrado pelo capitalismo industrial e, principalmente, na decepção em ser português e em nascer num país em ruínas, ou, como nos diz Bernard Martocq, "se nourrit de la conviction d'appartenir à une race qui fut grande et qui est maintenant complètement dégénérée" ²⁷. Essa reação extremamente pessimista de Nobre não deixava espaço para que a esperança de encontrar soluções para os problemas da nação sequer despontasse em sua obra e é frente a isso que o crítico mencionado considera que "chez António Nobre, la violence du choc [*Ultimatum*], combinée à d'autres problèmes d'ordre personnel [como os mencionados na breve biografia que apresentamos acima], le pousse à rejeter toutes les solutions, les unes après les autres" ²⁸. E, diante dessa prostração individual e coletiva, o poeta refugiou-se no passado feliz de sua infância e no Portugal agrário, patriarcal numa tentativa de solucionar seus males pessoais.

Em *A Pátria* (1896), ao contrário do *Só*, está patente a preocupação do autor em encontrar saídas para a problemática realidade portuguesa e a aceitação de uma dessas saídas como capaz de reverter o estado decadente dessa realidade, uma vez que Guerra Junqueiro considera que a mudança do regime monárquico para o regime republicano seria a solução para os males que pairavam sobre Portugal no século XIX ²⁹. No entanto, antes de propor que a República seria a panaceia para todos os problemas que a nação portuguesa

²⁷ Cf. "Le Pessimisme au Portugal", in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. V. Paris. Fundação Calouste Gulbenkian. 1992, p. 438.

²⁸ Idem, *Ibidem*, p. 440.

Também para José Carlos Seabra Pereira, o pessimismo e o sentimento de decadência estão intimamente unidos ao desgosto da frustração individual, a qual se liga à decadência da pátria e ao insucesso de uma geração. Segundo este autor, a este "estatuto coletivo de degeneração são muito sensíveis António Nobre e Camilo Pessanha" (Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. CER. Coimbra. 1975, p. 304).

²⁹ Essa esperança de Junqueiro numa nova forma de governo, representada no advento da República, foi compartilhada por vários escritores da época, entre os quais destacamos Teófilo Braga. Segundo Paulo Fernando da Motta Oliveira, neste final de século XIX, "há a esperança desmedida em uma forma de governo cuja proclamação, por si só, iria criar uma nova ordem que, quase magicamente, geraria um novo Portugal, melhor e mais justo..." ("Interpretações de Portugal: de Garrett à República", in *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*. Tese de Doutorado. UNICAMP / IEL. Campinas. São Paulo. 1995, p. 69).

vinha enfrentando desde o início do século, o autor faz uma análise bastante pessimista da realidade e do povo português em geral, através da qual deixa evidente que o que faltava àquele país era alguém que o *dirigisse*, era um governo que fosse capaz de "fazer de quatro milhões de espíritos um só espírito, juntar quatro milhões de vontades numa só vontade" ³⁰. Assim, na concepção de Guerra Junqueiro, o que Portugal precisava era, antes, alguém que fosse a alma desse povo, pois se ela existisse, os problemas materiais - que são decorrentes dessa ausência - seriam solucionados ³¹.

Essa mesma preocupação em abordar e interpretar a situação político-econômica portuguesa aparece nos últimos livros de Eça de Queiroz, escritos após o abalo provocado pelo *Ultimatum*. No conto "Civilização" (1892), que deu origem ao livro *A Cidade e as Serras* - publicado em 1901 -, Eça aponta - através da personagem central, Jacinto, cujo tédio e infelicidade que lhe são característicos advêm da modernidade e do progresso em que está inserida - a importância de Portugal não ser moderno e civilizado como a Europa, porque o desenvolvimento traz infelicidade. Nesse conto, Eça ruma em direção contrária a Garrett, Herculano, Antero e Oliveira Martins, pois considera que decadentes eram os países que viviam no desenvolvimento e civilização extremos e que o Portugal simples, rústico, tradicional e atrasado seria o modelo em que as nações iludidas pela civilização iriam se apoiar para chegar à verdadeira felicidade, à felicidade que está vinculada à simplicidade.

Em *A Ilustre Casa de Ramires* (1897), o autor deixa claro, através de Gonçalo - uma alegoria de Portugal -, que para esse país superar as dificuldades econômicas que o assolavam era forçoso que houvesse, antes de mais, a recuperação da confiança na nação portuguesa, pois, se o citado país caracterizava-se pela decadência econômica e política ³², tal decadência devia-se mais à perda de confiança nas suas potencialidades do que à crítica

³⁰ Cf. Guerra Junqueiro. "Anotações", in *Pátria*. 4ª edição. Porto. Livraria Chardron, [sd], p. 207.

³¹ Reparemos que essa concepção de Junqueiro mantém diálogo com a elaborada por Oliveira Martins, mas de maneira inversa, pois se este autor considera que as mudanças materiais são pré-requisito para as espirituais, aquele julga que o principal motivo da decadência portuguesa é a ausência de uma alma - de um herói - que concentrasse em si a vontade de toda a nação e, que obtido isto, a recuperação econômica, política e intelectual viria. Essa inversão da concepção martiniana está presente, também, nas respostas que os saudosistas apresentaram para os problemas de Portugal.

³² Convém lembrar que a crise econômica vem desde a Independência do Brasil e que a política fora agravada com o *Ultimatum* de 11 Janeiro de 1890.

situação da sua economia. Além de apresentar a recuperação da confiança como um meio de mudar a realidade decadente de Portugal, o autor ainda propõe uma saída para a economia do país: a exploração da agricultura no continente africano.

Segundo Paulo Franchetti, apenas nesses dois livros é possível encontrar uma preocupação bastante evidente de Eça de Queiroz em apresentar soluções para a crise que perseguia Portugal desde o início do século XIX e que se agravou nos seus anos finais. No entanto, o crítico considera que a saída apresentada n'*A Ilustre Casa de Ramires* "é de maior abrangência" do que a apresentada em *A Cidade e as Serras*, pois, enquanto que aqui o romancista restringe-se "aos horizontes da classe dos ricos proprietários de terras", naquele ele "apresenta uma saída política e econômica para a nação, nos mesmos termos em que o fizera, pelo jornais, o último Oliveira Martins: a saída seria a exploração agrícola da África, sem emigração, pois se a África abundava em terras, pensava o historiador, tinha igualmente mão de obra suficiente para gerar a riqueza agrícola necessária à recuperação de Portugal"³³.

Se o decênio de 1890 foi caracterizado pelo pessimismo extremo, a década seguinte - 1900 a 1910 - observou, segundo Bernard Martocq, o aparecimento de algumas tendências que tinham o objetivo de alterar o sentimento de decadência e derrotismo e que apresentavam uma visão bastante otimista acerca dos rumos futuros da nação portuguesa. O otimismo que caracteriza as manifestações da *intelligentzia* portuguesa nesses primeiros anos do século XX é decorrente da perspectiva de implantação do regime republicano - diante do fortalecimento do Partido Republicano - e da Proclamação da República, a 5 de Outubro de 1910. Uma das saídas para o pessimismo tem sua origem no poema "O Desejado" (1902), de António Nobre, no qual é anunciado que um futuro glorioso está a espera de Lisboa, sendo que esse ressurgir de Portugal associa-se ao retorno de D. Sebastião, o rei cujo destino era símbolo da pátria decaída, mas era também a representação de todos os sonhos e esperanças dos portugueses. A saída calcada no sebastianismo e no messianismo foi rejeitada e atacada por alguns intelectuais da época - como João de Deus, Trindade Coelho e Manuel Laranjeira - que defenderam a educação como forma de apagar o pessimismo que caracterizava Portugal. Essa proposta de educar o povo - e educá-lo

³³ Paulo Franchetti. *Op. cit.*, p. 42.

através de uma educação nacionalista - era um dos objetivos dos republicanos e preconizada pelos saudosistas, os quais julgavam que reencontrar as potencialidades e as características nacionais ("a alma portuguesa") era o caminho para regenerar Portugal.

Com o Saudosismo, aquele país conheceu um momento de otimismo, pois a recuperação dos elementos típicos e específicos da nação portuguesa que eram necessários ao seu reerguimento já estava patente, principalmente, na literatura da época e, dessa forma, estava preparando o início de um período em que a glória e o esplendor caracterizariam Portugal. É diante disso que se pode dizer que

*este Portugal dos fins do século XIX, princípios do XX, mediocre, mendigo político da Europa, assisti[u] estupefacto e incrédulo a uma operação de magia poética incomparável destinada a subtraí-lo para sempre àquele complexo de inferioridade anímico que a Geração de 70 ilustrara com tão negra e fulgurante verve*³⁴.

³⁴ Cf. Eduardo Lourenço. *Op. cit.*, p. 107.

2. António Nobre, o *Só* e a Fortuna Crítica

De António Nobre partem todas as palavras com sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas. [...] ele foi o primeiro a pôr em europeu este sentimento português das almas e das coisas, que tem pena de que umas não sejam corpos, para lhes poder fazer festas, e de que outras não sejam gente, para poder falar com elas.

Fernando Pessoa

2.1 O Poeta e sua obra

Embora, como vimos no capítulo anterior, o homem António tenha tido passagem bastante rápida pela existência terrena, uma vez que morreu com apenas trinta e três anos, sua existência enquanto poeta deixa-nos um legado que não se restringe a Portugal. Dono de grande sensibilidade e de arguta consciência estético-formal, o citado poeta atravessou século e mares e arrancou de autores como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca e Manuel Bandeira textos de sincero reconhecimento de sua grandiosidade poética.

A primeira poesia de Nobre de que se tem notícia é "Intermezzo Ocidental"¹, datada de 30 de Maio de 1882 e publicada nos *Primeiros Versos*. Já no ano seguinte, participava ele como colaborador da revista literária *Mocidade de Hoje*².

Após várias colaborações em revistas e após ter sido um dos pilares de *Boemia Nova* e de *Os Nefelibatas*, o poeta, estando em Paris publica o *Só*, o único de seus livros editado durante a sua vida. Postumamente, foram publicados *Despedidas*, *Primeiros Versos* e *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, que serão apresentados sucintamente visto ser o *Só* o alvo principal deste trabalho.

¹Segundo Maria Ema Tarracha Ferreira, de Nobre "são conhecidos outros versos, anteriores ao 'Intermezzo Ocidental', escritos por Nobre e... Eduardo Coimbra destinados a um jornalinho manuscrito, de que ambos eram redactores, *Tremulante...*" (Cf. "Introdução", in NOBRE, António. *Só*. Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses. [sd], p. 50).

² A colaboração de António Nobre nessa revista dá-se, principalmente, através de sonetos que cuidavam apresentar - aumentando - as qualidades literárias dos seus companheiros também iniciantes na produção relativa a letras.

Despedidas foi a primeira das publicações póstumas, tendo vindo à lume em 1902 - data do segundo aniversário de morte de António Nobre -, por iniciativa de Augusto Nobre, com o intuito de cumprir a vontade de seu irmão António, cujo propósito era publicar as poesias que compusera depois da primeira edição do *Só*, entre 1895 e 1899, época que compreende o início da sua peregrinação em busca de saúde e que antecede a sua morte. Esse livro contém 36 peças, inclusive o poema "O Desejado".

Primeiros Versos veio a público em 1921, também por iniciativa do irmão do poeta e para atender à vontade deste, que, pouco antes de morrer, havia decidido publicar os poemas não incluídos no *Só*, embora já conhecidos através de jornais e revistas da época. Esse livro é composto por 85 poesias, as quais foram escritas entre 1882 e 1889, período que abrange a primeira fase, ou "fase de Leça" - à qual pertence a grande maioria dos poemas que integram *Primeiros Versos* - e a segunda, a "fase de Coimbra"³.

Em *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, publicado em 1983, sob organização de Mário Cláudio, encontram-se reunidos quatro poemas publicados no *Só*, vinte e nove em *Primeiros Versos* e cinquenta e três "inéditos em livro". Essa obra resulta da transcrição integral do "caderno manuscrito de capa de oleado"⁴ - intitulado *Alicerces* -, que reúne as composições datadas de 1882 a 1886.

Embora haja peças isoladas de grande qualidade nos livros póstumos, é o *Só*, sem dúvida, a grande obra do poeta, a obra que, como escreve Guilherme de Castilho,

*dá a justa medida do seu gênio; ... [e] bastou para
que o nome do seu autor ganhasse juz a ser
inscrito no rol dos maiores e mais representativos
poetas líricos portugueses.*⁵

O *Só* teve duas edições em vida do poeta. Uma primeira, constituída por 29 poemas, foi dada a lume em 1892, em Paris, por Léon Vanier, o editor dos grandes nomes do Simbolismo francês. Seis anos depois, em 1898, Nobre publica uma segunda edição,

³ Cf. Guilherme de Castilho. *Op. cit.*, p. 83. As denominações "fase de Leça" e "fase de Coimbra" referem-se aos poemas que foram escritos, respectivamente, nas cidades de Leça da Palmeira e Coimbra.

⁴ Cf. Mário Cláudio. *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Matosinhos. 1983, p. 11. Segundo Paula Mourão (in *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*. Ed. Caminho. Lisboa. 1991), ao apresentar os poemas seguidos de notas e variantes, Mário Cláudio ruma em direção de uma edição crítica para *Primeiros Versos*.

⁵ Cf. *Op. cit.*, p. 81.

acrescida de 27 poemas, dos quais seis foram escritos durante o período que abrange 1892 e 1895⁶ e os demais entre 1884 e 1891. A grande diferença entre as duas edições não está, porém, no número de poemas mas na ordenação dos mesmos. Enquanto que em 1892 os poemas vieram a público justapostos, em 1898 eles são organizados, ou agrupados, em núcleos.

As oito seções - ou núcleos - que integram o *Só* a partir de sua segunda edição são, respectivamente, *Antônio*, *Lusitânia no Bairro Latino*, *Entre Douro-e-Minho*, *Lua Cheia*, *Lua Quarto-minguante*, *Sonetos*, *Elegias* e *Males de Anto*, as quais são precedidas pelo poema "Memória"⁷. Como veremos adiante, esta organização dos poemas em núcleos é utilizada por alguns críticos para corroborar o argumento de que a citada obra seria biografia não só do individual (sujeito da enunciação) mas também do coletivo (Portugal). Nesse caso, os núcleos são considerados como "estações" da vida do indivíduo que se confunde com o coletivo.

Composto, desde as edições seguintes à primeira, por cinquenta e uma poesias⁸, das quais vinte e sete foram escritas durante o tempo em que o poeta esteve em Paris ou em viagem e vinte e quatro dividem-se entre a "fase de Leça" (onze) e a "fase de Coimbra" (treze), o *Só* tem sido, desde a sua publicação, objeto de muitas investigações que, dentre os temas abordados, destacam o exílio, o saudosismo, a mitografia, a biografia (individual e coletiva), o Neogarrettismo (apego ao popular e ao país de origem), a obsessão pela morte, a doença, a volúpia do sofrimento, o tédio à vida, o avatar do poeta como desgraçado, a Pátria enquanto possuidora de passado glorioso mas de presente em ruínas, a religiosidade, o narcisismo e o infantilismo. Passemos, então, ao que se têm dito sobre eles.

⁶ Dos poemas escritos durante esses anos, estão insertos na segunda edição do *Só* "Canção da Felicidade" e "Viagens na Minha Terra", datadas de 1892; "D. Enguiço" e "Adeus", de 1893, e "Saudade" e "Ladainha", de 1894. "O Desejado", composto em 1895, faz parte do corpo de poemas de *Despedidas*. Convém salientar que essa edição é considerada como parâmetro para as subseqüentes, uma vez que foi preparada pelo próprio Antônio Nobre.

⁷ A partir da quarta edição, datada de 1921, as seções são antecedidas pelos poemas "Memória à minha Mãe, ao meu Pai" - que abria a primeira edição, mas suprimido na segunda - e "Memória" - tido como ampliação daquele e seu substituto na segunda edição. A precedência desses poemas é vista por Paula Mourão e Helena Carvalhão Buescu como prefácio ou advertência do poeta aos leitores do que se irá encontrar em todo o livro e por Lúcia Maria Moutinho Ribeiro como proposição para todo o texto do *Só*.

⁸ Acrescentando a essas, os poemas não datados "Memória à minha Mãe, ao meu Pai" e "Memória", o *Só* totalizará cinquenta e três composições.

2.2 O Só e a Crítica - Aspectos temáticos

A leitura do *Só* enquanto mundo de mitos - e enquanto consciência da derrocada desse mundo - tem, em Guilherme de Castilho, principal biógrafo do poeta, um dos seus mais importantes formuladores. Para ele, o mundo poético de António Nobre constitui-se através da mitificação de si mesmo - evidente na sua "transformação" em Antó -, das pessoas, coisas e lugares que o cercavam⁹. Assim, o *Só* seria composto com base nesse mundo mitológico criado pelo poeta a partir de seu universo, mas seria, principalmente, a consciência do desmoronamento, causado pela estadia do poeta na capital francesa, desse mundo. É por isso que o biógrafo vê a citada obra como "um livro de crise", a qual resulta do exílio voluntário naquela cidade e, como consequência disso, da tomada de "consciência do vazio, do deserto, da solidão a que fica reduzida a sua existência"¹⁰ durante a sua permanência em França. Para Guilherme de Castilho,

O núcleo mais importante e significativo de poemas que constituem o Só, são a transposição desta crise, a tradução poética dos passos desta sua cruz de decepção, de perplexidade diante das ruínas do seu antigo mundo de sonhos (p. 98).¹¹

Dessa forma, parece-nos já estar evidente que a leitura que o biógrafo faz do *Só* - e de toda a produção poética de Nobre - baseia-se na concepção de que o citado poeta busca em seu próprio universo os motivos, a inspiração para o seu fazer poético. Segundo Castilho, tal busca dá-se a partir da revelação do destino de poeta e da tomada de consciência de que para cumprir esse destino bastava olhar para o seu próprio universo,

*transformando a sua "biografia" em "mitologia";
criando à sua volta um mundo de entidades míticas*

⁹ Nas palavras de Castilho, "Ele próprio, pessoas e coisas que o rodeiam, espaço e tempo, deixam de ser fisicamente, concretamente o que são para se tornarem em meras pedras de um jogo que maneja ao sabor da sua imaginação e fantasia" (*Op. cit.*, p. 20).

¹⁰ *Op. cit.*, p. 98. Convém lembrar que a "fase de Leça" e a "fase de Coimbra" antecedem a "fase de Paris", que compreende os anos de 1890 a 1895.

¹¹ Castilho considera a crise de Paris como motivação psicológica para o fazer poético, para vir à tona o melhor fazer - e sentir - poético de Nobre. Segundo o biógrafo, essa motivação havia já apresentado sinais de vida quando o poeta era estudante em Coimbra.

[...] ¹²,

Para o biógrafo,

Toda a existência de António Nobre, subsequente a este momento revelador (e o termo aqui tem uma precisão mais psicológica do que cronológica) é um permanente desafio, uma sempre renovada oposição entre biografia e mitologia, entre o sonho e a realidade, entre o vivido e o imaginado (p.20).

Assim como o crítico que vimos apresentando, José Augusto Seabra também aborda o *Só* a partir da perspectiva mitográfica, concentrando-a, porém, apenas na mitificação do espaço. Seabra também julga que é no exílio que Nobre compõe o substancial da citada obra, e que é esse exílio, o desmoronar do "mundo de sonhos", que faz com que o poeta crie um espaço mitográfico, com que ele crie, no urbano "Bairro Latino", a sua "Lusitânia" rural, de pescadores e poveirinhos. Como José Augusto Seabra escreve,

Paris, ou mais precisamente o Bairro Latino, metáfora geo-poética da Lusitânia, sua pátria matricial, foi para António Nobre espaço mítico por excelência, onde escreveu e publicou o essencial de sua obra...¹³.

Maria Ema Tarracha Ferreira, em seu artigo intitulado "Para uma interpretação mítica do *Só*"¹⁴, embora de maneira diferente da de Guilherme de Castilho, também aborda o *Só* como mundo de mitos, considerando vários elementos dessa obra como denunciadores da inspiração mítica. Para a autora, as imagens referentes à morte conduzem à interpretação mítica da obra, uma vez que é através da morte que se dá a passagem do "mundo profano para o espaço sagrado", conforme ela nos explica,

a Morte, tema obsessivo do Só, apresenta-se nesta coletânea sob a dimensão mítica, em virtude de ser

¹² Guilherme de Castilho. *Op. cit.*, p. 20.

¹³ Cf. "Espaço mitográfico do *Só*", in *JL (Letras)*, 28 de Abril de 1992, p. 12. Os artigos sobre António Nobre publicados nesse *JL (Letras)* e n' *O Estado de São Paulo*, de 31 de Julho de 1977, foram obtidos no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na Universidade Estadual de Campinas.

¹⁴ In *Colóquio / Letras*, número 127-128, janeiro-junho de 1993, pp. 45-52.

*considerada como passagem ou viagem, pois, apesar de constituir trânsito do mundo profano para o espaço sagrado, não implica destruição nem desvinculação das vivências do cotidiano.*¹⁵

Ferreira, baseando-se nos poemas iniciais "Memória à minha mãe, ao meu pai" e "Memória" e no poema final "Males de Anto", concentra a questão mítica no tema da morte, pois a vê "como passagem com regresso" ao regaço materno. Segundo a autora, esse processo revela a circularidade que caracteriza a estrutura do *Só*, pois, se no seu primeiro poema é relatada a separação causada pela morte da mãe, no poema que fecha o livro, dá-se o reencontro, o eterno regresso.

Dessa forma, torna-se muito significativa a organização do *Só*, uma vez que, no entender de Ferreira, a ordenação dos poemas e o título de cada uma das seções propõem uma leitura que mitifica o trajeto da vida de António, o qual se inicia com a evocação da sua história - nos poemas que abrem o *Só* - e termina com a sua mitificação em Anto, com o reencontro com a mãe e a consequente (re)integração no espaço sagrado.

Além disso, a autora reputa que a divisão de o *Só* em oito seções bem como a composição de duas delas - *Entre Douro-e-Minho* e *Lua-Cheia* - por oito poemas sejam evidenciadoras da constituição mítica da obra, visto que esse número é tido universalmente como número do equilíbrio cósmico. Há que se lançar um olhar um tanto quanto duvidoso acerca dessas afirmações, pois, ao que se sabe, os números míticos, por excelência, são os ímpares, principalmente, três e sete.

Parece-nos que já está evidente que a concepção mítica do *Só* de que estamos tratando diverge da de Guilherme de Castilho, uma vez que, para o biógrafo, a mitografia exclui a (auto) biografia. Maria Ema T. Ferreira, ao contrário, julgando a estruturação da citada obra como proponente de leitura mítica do percurso de António Nobre, nos sugere que a considera como autobiografia e como obra que "é identificada com o poeta mediúnico por ser a expressão pessoal do seu conflito"¹⁶.

¹⁵ Cf. "Para uma interpretação mítica do *Só*", p. 45.

¹⁶ Cf. *ibidem* p. 46.

Sobre a identificação entre o sujeito poético e o livro, veja-se, por exemplo, o artigo de José Carlos Seabra Pereira, "A dúplice exemplaridade do *Só*", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 27-44, no qual o autor nos diz que é "no *Só* que ambos - Anto e o livro, num avatar radical da poética expressivista, são: 'António é vosso. Tomai lá a vossa obra! / '*Só*' é o poeta-nato, o lua, o santo, a cobra / Trouxe-o dum ventre: não fiz mais do que escrever...' [...]" (p.31). Veja-se também Lúcia Maria

Embora considere o *Só* enquanto autobiografia e expressão do conflito pessoal de Nobre, Maria Ema Tarracha Ferreira estende esse trajeto individual à coletividade, essa identificação da obra com o seu "protagonista-autor" à saga de todo um povo, afirmando que "o percurso de António em busca do espaço primordial assemelha-se a uma saga, para o que contribui a obsessão do tema da viagem, reiteradamente explorado no *Só*..."¹⁷

A leitura autobiográfica do *Só* - comum a alguns críticos¹⁸ - fundamenta-se nos vários elementos que conduzem - e parecem autorizar - tal interpretação. O emprego dos nomes António, Anto e Vítor¹⁹ e a estadia em Paris, que possibilitam a identificação do sujeito da enunciação e do enunciado com o poeta, são exemplos desses elementos. No entanto, parece-me que a análise que tem como ponto fulcral a idéia de que o *Só* é autobiografia - portanto a história de vida do poeta António - seja um tanto quanto frágil, uma vez que há o risco de reduzir o citado livro a uma espécie de diário, de registro de memórias, e considerar a sua escrita como espontânea, à mercê da memória do poeta, ou, ainda, caracterizar o seu discurso como torrencial e emotivo. Considerar tal obra como

Moutinho Ribeiro, *O Pacto autobiográfico no Só de António Nobre*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa. RJ, UFRJ, Faculdade de Letras, 2º sem., 1979, páginas 20 e 21.

¹⁷ Cf. "Para uma interpretação mítica do *Só*", p. 47.

¹⁸ Lúcia Maria Moutinho Ribeiro também aborda o *Só* a partir da leitura autobiográfica, propondo que "autor, narrador e personagem constituem o mesmo, referenciados a todo momento como eu, tu e ele" (*Op. cit.*, p. 12). Segundo ela, a obra de António Nobre deixa "passar a experiência de vida e os conflitos psicológicos do poeta e do homem através do registro de suas memórias em forma de poema" (*Op. cit.*, p. 7). A concepção autobiográfica do *Só* ainda se manifesta em outros autores, como Maria Madalena Gonçalves ("Apresentação crítica", in *O Só de António Nobre*. Editorial Comunicação. Lisboa. 1987, pp. 11-51 e "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da 'fala' à 'representação'", in *Colóquio / Letras*, número 101, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp. 38-46); Alberto de Oliveira (*Palavras Loucas*. F. França Amado Editor. Coimbra. 1894), que considera o *Só* como "autobiographia prodigiosa de um poeta espontaneo e nativo" (p. 145); Helena Carvalhão Buescu ("Dois poetas da evocação Cesário Verde e António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 75, Setembro de 1983, pp. 28-39), que vê no poema "Memória" "um cruzamento entre memória e autobiografia" (p. 38); Vergílio Ferreira ("Serás poeta e desgraçado", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 17-26), que lê o poema "António" como "uma apresentação do autor em autobiografia resumida" (p. 25); João Gaspar Simões (*António Nobre. Precursor da Poesia Moderna*. Editorial Inquérito, Lda. Lisboa. 1939), que acredita que o "autoretrato" do poeta é "esboço[do]" no poema "D. Enguiço" (p. 19) e Josué Montello ("A fonte shakesperiana de António Nobre", in *Caminho da Fonte*. Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro. 1959, p. 103-161), que também julga aquele poema como autobiográfico. Devemos mencionar ainda o artigo "O Moderno Português" (in *JL (Letras)*, 28 de Abril de 1992, p. 11), onde lemos que o "discurso marcado pelo confessionalismo, geralmente torrencial e autobiográfico ... [aparece] em alguns dos melhores poemas" do *Só*.

¹⁹ Anto, segundo Guilherme de Castilho, foi a "abreviatura do seu nome de baptismo" [António] que o poeta adotou "por extravagância e gosto do pitoresco" (*Op. cit.*, p. 20). Anto foi primeiramente empregado por Miss Charlotte - preceptora de crianças em Leça e um dos amores de Nobre. Vítor, de Vítor Breno, era o pseudônimo do poeta em colaborações em jornais e revistas.

escrita espontânea é ignorar todo o trabalho de construção formal dos poemas, é, mais ainda, descartar o sabido cuidado de António Nobre com a elaboração dos seus poemas, como veremos adiante, ao tratarmos das questões formais no *Só*. Além disso, a abordagem essencialmente autobiográfica também parece ser frágil - bem como reducionista - enquanto método de julgamento de obra literária. Segundo Óscar Lopes, a "explicação de uma obra pela sua génese pessoal ... não equivale a um juízo literário, mas tende, precisamente, a sugerir um critério valorativo inconsciente, à base da excelência estética de tais predicados psíquicos abstractamente considerados ..." ²⁰.

No que se refere à maneira de ver o *Só* enquanto biografia individual e coletiva, ressaltamos que um dos principais argumentos para tal idéia é a nova estruturação do livro a partir da segunda edição, como já havíamos mencionado anteriormente. Os críticos defensores dessa linha de leitura acreditam que a organização dos poemas da única obra que António Nobre publicou em vida em núcleos seja indicativa da representação, através desses, dos episódios da vida - as "estações de Via-Sacra" - do sujeito da enunciação e de toda uma coletividade. Segundo Paula Mourão, com essa nova apresentação do *Só* António Nobre

*consegue... guiar o leitor através de episódios vários de um mesmo percurso, de estações de uma Via-Sacra iluminada pelo claro-escuro das fases da Lua ou pelos ritos de passagem da infância à idade adulta de um 'eu' que se excede como indivíduo, pois se quer metonímia de um país - Portugal.*²¹

Dentre os poemas de cada um desses núcleos, são considerados como principais evidenciadores de biografia individual ou coletiva, "António", "Lusitânia no Bairro Latino" e "Males de Anto", integrantes da primeira, segunda e última seção, respectivamente. Assim, na primeira seção, intitulada *António*, nos é dado a conhecer, através do poema homônimo, escrito em França, o sujeito poético nascido sob o ecoar de um "signo mofino" ("Ao Mundo vim em terça- feira / Um sino ouvia-se dobrar!", estrofe 10), o sujeito que

²⁰ Cf. "António Nobre e o neogarretismo de Alberto de Oliveira", in *Entre Fialho e Nemésio*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Maia. 1987, p. 74.

²¹ Cf. *Op. cit.*, p. 11-12.

apresenta já duas faces - eu e ele - e que se assemelha ao seu país sem esperança, ao seu país em ruínas, como nos mostra o

*Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras,
Tal qual Pedro Sem,
Que teve fragatas, que teve galeras,
Que teve e não tem... (est. 77).*

Em "Lusitânia no Bairro Latino", escrito em Paris, o poeta trata do tema do exílio, da pátria ausente, e, através da evocação, procura tornar presente o Portugal distante, o Portugal dos pescadores e marinheiros, das "romarias e procissões" (parte 3, versos 1-2), "O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!" (parte 2, verso 2). Mas, principalmente, o poeta deixa evidente, em versos como os que seguem, o subsumir do destino do sujeito poético, do "Menino e moço", no destino coletivo, do "Lusíada coitado":

*Menino e moço, tive uma Torre de Leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite...
Um dia, os castelos caíram do Ar!*

*As oliveiras secaram,
Morreram as vacas, perdi as ovelhas,
Saíram-me os Ladrões, só me deixaram
As velas do moinho... mas rotas e velhas!
.....
Ai do Lusíada coitado!.*

Em "Males de Anto", poema que finaliza o *Só*, dá-se o reencontro entre o sujeito poético, que chega ao "Hotel da Cova", e a sua mãe, revelando, assim, que a ausência dessa é fato marcante no *Só*, da mesma forma que a da pátria também o será ²². Essa ausência, seguida do reencontro, permite que se faça a leitura dos episódios do *Só* como elementos que conduzem à circularidade, isto é, como acontecimentos que, a partir do nascimento do sujeito do enunciado - portanto, a saída do ventre materno - e do seu exílio - portanto a

²² A ausência da pátria será abordada adiante quando nos ocuparmos do tema do exílio. Por ora, uma vez que estamos tratando da privação da presença da mãe, limitamo-nos a dizer que, para Paula Mourão, tal tema "ajuda a ler a separação da terra de origem, depositária da memória do Bem, como simbolicamente ligada à ausência da Mãe, envoltas ambas por um véu de mistério e culpa" (Cf. *op. cit.*, p. 30).

separação da pátria de origem -, caminham para o retorno à pátria, o retorno ao ventre materno, que acontece nesse poema final ²³.

Tanto na investigação autobiográfica como na biográfica, o tema da biografia individual não deixa de ser relacionado com a coletiva e, do mesmo modo que a fortuna individual, o fado coletivo é marcado por acontecimentos positivos e negativos. Assim, se o destino do sujeito poético constitui-se de um passado feliz, da infância vivida ao lado dos pais no país de origem, o passado da pátria portuguesa também é glorioso, pois é o "...reino de Oiro e amores", o reino de "Heróis, Lobos-d'água, Senhores / Da Índia, de Aquém e de Além-Mar!"²⁴; e se o presente retrata o sujeito poético que já não tem esperanças e assiste, passivamente²⁵, o desmoronar dos seus sonhos, ele mostra também a decadência, o fracasso e a frustração de todo o povo português que agora vê o seu país em ruínas. Dessa mesma maneira pensa Paula Mourão, como está evidente neste fragmento em que nos diz que no *Só*

*Tudo terá, assim, a marca do múltiplo, a começar pela temporalidade: a partir do Presente se remonta ao passado individual do nascimento e da infância, mas também ao ancestral tempo fundador da "Lusitânia" dos Avós; ou então inscreve-se um previsível futuro nos traços da "nevrose" ou da "tísica d'Alma", destino pessoal mas exemplar de um coletivo desmoronar de ideais.*²⁶

²³ Notemos que essa concepção da circularidade e do retorno ao ventre materno é idêntica à de Maria Ema Tarracha Ferreira. Ela também aparece no artigo de Álvaro Cardoso Gomes, "Passividade e fuga em António Nobre", publicado n' *O Estado de São Paulo* em 31 de Julho de 1977, no qual o autor desenvolve a idéia de que as figuras femininas da Ama, da Avó e da Mãe podem propiciar o regresso ao ventre materno. Para o autor, a figura da Mãe identifica-se com a Morte, "como o último e final refúgio".

²⁴ Os dois fragmentos citados são do poema "António", respectivamente, das estrofes 2 e 4.

²⁵ Sobre a passividade no *Só*, deve-se consultar os artigos, já citados, de Álvaro Cardoso Gomes e de Vergílio Ferreira. Para esse crítico, Nobre é o "poeta do êxtase", cuja poesia define-se pelo "extatismo da declamação" (p. 24).

²⁶ Cf. *Op. cit.*, p. 12.

A questão da identificação individual e coletiva aparece em quase toda a fortuna crítica de António Nobre e sua obra, mas, para citar alguns exemplos, temos os artigos de Maria Helena Nery Garcez, "António Nobre: um simbolista singular" (in *Estudos Portugueses e Africanos (EPA)*, número 7, Primeiro Semestre de 1986, pp. 49-67); de Álvaro Cardoso Gomes, *Op. cit.*; de José Carlos Seabra Pereira, "A dúplice exemplaridade do *Só*"; de Maria Manuela Gouveia Delille, "A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre", (in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 117-134) e o livro de José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, CER, Coimbra, 1975. Para Maria Manuela Gouveia Delille, as personagens masculinas e femininas do *Só*

Ainda segundo a citada autora,

Os alicerces do mundo nobreano estruturam-se, como se está vendo, na dupla face de um 'eu' só e inquieto, debatendo-se no vórtice que, por um lado, o atrai para o mundo exterior, e por outro o recentra em si mesmo, oscilante entre o 'agora' em falha e o 'antes' que tenta reconstituir (p.35).

E é em oposição ao "'agora' em falha" que o "antes" é reconstituído. É daí que temos o saudosismo da infância e, por conseqüência, da pátria gloriosa, e é daí também que temos a projeção no futuro marcado pelo desejo da morte.

Esse "agora em falha" caracterizado pela melancolia²⁷, pelo tédio à vida, pelo *spleen* e pela obsessão pela morte deve-se, no entender de Guilherme de Castilho e face ao panorama oitocentista de fim-de-século, à já mencionada crise por que passou o poeta, à renúncia da luta, à

*antecipada e gratuita convicção de que nenhum esforço vale a pena, de que os meios de que se dispõe para a batalha são desproporcionados às dificuldades a vencer.*²⁸

"espelham, cada uma à sua maneira, traços de uma biografia individual e/ou coletiva, intimamente ligada com a de Nobre" (*op. cit.*, p. 130).

²⁷ Vergílio Ferreira, em "Serás poeta e desgraçado", afirma ser o próprio poeta "o grande propulsor da melancolia do *Só*", a qual "pressupõe-se passiva, do gênero feminino" (respectivamente, páginas 22 e 23). Vitorino Nemésio ("O *Só* de António Nobre", in *Despedidas*, Porto, 1944, pp. 179-183), ao contrário, acredita que, abstraindo os elementos histórico-literários que estabeleciam a melancolia como componente estético que não se podia desprezar, "fica-nos no *Só* uma alta tristeza, ... uma nostalgia viril apesar dos valores de afeto e de linguagem infantil ou feminina que o enchem" (p. 180).

A respeito da feminilidade do sujeito poético da obra em questão, ver o artigo de Isabel Cardigos, "Os Figos Pretos' de António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 120, Abril-Junho de 1991, pp. 25-41, no qual nos é explicado que "o que qualifica a poesia de Nobre de 'feminina' ... é a hipersensibilidade, o derrame de emoção, a histeria narcísica" (p. 25).

²⁸ Cf. *Op. cit.*, p. 103. José Carlos Seabra Pereira, em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, também ressalta a carência de interesse do sujeito poético do *Só* frente ao existir, que se apresenta "numa arrastada monotonia estagnante e mortífera" (p.280).

Para Maria Ema Tarracha Ferreira, de "Para uma interpretação mítica do *Só*", "a recusa de António, o protagonista, a adaptar-se ao mundo profano, constitui ... caráter mítico, manifestado principalmente no gosto da solidão e na infantilização do amor, pela recusa do erotismo e pela idealização da mulher amada, Purinha, mitificada ... e identifica[da] com a Mãe..." (p.47).

Mas essa renúncia não indica a aniquilação do poeta, ao contrário, conduz à criação de um mundo só seu, ao refúgio dentro de si mesmo, que ora se direciona para o passado feliz, ora para o futuro reconfortador que somente a morte poderia propiciar.

A fuga direcionada para o passado baseia-se no regresso à infância venturosa, de "pombas de oiro", vivida no ambiente familiar de Entre Douro-e-Minho, ao tempo, mais ou menos mítico, em que o sujeito da enunciação foi "um poderoso Conde", "Num castelo com torres de marfim!"²⁹.

Esse regresso dá-se através da "cisma", que é definida por Paula Mourão como

*corte com o mundo exterior, com a vida de relação, ...
 [como] um pensar excessivo, superlativo, que
 transforma o 'eu' no 'fantasma' passando pela terra e
 pelas coisas sem as ver, porque os seus olhos são
 equivocados: eles deixam de ser os órgãos da
 percepção visual, para serem exclusivamente o
 instrumento do visionário.³⁰*

Desse modo, a "cisma" anula o Presente porque faz com que o tempo anterior seja rememorado e, mais que isto, volte a viver. Anulando o Presente, o sujeito poético isola-se da vida atual, marcada pela dor, pelo sofrimento, e revive o tempo em que foi feliz.

Nessa frustração individual face ao mal presente e no retorno imaginário ao mundo da infância podemos entrever novamente o destino coletivo através do individual, pois, assim como o sujeito poético, Portugal também possui um passado que, sendo bom, positivo, se contrapõe ao presente que se desmorona.

Ao subsumir o destino individual no coletivo, ao mitificar a *sua* infância, considerando-a como momento ideal, o sujeito poético assume uma atitude narcisista,

²⁹ A primeira e a última citações são de "Menino e Moço" (p. 136) e a segunda é do Soneto 3 (p. 145), ambos do *Só*, 5ª edição. Araújo & Sobrinho. Porto. 1931.

³⁰ *Op. cit.*, p. 53.

A respeito da cisma consultar também o artigo de Fernando Pinto do Amaral, "A poesia como doença de alma. Uma abordagem do *spleen* no *Só*", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 77-86 e a dissertação de mestado de Lúcia Maria Moutinho Ribeiro. Em seus estudos, esses críticos - principalmente Mourão e Ribeiro - consideram que a noite e o fogo são elementos que ajudam a passagem do exterior e do momento presente para o espaço íntimo / tempo passado. Álvaro Cardoso Gomes, no artigo citado, refere-se a presença do fogo - através da lareira - nos poemas "António" e "Viagens na Minha Terra", ponderando que, em ambos, "o efeito do fogo parece ser vital" visto que "provoca a atitude essencialmente meditativa do Poeta".

porque a *sua* infância revela o passado de Portugal, porque a *sua* frustração atual faz ver o sentimento de falência nacional e dá a conhecer o malogro de toda a nação e seu povo. O poeta, em um de seus cadernos manuscritos, assim explica esse narcisismo:

*Queixa-se o meu editor e todos que falo só de mim. Mas
não sou eu o intérprete das dores do meu País?*³¹

Quanto a forma de evasão em direção ao futuro, o sujeito poético do *Só* deseja obstinadamente a morte que o livrará do tédio, do desgosto de viver, e que lhe trará a paz e o eterno descanso. Fernando Pinto do Amaral considera que essa maneira evasiva

*leva o poeta a projetar-se no futuro, desejando a
chegada da morte, que é vista não sob a forma de um
espectro ameaçador ou cruel, mas como essa boa
ama já preparada para nos velar o sono, e a cujos
cuidados apetece entregarmo-nos depois de uma vida
recheada de agonias...*³².

Nesse sentido creio que seja válido retornar à consideração da morte como "tema obsessivo do *Só*", mencionada quando apresentamos as apreciações de Maria Ema Tarracha Ferreira, pois, se o bem pretérito não pode ser reconquistado senão através do retorno imaginário à infância, a única saída verdadeiramente eficaz é a morte. E é baseada em versos como os que seguem que a crítica considera o poeta como um "obcecado pelo sono da morte"³³:

*A Morte, agora, é a minha Ama
Que bem que sabe acalentar!,*

ou

*Vamos! depressa! Vem, faze-me a cama,
Que eu tenho sono, quero-me deitar!*

³¹ Citado por José Carlos Seabra Pereira, em "A dúplice exemplaridade do *Só*" (p. 35); Maria Ema Tarracha Ferreira, em "Para uma interpretação mítica do *Só*" (p. 49), e por Maria Madalena Gonçalves, em "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da 'fala' à 'representação'" (p. 45). No seu artigo, José Carlos Seabra Pereira nos diz que "tudo o que o [o *Só*] revelar do narcisismo... vale para a revelação espectral aos 'bons Portugueses' do estado da nação, da alma e do destino pátrios" (p. 35).

³² *Op. cit.*, p. 85.

³³ Cf. José Carlos Seabra Pereira. *Op. cit.*, p. 345.

*Ó velha Morte, minha outra ama!
Para eu dormir, vem dar-me de mamar...*³⁴

Em António Nobre, a obsessão pela morte, a volúpia do sofrimento, a doença - que é a da alma, mais que qualquer outra - inserem-se no contexto de falência, abatimento, desânimo e tédio, e - principalmente a volúpia do sofrimento - levam o poeta a buscar ao seu redor parceiros que também compadeçam de alguma dor. É por isso que no *Só* há prazer em contemplar, em conviver com pessoas doentes, aflitas, disformes e marginalizadas, assim como o poeta.

Para a crítica, além do êxtase masoquista em acentuar o sofrimento, é o sentir-se marginalizado que faz com que o poeta

*desç[a] a uma comovida solidariedade com os outros marginais de uma sociedade que também os menosprezava - e daí a galeria de humildes figuras sofredoras que nos oferece esta poesia, desde a "velhinha" ou a "tísica" até aos pescadores poveiros ou a todos esses "monstros, fenômenos, aflitos, aleijados" que aparecem na penúltima estrofe de "Lusitânia no Bairro Latino"*³⁵.

Essa atitude de solidarizar-se com as pessoas marginalizadas é apresentada por Fernando Pinto do Amaral como uma forma de defesa perante a dificuldade de integração no mundo hostil que os cercava. O crítico também aponta como defesa a atitude narcisista - a qual patenteia-se, por exemplo, na idealização da infância, da pátria - do sujeito poético de considerar-se superior às pessoas que compunham aquele mundo.

³⁴ O primeiro fragmento é do poema "António", enquanto que o segundo é de "Males de Anto 2 (Meses depois, num cemitério)", respectivamente, páginas 20 e 204. Reparemos como a morte aparece ligada ao sono, ao adormecimento. Isto é procedimento comum em toda a lírica decadentista e simbolista, assim como já o fora no Romantismo.

³⁵ Cf. Fernando Pinto do Amaral, *Op. cit.*, p. 80.

A estrofe a que o crítico refere-se é a seguinte: "Tísicos! Doidos! Nus! Velhos a ler a sina! / Etnas de carne! Jobes! Flores! Lázarus! Cristos! / Mártires! Cães! Dálias de pús! Olhos-fechados! / Reumáticos! Anões! Delíriuns-tremens! Quistos! / Monstros, fenômenos, aflitos, aleijados, / Talvez lá dentro com perfeitos corações: / Todos, à uma, mугem roucas ladainhas, / Trágicos, uivam 'uma esmolinha plas alminhas / Das suas obrigações!' / Pelo nariz corre-lhes pus, gangrena, ranho! / E, coitadinhos! fedem tanto! é de arrasar...". Convém dizer que o apego aos simples também evidencia uma manifestação do Neogarrettismo, do qual nos ocuparemos adiante, no *Só*.

Para Óscar Lopes e Lúcia Maria Ribeiro Moutinho³⁶, a associação entre os males do sujeito poético e os males de todo o povo simples pode evidenciar um apelo para a força, a coragem e o vigor heróicos desta gente humilde, a qual seria uma espécie de "tábua de salvação" para o desespero e a fragilidade daquele, ou, segundo Óscar Lopes, "como se esse meio popular se personificasse numa ama que (junqueirianamente) o embala" ³⁷.

Paralelamente a essa busca pelos seres que se identificam com o poeta marginalizado, no *Só* - e em toda a lírica decadentista -, busca-se, também, elementos da natureza que possam propiciar a mesma identificação. Assim, o sentimento de esvaimento, de queda, de exaustão, de doença são extravasados através das imagens do crepúsculo, do outono, de paisagens nebulosas, uma vez que elas representam a decrepitude, o enfraquecimento, o fanar-se, que caracteriza a sensibilidade do poeta fim-de-século. Segundo José Carlos Seabra Pereira³⁸, "no *Só*, a estética da doença e do funéreo, que atinge o auge em 'Males de Anto', transborda dos espetáculos descritos ou evocados para os símiles e metáforas por que António Nobre filtra o universo físico: 'Sol-pôr, entre pinhais.../ Capelas onde o sol faz mortes, nas vidraças!', 'À hora cristã, entre as nevroses de Crepúsculo, / Entre os sussurros da tardinha, ao sol-poente, / ... / Quando se vê os céus doidos, místicos, entre / Soluços e ais a desmaiar, como num flato', ..." (p. 419-420).

E é nesse contexto de dor, sofrimento e de obsessão pela morte que se insere o amor e a figura da amada, uma vez que aquele nunca é realizado dada a distância desta. No *Só*, a mulher apresenta-se sempre como virgem, pura e espiritualmente superior, assumindo, assim, aparência etérea e idealizada. Dessa imagem, se abrem duas possibilidades: ou a figura feminina funde-se com a da Virgem Maria - portanto o amor é impossível devido à santidade da amada; ou apresenta-se à imagem de Ofélia, a *femme fragile*, que, por ter relação conturbada com o mundo que a circunda, escolhe a morte como saída, atirando-se

³⁶ De Óscar Lopes, ver o artigo "O Simbolismo no Porto", in *Nova Renascença*, vol IX, número 35-38, pp. 162-168. De Lúcia Maria Ribeiro Moutinho, ver obra citada, especialmente página 70.

³⁷ Cf. *Op. cit.*, p. 166.

³⁸ Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Sobre a preferência dos poetas decadentistas e simbolistas pelo crepúsculo, pelo outono, pelo vermelho ver, especialmente, as páginas 324-327 e 351-356 do capítulo "Espírito e temas da poesia decadentista e simbolista", e também as páginas 416-421 de "Caracteres estilístico-formais decadentistas e simbolistas".

às águas e deixando-se arrastar por elas - assim, o amor não se realiza pois a amada está morta.

Ao aproximar-se da Virgem Maria, o modelo feminino - sublimado e idealizado - expresso no poema "Purinha", aproxima-se também da figura materna, e surge como socorro e proteção para o sujeito poético frágil, carente e infantilizado, como está patente nos seguintes versos:

*Mas a Purinha, então, vindo da rua,
Toda de branco surgirá, como uma Lua!
E, ao vê-la, acordarei, meu Deus de França!
E pela mão me levará, como uma criança.*
.....
*E eu hei-de em minhas obras imitá-la
E amá-la como à Virgem e adorá-la.*
.....
*E será a Mamã que me há-de vir criar,
Admirável Joaquina d'Arc,
Meu novo berço duma Vida nova!*³⁹.

Apresentando-se à imagem de Ofélia, a qual é recorrente no *Só* de António Nobre⁴⁰, a mulher idealizada retrata a ânsia do sujeito poético pela morte, uma vez que através dela se expressa o desejo de fugir da realidade quotidiana e reconquistar o Paraíso perdido. Para Maria Manuela Gouveia Delille,

³⁹ "Purinha", in *Só*, p. 48-49. Convém ressaltar que essa atitude face à figura feminina também foi comum no Romantismo.

⁴⁰ Citamos como exemplo os poemas "Santa Iria", "Enterro de Ofélia", "A Sombra", in *Só*, páginas 168, 169 e 163-164, respectivamente. O mito de Ofélia é um exemplo da influência de Shakespeare, principalmente da sua obra *Hamlet*, na obra de António Nobre. Essa influência manifesta-se, também, através da evocação do autor inglês em alguns poemas do *Só* e através da visita noturna dos fantasmas do passado. Para estudo detalhado sobre o mito de Ofélia em Nobre e sobre a influência de Shakespeare no nosso poeta ver, de Josué Montello, "A Fonte Shakespeariana de António Nobre" e *Fontes Tradicionais de António Nobre*. Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Departamento de Imprensa Nacional. Rio de Janeiro. 1953, e, de Maria Manuela Gouveia Delille, "A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre"; "Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga", in *Mathésis*, 4, Universidade Católica Portuguesa (Faculdade de Letras). Viseu. 1995, pp. 49-61; "A Sombra". Poema hamléutico e ofélico de António Nobre". *Separata de Biblos*. Vol. LI. Coimbra. 1975, pp. 183-229 e "A 'Santa Iria' de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia". *Separata de Biblos*. Vol. XLV. Coimbra. 1975, pp. 3-42.

o poeta... procura projetar nas figuras ofélicas evocadas (que não raro tomam o caráter de figuras especulares do próprio eu lírico) a sua ânsia utópica de um mundo melhor, mundo esse que, por vezes, apenas parece poder concretizar-se num espaço e num tempo além-morte (p. 125) ⁴¹.

Quando se ocupa do tema do exílio no *Só* e, decorrente desse exílio, das saudades de seu país, a crítica não deixa de salientar a estadia de António Nobre em Paris, quando para lá foi com o intuito de bacharelar-se, e, como a maioria dos poemas do *Só* foi escrita durante o tempo em que o poeta esteve na capital francesa, é comum a crítica considerar que o apego a Portugal deve-se a essa temporada em França, o que ela chama de "exílio voluntário". No entanto, a saudade das terras e das gentes de que se está distante, embora tenha tomado proporções maiores com a expatriação, já existia quando o poeta ainda estava em Portugal. Isso pode ser percebido num poema como "Carta a Manoel", no qual é narrada a saudade que o sujeito poético sente de Leça, estando em Coimbra, ou num soneto como o 3, cujo primeiro verso ("*Na praia lá da Boa Nova, um dia,*") indica a distância que o separa do local e da época em que foi feliz. Assim, é a distância, espacial ou temporal, real ou imaginária, que faz com que o poeta evoque determinados lugares ou pessoas para torná-los presentes, pois, como nos explica Vergílio Ferreira, "tudo em Nobre está longe, mesmo quando está perto, e os poemas escritos em Coimbra têm já a distância da melancolia, ou seja da sua saudade futura" ⁴².

Não obstante, se os poemas de Coimbra já anunciam o apego a determinadas regiões de Portugal - as regiões nas quais se desenvolveu a infância do poeta, daí a valorização delas -, eles manifestam, por outro lado, a decepção de nascer num "reino" em erosão, a frustração em ser português, como está patente nestes versos:

⁴¹ Cf. "A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre", p. 125. A respeito da identidade entre o sujeito poético e a Purinha e/ou a imagem de Ofélia consultar, além do citado artigo (especialmente páginas 124 e 125), os de Josué Montello, "A fonte Shakespeariana de António Nobre", (especialmente, página 144, na qual o autor diz que Purinha é "uma sublimação ofélica do poeta"); Maria Manuela Gouveia Delille, "Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga" (principalmente página 54) e Paula Mourão, "Purinha", in *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome* (em especial página 37).

⁴² Cf. "Serás poeta e desgraçado", p. 23.

*Em certo Reino, à esquina do Planeta,
Onde nasceram meus Avós, meus Pais,
Há quatro lustros, viu a luz um poeta
Que melhor fôra não a ver jamais.*

.....
..... Amigos,
*Que desgraça nascer em Portugal!*⁴³

Mas, com a ida para a França, a frustração e a decepção em ser português convivem com as declarações de amor a Portugal, evidentes em poemas,

*Ó Portugal da minha infância
Não sei que é, amo-te a distância,
Amo-te mais, quando estou só...*

*Nasci, num reino de Oiro e amores,
À beira-mar.*

.....
*Sou neto de Navegadores,
Heróis, Lobos d'água, Senhores
Da Índia, de Aquém e de Além-Mar!*⁴⁴,

e em cartas,

*Comecei a amar Portugal depois que o deixei, se é na
ausência que se conhece o amor. Perdida a ilusão do
estrangeiro, voltei-me para a nossa terra e é lá que
moram as minhas predileções e para lá vão as minhas
saudades.*⁴⁵

Guilherme de Castilho, partindo da sua concepção do *Só* como mundo de mitos e como consciência da sua ruína ocasionada pelo distanciamento de Nobre desse mundo, nos

⁴³ Cf. Soneto 2, in *Só*, p. 144. Esse soneto é datado "Coimbra, 1889". A respeito dessas duas maneiras de ver Portugal, Joel Serrão nos diz que "por um lado, é certo, [Nobre] sintoniza afectivamente com a paisagem portuguesa nortenha, quadro ... no qual decorreu a *sua* infância; mas, por outro, a entidade *Portugal*, ah!, essa inspira-lhe sempre carmes melancólicos e desalentados [...]" (Cf. "Em torno da experiência oitocentista do tédio" (especialmente "O tédio de António Nobre e a gênese de 'O Desejado'"), in *Temas Oitocentistas*. Vol. II. Livros Horizonte. Lisboa. 1978, p. 178).

⁴⁴ Os fragmentos pertencem, respectivamente, aos poemas "Viagens na Minha Terra" e "António", ambos do *Só*, ps. 73-79 e 13-23.

⁴⁵ Cf. António Nobre. *Correspondência*. (Organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho). Lisboa. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Vila da Maia. 1982, p.174. O fragmento transcrito é de uma carta que o poeta enviou a Manuel da Silva Gaio, em primeiro de Outubro de 1892, aproximadamente seis meses após a publicação do *Só*.

explica a temática do saudosismo em suas duas manifestações, a da infância perdida e a da Pátria ausente, nos seguintes termos:

Longe, no tempo e no espaço, do mundo de mitos que criara à sua volta e que subitamente vê afundar-se, o caminho que lhe resta de acordo com a sua temperamental concepção romântica da vida e do mundo, é renunciar a viver no presente e no lugar onde está, refugiando-se no passado e na ausência e fazer deles caminho possível e, consequentemente, fonte perene de criação poética.⁴⁶

Dessa forma, o poeta, estando na capital francesa, só e afastado de sua terra e de seu passado e acreditando que "um vento de desgraça [o] atirou... a Pariz"⁴⁷, recria a sua pátria, constrói um país ideal, unindo espaços e tempos, evocando pessoas e lugares da sua "Lusitânia" e da sua infância, fazendo com que irrompam, no presente parisiense, as imagens do passado vivido em Entre Douro-e-Minho, as imagens do seu "país de marinheiros", de "esquadras e de frotas", de "lanchas dos poveiros" e "de romarias e procissões"⁴⁸.

Ressaltando a sua nostalgia da pátria e mostrando-se fiel a ela, o sujeito poético vai se apresentando a cada poema como o "mito do vate exilado", que quer somente o retorno à pátria de origem, ao seu "perdido lar". Assim, repete-se aqui o desejo do eterno regresso,

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 52-53. Sobre essa concepção de a distância e a ausência terem sido fator determinante para a poética de Nobre, ver também Eduardo de Souza, *O poeta do Só*, Livraria e Imprensa Civilização Editora. Porto. 1924, onde o autor reputa que "a distancia, a ausencia, como sucedeu com Camões e como se viu em Garrett, apurára-lhe a visão artística, ampliando-lhe o poder focal, e afinára-lhe a alma pelo sentimento e pela comparação da solitude do presente com o passado sulcado de lembranças amáveis e de affectos quentes" (p. 40). Considerando o fragmento da carta enviada por Nobre a Silva Gaio, Fernando J. B. Martinho ("Metamorfoses de um 'topos' em 'Lusitânia no Bairro Latino'", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 139-148) nos diz que "O *Só* nasce deste 'amor', deste amor à distância, e destas 'saudades'. Desiludido de Paris, desgostado do presente, o poeta volta-se para a sua 'terra' e para o seu passado nela" (p. 146).

⁴⁷ Verso extraído do poema "Leão XIII", publicado sob o título "Poesias Inéditas de António Nobre" pela revista *Presença*, edição facsimilada compacta. Tomo III. Contexto Lisboa. 1993, pp. 4-9.

⁴⁸ Cf. os versos: "Georges! anda ver meu país de Marinheiros, / O meu país das Naus, de esquadras e de frotas! / Oh as lanchas dos poveiros" e "Georges! anda ver meu país de romarias / E procissões!", que iniciam, respectivamente, a segunda e terceira partes do poema "Lusitânia no Bairro Latino". Convém dizer que esse é o poema por excelência que a crítica utiliza ao abordar o tema que estamos apresentando.

uma vez que "a volta às origens, pela anulação do tempo, parece levá-lo ao encontro do complexo Lar / Natureza / Pátria..."⁴⁹.

A saudade da pátria ausente, o retorno às origens, ao passado alegre, glorioso e belo e o apego ao povo português, ao seu folclorismo, constituem o que a crítica chama de Neogarrettismo e o que a faz considerar o *Só* como eco do romantismo tardio.

O Neogarrettismo é considerado, por Augusto da Costa Dias⁵⁰, como uma reação da jovem pequena burguesia nacional que assistia a sua própria decadência e a de seu país rural face ao domínio do capitalismo fabril e financeiro. Esses pequeno-burgueses eram a geração intelectual formada em Coimbra e pelo movimento decadentista francês e eram os autores que, tendo no precursor Garrett o grande modelo, manifestavam grande apego às tradições nacionais, ao país de origem e à seu povo humilde.

É isso que Nobre e sua obra - no seu aspecto neogarrettista - nos mostra. Segundo José Carlos Seabra Pereira,

*enquanto neo-romântico lusitanista (sub specie neogarrettiana), o Só traduzia o mesmo desajuste e o mesmo desconforto perante a modernidade científico-sociológica através... de uma poética da primazia do sentimento e do nacional, do tradicional e do pitoresco, do castiço e do popular, da discursividade emocional e do derrame verbal*⁵¹.

O tradicional, o simples, o popular estão presentes na citada obra desde as imagens dos poveirinhos, das barcas, do coveiro, do "Zé do Telhado", até a transcrição da linguagem

⁴⁹ Cf. Álvaro Cardoso Gomes. *Op. cit.* José Augusto Seabra, no artigo "Espaço mitográfico do *Só*", pondera que "a expatriação, vivida no desejo persistente do regresso, vai tornar-se o seu *leitmotiv*..." e que o "apelo da pátria ausente é como que uma *hantise*, que jamais abandonou o poeta, desde que começou a viver a experiência da estranheza (p.12).

A respeito do tema do exílio e do saudosismo no *Só*, os quais são insistentemente perseguidos pela crítica, consultar, além dos artigos já citados, Teresa Ribeiro da Silva, "Dois poetas dos arredores do Simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre", in *Nova Renascença*, Vol. IX, número 35-38, Julho de 1989 / Julho de 1990, pp. 225-230; José Augusto Seabra, "Entre dois exílios: de António Nobre a Mário de Sá-Carneiro", in *Nova Renascença*, edição citada; Paula Mourão, *Op. cit.* e "O poeta visionário", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 8; Maria Helena Nery Garcez, "António Nobre: um simbolista singular" e "Singularidades de um simbolista português", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 53-64; Alfredo Margarido, "A negridão da morte em António Nobre", in *Colóquio / Letras*, edição citada, pp. 65-76; Eduardo de Souza, "Lusitania... Leça...", in *Op. cit.*, pp. 77-85; entre outros.

⁵⁰ Em *A crise da consciência pequeno burguesa. I - O nacionalismo literário da geração de 90*. 2ª ed. Portugália Editora. Lisboa. 1964.

⁵¹ Cf. "A dúplice exemplaridade do *Só*", p. 37.

dos pescadores na sua oração de partida para o mar - a "*Ladainha das Lanchas*" - e dos nomes de suas barcas, com os seus erros de ortografia, como a "*Senhora Nagonia*", a "*Senhora Daguarda*"⁵².

Num poema como "Canção da Felicidade (Ideal dum parisiense)", em que o sujeito poético diz que a felicidade é

*Morar mui simples, nalguma casa
Toda caiada, defronte o Mar;
.....
Não ter fortuna, não ter dinheiro,
.....
Não ter quimeras, não ter cuidados
.....
E quanto a estudos saber somente
(Mas ai somente!) ler e contar. ,*

percebemos que é a vida humilde que interessa a ele uma vez que é ela que pode lhe propiciar a felicidade. No entanto, esse ideal de simplicidade e de felicidade são impossíveis porque se referem a uma vida que o sujeito poético - o "parisiense" - não tem e nem pode ter, a não ser como "ideal". Percebemos, também, principalmente nos dois últimos versos, que o Neogarrettismo, no seu aspecto referente à avidez de estar em contato com os simples, pode significar a vontade de desintelectualização, talvez como forma de reação aos preceitos do Positivismo, mas também porque nesse desintelectualizar-se abria-se espaço ao folclorismo, à poesia do povo, às suas canções e estórias. E, ao se interessar pela cultura e pelos costumes populares, pelo pitoresco e pelo coloquial se valorizava o verdadeiramente nacional.

A "via" popular do *Só* manifesta-se, ainda, na superstição, na crença nas "fadas", nas "bruxas", no "Mago", no "Astrônomo", no "Médio", nos presságios e nas premonições, na influência da Lua, nos agouros e na predestinação⁵³, conforme mostram versos como os seguintes:

*Ao Mundo vim em terça-feira
Um sino ouvia-se dobrar!*

⁵² Cf. "Lusitânia no Bairro Latino", pp. 27-42.

⁵³ A predestinação será abordada logo adiante, quando nos ocuparmos da temática do poeta maldito.

Sou médio: evoco-os, noite em meio!

*E eu o Astrólogo, o Bruxo, o Aflito, o Médio
Rogarei aos Espíritos remédio*⁵⁴

A essa credence popular opõe-se o sentimento religioso que permeia o *Só* e que está expresso, por exemplo, nas inúmeras citações de *Jesus, Jesus Cristo, Cristo, Nosso Senhor, Deus, Nossa Senhora, Virgem Maria, Céu, Ave-Marias*, entre outras. José Carlos Seabra Pereira, ao reputar aqueles elementos - superstições, presságios, etc. - como comuns ao homem decadentista, nos diz que eles corrompem a religiosidade evidente na obra de António Nobre. Desse modo, o mundo religioso do *Só*, no qual o sujeito poético parece estar integrado e que se manifesta através de imagens e práticas do catolicismo, como

*E eu ia às novenas, em tarde de Maio,
Pedir ao Senhor:*

*Às noites, rezava (e rezo ainda agora)
Ao pé da lareira.*

*Não me tortura mais a Dor. Sou feliz. Creio
Em Deus, numa Outra-Vida, além do Ar.*⁵⁵,

parece ser manchado, por exemplo, pela credence e pelo paganismo, patentes em

Espíritos! em vão, de balde por vós clamo

*Hoje, delícias do abandono!
Vivo na Paz, vivo no limbo;*

ou pelo panteísmo do

*Ai oxalá! que Pã me despachasse
Adido à vossa estranha Legação!*⁵⁶.

⁵⁴ As duas primeiras citações são de "António", páginas 14 e 19, e a última é de "Purinha", página 50.

⁵⁵ Os quatro primeiros versos são de "António" (p. 15 e 16) e os outros dois, de "Ao canto do lume" (p. 113).

⁵⁶ Respectivamente, "O meu cachimbo", p. 99 e Soneto 11, p. 153.

Essas manifestações do popular em Nobre fazem com que já lhe tenham atribuído a designação de "folclorista literário", e que seja considerado como poeta que "soube beber e sublimar em versos os padrões culturais e éticos do português *humilde...*" ⁵⁷, enquanto que o apego ao Portugal ausente, o retorno às origens, ao passado idealizado conduzem ao que os críticos chamam de "nacionalismo literário" ou "saudosismo" e definem como "passadismo ideológico e estilístico mitificador da realidade social e inspirador do nacionalismo conservador" ⁵⁸.

Apesar desse apego às tradições nacionais, às gentes e à pátria portuguesa e apesar de, à distância, no "Bairro Latino", a "Lusitânia" parecer feliz, próspera e grandiosa - porque o tempo que se apresenta é o do passado -, o sujeito poético bem conhece a derrocada de seu país, pois sabe que, novamente, confundindo-se com o seu destino trágico de exilado no tempo e no espaço e com o de fidalgo decadente, está o destino da pátria, como nos é revelado, por exemplo, nas seguintes estrofes de "António":

*Moço Lusíada! criança!
 Porque estás triste, a meditar?

 Vês teu país sem esperança,
 Que todo alui, à semelhança
 Dos castelos que ergueste no ar?*

Essa tragicidade que impera sobre o "Lusíada" e a sua "Lusitânia" e que traspassa o *Só* patenteia-se, ainda, na concepção do poeta enquanto ser predestinado para a angústia, para a desgraça, enquanto ser que é vítima de um fado que, se por um lado, o privilegia, dando-lhe superiores dons poéticos, por outro, o condena à existência mal-aventurada. Essa

⁵⁷ Cf. Isabel Margarida Duarte e Augusto Santos Silva, "António Nobre. Problemas de uma aproximação cultural", in *Coloquio / Letras*, número 64, Novembro de 1981, p. 31. Considerar a mesma referência para o "folclorista literário".

Sobre o Neogarrettismo no *Só* consultar também José Augusto Seabra, "Entre dois exílios: de António Nobre a Mário de Sá-Carneiro"; Teresa Ribeiro da Silva, *Op. cit.* e Paula Mourão, *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*. Nesse livro, a autora apresenta o neogarrettismo como uma das leituras redutoras da obra que vimos tratando, uma vez que Alberto de Oliveira, o principal defensor - e precursor - de tal linha de leitura, considera o regresso à tradição, o passadismo, como a característica mais marcante na obra de António Nobre.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 31.

imagem de "poeta maldito", comum na temática decadentista e simbolista e originária de Baudelaire, evidencia-se no *Só* não somente pela convicção do

Que triste foi o seu fado!

e pela imutabilidade do

*"Serás Poeta e desgraçado!"
Assim se disse, assim se fez!"*⁵⁹

mas também, conforme nos diz José Carlos Seabra Pereira, por vir "estritamente relacionada com a histeria e a loucura de "instantes de Camões!" - e com poderes mágicos ou ciência esotérica" ⁶⁰.

Parece-nos, porém, que os "instantes de Camões" - o poeta assim escreveu em um de seus cadernos: "Nasci poeta. Tive gênio e, sem rebuço, / Juro que já senti segundos de Camões!" ⁶¹ - e também o chamar-se de Virgílio - como em "Virgílio é estudante, levou-o o seu fado / A terras de França!" ⁶² - estão mais para uma atitude narcísica do que para a "loucura", como observou José Carlos Seabra Pereira. No que se refere à associação da figura do poeta maldito à poderes mágicos e sobrenaturais, isso está claro, por exemplo, em versos como os que seguem:

*E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua;
Ai corre o seu fado! a culpa não é sua!*

*E eu o Astrólogo, o Bruxo, o Aflito, o Médio,
Rogarei aos Espíritos remédio
E um bom espírito virá tratar do Doente* ⁶³

Em "E assim se criou um anjo, o *Diabo*, o lua", está patente que as forças do Bem e do Mal agem sobre o poeta, o ser excepcional, e que a inocência da criança, do "anjo",

⁵⁹ Os versos citados são, respectivamente, de "Lusitânia no Bairro Latino" e de "Viagens na Minha Terra", in *Só*, p. 27 e 76.

⁶⁰ Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 358.

⁶¹ Citado por Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 79.

⁶² Cf. "Saudades", in *Só*, p. 70.

⁶³ Os dois primeiros versos são de "Memória", enquanto que os demais são de "Purinha".

está já ameaçada pelo "signo mofino", pelo fado que o faz ser "o Diabo, o lua". Fernando Cabral Martins assim explica esse paradoxo:

*a imagem do poeta em Nobre rege-se por um ideal angélico, mas tem a consciência de que esse ideal é só compensação, "remédio" para uma doença. [...]. Em Nobre, "o santo" e "a cobra" coincidem, ser "poeta" é a "desgraça" de ter os olhos abertos para o tédio insuportável e a dor do mundo, é ser um "torturado de infinito". É um "D. Enguiço", embora detenha o poder da fantasia, da "febre vermelha".*⁶⁴

Acerca dos temas do *Só* ainda convém dizer que a estrutura dessa obra é muito coesa, pois os temas - como foi possível perceber quando os apresentamos - estão intimamente relacionados. No entanto, essa coesão ultrapassa a questão temática, abrangendo também os aspectos formais da obra, uma vez que estes estão estreitamente relacionados com aqueles, como se verá no decorrer deste trabalho.

2.3 O *Só* e a Crítica - Aspectos formais

No que se refere aos aspectos formais do *Só*, eles também já foram objeto de análise crítica. Nesse caso, o que se considera é a aparente simplicidade dos versos ou, ao contrário, o rigor formal deles. Numa análise muito perspicaz - e profícua -, Vera Lúcia Vouga nos mostra a que ponto chega o apuro formal dos versos de um poeta que revela

*longa e obstinada paixão no aperfeiçoamento de uma obra*⁶⁵.

A engenhosidade de Nobre manifesta-se na maneira com que faz que os seus versos pareçam simples e na convivência - harmônica? - de expressões populares com vocábulos eruditos e arcaizantes, do ritmo popular das redondilhas menores com o ritmo culto dos alexandrinos e dos decassílabos. Assim, paralelamente ao rigor formal, ao

⁶⁴ Cf. "Notas sobre a imagem do poeta em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, p. 161. Sobre a concepção do poeta maldito no *Só* ver também o artigo de Helena Carvalhão Buescu, "Dois poetas da evocação Cesário Verde e António Nobre".

⁶⁵ Cf. "António Nobre: os versos radicais. Gênese do soneto 'Ao Alberto'", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, p. 87.

trabalho de versificação e métrica, caminha a poesia que se aproxima da oralidade, da coloquialidade, dos ritmos naturais da fala, das canções populares, do *Romanceiro* ⁶⁶.

Esse aspecto coloquial, oral, da poesia nobreana remete ao já referido Neogarrettismo, à tradição das narrativas orais, e parece fazer com que essa mesma poesia prossiga num rumo contrário às modernidades estéticas que nela são evidenciadas, como a pluralidade de vozes, o ineditismo vocabular, a valorização das rimas internas e das rimas pouco usuais ⁶⁷ - como *praia* e *saia*, *Planeta* e *poeta* - a ironia, as metáforas inusitadas - como

*Meu pobre coração toda a noite gemia
Como num Hospital...
Entrai na enfermaria!*

*Vede! Quistos da Dor! Furo-os com uma lança:
Que nojo, olhai! são as gangrenas da Esperança!* ⁶⁸ -,

as inovações métricas. Mas, ao mesmo tempo, a oralidade também vai em rumo à modernidade, uma vez que através de versos como

Ora isto, Senhores, deu-se em Trás-os-Montes,

Todo me aflijo, fazem lá idéia!

*Que linda! "Quem canta seus males espanta"
E eu vou-me a cantar...* ⁶⁹

⁶⁶ Sobre essas características do *Só*, ver o artigo de Maria Madalena Gonçalves, "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da 'fala' à 'representação'" e o livro de Josué Montello, *Fontes Tradicionais de António Nobre*.

⁶⁷ Embora autores como Alfredo Margarido (*Op. cit.*, p. 70) julguem que as rimas do *Só* "podem chocar pelo ineditismo", António Coimbra Martins ("De Castiço a Pessoa. Achegas para uma poética histórica portuguesa", in *Bulletin des Etudes Portugaises*, t. XXX, 1969, pp. 223-345) considera que as rimas da citada obra são triviais, visto que, no que se refere a elas, "não há a menor inovação, nem qualquer especial cuidado na poesia de António Nobre" (p. 314). Essa afirmação de Martins não me parece procedente, conforme cuidarei em explicitar na análise dos poemas "António" e "Poentes de França".

⁶⁸ "Males de Anto (A ares numa aldeia)", in *Só*, p. 191.

⁶⁹ Os versos são, respectivamente, de "Memória" (p. 9), "Da influência da Lua" (p. 92) e "Saudade" (p. 70). Os grifos são meus.

anuncia-se a colagem, que será procedimento muito comum no Modernismo. Segundo Isabel Margarida Duarte e Augusto Santos Silva,

a apropriação, na partitura poética, de registos populares e familiares de língua acaba por ser um dos traços da modernidade literária de António Nobre ⁷⁰.

Ao passo que autores como Teresa Ribeiro da Silva reputam que o Neogarrettismo e a tradição oral da poesia nobreana o afastam dos padrões decadentistas e simbolistas, uma vez que aqueles elementos os contrariam, Fernando Cabral Martins, ao contrário, acredita que eles aproximam António Nobre daquelas estéticas devido à musicalidade que imprimem às suas poesias. Segundo o crítico,

Aquilo que é nele [Nobre] regresso aparente aos modelos de Garrett constitui, na realidade, prática da regra de ouro que Verlaine formula: "De la musique avant toute chose". No mesmo sentido, o próprio Só ganha valor de uma nota musical. Sob a citação explícita de Garrett encontramos nas baladas e romances de Nobre um desenvolvimento de gosto dos "poètes maudits" pela acentuação eufônica e rítmica... ⁷¹

Desse modo, António Nobre introduzia, através do *Só*, uma nova maneira de trabalhar a linguagem, uma maneira que, se por um lado, o afastava dos poetas da geração *nefelibata* da qual Eugénio de Castro era o líder, ao mesmo tempo o colocava a frente desses no que se refere 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. É o mesclar tradição e inovação que faz com que Fernando Guimarães caracterize a linguagem poética de Nobre pelo equilíbrio entre a "inovação perseguida intencionalmente" e o "regresso a certos antecedentes da evolução lírica portuguesa" - o tom conversacional, por

⁷⁰ Cf. *Op. cit.*, p. 38.

⁷¹ Cf. *Op. cit.*, p. 157. O texto em que Teresa Ribeiro da Silva discute esta questão é o apresentado nas referências anteriores.

exemplo - , "...equilíbrio que se mantém numa delicada descrição da terra ou do amor, dos seres humanos ou das coisas..."⁷².

No tocante às inovações métricas da obra que estamos enfocando, atenta-se para a variedade e a liberdade dos metros. António Nobre compõe versos pentassílabos (redondilhas menores), octossílabos, decassílabos, hendecassílabos, dodecassílabos, versos de uma a treze sílabas, e os apresenta, às vezes, todos juntos, num mesmo poema, como é o caso de "Lusitânia no Bairro Latino". Tais versos, principalmente os de oito, onze, dez e doze sílabas, aparecem sob várias formas. Os octossílabos e hendecassílabos podem ser lidos como dois versos "quebrados", como dois versos de quatro ou de cinco sílabas, e freqüentemente são combinados com os seus quebrados - versos de quatro e cinco sílabas; enquanto que os decassílabos e alexandrinos, têm seus acentos deslocados e são divididos em três lanços, e os versos de doze sílabas são feitos sem cesura.

Pela variedade dos metros e pela "negligência da escansão", António Coimbra Martins considera Nobre como precursor do verso livre, embora, em sua opinião, não haja verso livre nesse poeta, visto que, para ser livre, o verso deve ir além das normas prefixadas. Segundo esse crítico, embora seja evidente, na obra de Nobre, a liberdade de mudar de metro várias vezes num mesmo poema, essa variação não ultrapassa as normas, não "exced[e] a extensão máxima, autorizada , do verso português"⁷³.

Parece-nos que as características formais observadas corroboram as qualidades poéticas que já estavam patentes na abordagem temática da obra desse poeta português que, como escreve Vera Lúcia Vouga, "maliciosamente ocultou, com um poderosíssimo mito biográfico, o que talvez com grande narcisismo mas maior generosidade nos legou com os seus papéis: a possibilidade de saltar a pés juntos no grande oceano da criação poética onde, face à falibilidade de outros sistemas, se descobre aquilo que um dia Barthes considerou a única garantia da modernidade, a moralidade da forma"⁷⁴.

Quanto às habilidades formais de Nobre, ainda nos resta dizer que

⁷² Cf. "Para uma leitura de António Nobre", in *Linguagem e Ideologia*. Editorial Inova Editora. Porto. [sd], p. 97.

⁷³ Cf. *Op. cit.*, p. 342. A citação anterior é do mesmo autor e encontra-se na página 316.

⁷⁴ Cf. *Op. cit.*, p. 113.

É a mesma arguta consciência dos segredos e das virtualidades da arte versificatória que leva António Nobre e, na sua esteira, Eugénio de Castro, à construção poemática que, à maneira de Laforgue, entrecruza dois discursos estróficos...⁷⁵.

E é exatamente do resultado dessa "arguta consciência" - os poemas de estrutura dialógica - que nos ocuparemos a seguir.

2.4 O contraponto em poemas do Só

No *Só* há poemas que apresentam uma singularidade estrutural que os diferencia dos demais. Os poemas são, na ordem cronológica em que foram compostos, "Os Figos Pretos" (1889), "António" (1891), "Poentes de França" (1891) e "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)" (1891)⁷⁶; e a singularidade refere-se ao fato de eles serem constituídos em contraponto, ou seja, em forma de vozes que se respondem, se completam ou se contrapõem. Desses poemas, apenas o primeiro - "Os Figos Pretos" - foi escrito em Portugal; os demais foram escritos em Paris.

Essa estrutura contrapontística patenteia-se através de três maneiras: gráfica, formal e tematicamente. No primeiro caso, as estrofes que, daqui por diante, chamaremos de *primeira voz* aparecem centradas na página e em letras maiores, enquanto que as estrofes - que chamaremos de *segunda voz* - mostram-se à margem daquelas, mais à direita da página, e em letras menores⁷⁷. Essa disposição espacial das estrofes é comum para todos os poemas de estrutura em forma de diálogo. Formalmente, a correspondência - e a oposição -

⁷⁵ Cf. José Carlos Seabra Pereira. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 451.

⁷⁶ Convém explicitar que a ordem cronológica em que os poemas foram elaborados não coincide com a maneira com que foram dispostos no *Só* - aqui eles aparecem na seguinte seqüência: "António", "Os Figos Pretos", "Poentes de França" e "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)". Convém explicitar, também, que, neste trabalho, a ordem de análise dos citados poemas não será baseada em nenhuma das ordenações mencionadas, mas sim no modo com que a "singularidade estrutural" foi trabalhada em cada um deles.

⁷⁷ Segundo Vera Lúcia Vouga, essa diferença gráfica entre as estrofes de *primeira voz* e as de *segunda voz*, aliada a outras preocupações estéticas, revelam o cuidado de António Nobre para com seus poemas, como podemos ver no trecho que segue: "À coté d'une forme qui s'échappe, António Nobre, exceptionnellement attentif aux questions graphiques, comme le montrent certains de ses poèmes, les épreuves presque maniaquement corrigés, même son opinion à propos de la 2ème édition de son Livre, en aurait-il comme Mallarmé essayé une autre, issue des intimes contraintes par rapport à l'espace, s'il avait vécu longtemps?" ("António Nobre: les intimes contraintes (Questions de métrique)". Separata da Revista da Faculdade de Letras *Linguas e Literaturas*. II Série. Vol. IX. Porto. 1992, p. 169.

entre as vozes manifesta-se pela diferença entre os números de sílabas dos versos, pelo esquema rítmico, pelo tom, pelo vocabulário. Como exemplo dessa oposição, citamos as estrofes marcadas pelo ritmo culto, pesado dos alexandrinos, mas intercaladas pelo ritmo mais leve - e quase popular - dos hendecassílabos que podem ser lidos como duas redondilhas menores - isso ocorre, por exemplo, no poema "Os Figos Pretos". A relação entre as vozes, no que se refere ao aspecto formal, é variável, muda de poema para poema, como veremos caso a caso, quando abordarmos cada um deles. No que se refere ao contraponto temático, ele será explicitado quando abordarmos os poemas mencionados.

A importância dos poemas construídos pelo entrecruzar de diálogos é evidenciada pelo fato de que através do contraponto entre as vozes são revelados, entre outras coisas, os vários "eus" de um "eu", os vários sujeitos poéticos que compõem a personalidade poética de António Nobre, o vate que pode apontar, com esse procedimento e de maneira ainda que muito incipiente, a poética dos heterônimos de Fernando Pessoa ⁷⁸.

Embora a crítica tenha constatado essa estrutura especial nos citados poemas do *Só* - e essa constatação é razoavelmente recorrente -, ela não estudou pormenorizadamente cada um deles. O único estudo detalhado que conhecemos é o que Isabel Cardigos⁷⁹ realizou sobre o poema "Os Figos Pretos" e que será apresentado no momento oportuno. O que de maneira geral os críticos consideram é a já referida singularidade desses poemas, a apresentação das estrofes em forma de vozes. A seguir, apresentaremos os textos que fazem alguma referência a esses poemas.

José Augusto Seabra, no artigo "Espaço mitográfico do *Só*", aponta a estrutura dialógica do poema "António" referindo-se à "voz" da estrofe

⁷⁸ Maria Helena Nery Garcez, no artigo "De Fernando Pessoa e António Nobre" (in *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. Editora Moraes / EDUSP. São Paulo. 1989, pp. 43-57), abordando a complexidade e a duplicidade do sujeito poético do *Só*, considera que Nobre "está grávido do germe da heteronímia, aproximando-se da divisão interior e conseqüente multiplicação do eu" e que esses "indícios de heteronímia" podem ser claramente percebidos nos poemas em questão, os quais apresentam "grande originalidade" (p. 46). Fernando Guimarães, embora não especifique autores, parece ter também esse ponto de vista ao afirmar que "é este tipo de enunciação sem ecos, monofônica [da poesia lírica do Romantismo], que vai ser contestada pela poética da alteridade, pela pluralidade de vozes, pelo discurso difônico que o Simbolismo ajuda a trazer a um primeiro plano e que, numa manifestação ostensiva, o Modernismo consagrará" (Cf. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Instituto Nacional / Casa da Moeda. Maia. 1990, p. 62).

⁷⁹ Cf. "'Os Figos Pretos' de António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 120, Abril-Junho de 1991, pp. 25-41.

*Ó bom Moleiro, cautelinha!
 Não desperdices a farinha
 Que tanto custa a germinar...*

como uma "voz *off*", que tece um comentário com a intenção de prevenção, "à maneira dum coro antigo"⁸⁰. Eduardo de Souza, abordando o mesmo poema, pondera que as estâncias de *primeira voz* - adjetivadas por ele de "simples e incomparáveis" - são "interrompidas ... pelos refrões originaes" e que os metros "renovados ..., como aquelle de 'António', tão da preferencia dos românticos" são "singularmente originalisa[dos] pela interrupção da estrofe"⁸¹.

Maria Helena Nery Garcez, em "António Nobre: um simbolista singular", constata a estrutura em questão nos quatro poemas citados acima e a considera como "engenhosa estrutura de composição de tipo musical"⁸², composta por canto e contra-canto. Além disso, a autora comenta a disposição gráfica desses poemas e a oposição que se estabelece entre as estrofes devido à diferença de pontos de vista que existe entre as vozes do canto e do contra-canto. Em "Singularidades de um simbolista português", a autora aborda - rapidamente - a estrutura de canto e contra-canto apenas no poema "Poentes de França", afirmando que se o canto descreve os poentes de Paris com toda a intensidade, o contra-canto os rejeita em favor do sol-pôr português.

Teresa Ribeiro da Silva, no artigo "Dois poetas nos arredores do Simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre", refere-se à estrutura dialógica dos poemas do *Só*, enfocando a *segunda voz*, a qual ela chama de "sub discurso"⁸³, que, caracterizado pela sua autenticidade, desconstrói o modelo retórico. Como exemplo, a autora cita o poema "Poentes de França", em que a *segunda voz* revela a voz íntima que intervém, entre as estrofes evocativas do sol-pôr francês, para valorizar a nação portuguesa.

João Gaspar Simões, ao tratar da espontaneidade do poeta do *Só* pondera que a sua poesia concilia "a personalidade que espia e observa [e a] espontaneidade que domina e devora", marcando, assim, o "primeiro passo para o advento da nova poesia". Para o crítico,

⁸⁰ Cf. *Op. cit.*, p. 12.

⁸¹ Cf. *Op. cit.* As duas primeiras citações encontram na página 54, ao passo que as outras duas, na página 44.

⁸² Cf. *Op. cit.*, p. 56.

⁸³ Cf. *Op. cit.*, p. 229.

o controle e a espontaneidade representam uma duplicidade que "[se] traduzia... na própria música dos poemas, espécie de embalo, de ritmo entrecortado, como quem acorda a cada momento para a realidade presente e tenta adormecer de novo" ⁸⁴, e está patente, por exemplo, em "António" e "Os figos pretos".

Lúcia Maria Ribeiro Moutinho evidencia a estrutura dialógica do poema "António", mas de maneira um tanto quanto diferente da dos demais críticos. Para ela, nesse poema António Nobre teria tentado realizar dois poemas, mas dada a impossibilidade disso, ele alterna as estâncias em grupos distintos - que constituem o que ela chama de estrutura bimembre - e lhes dá o mesmo título "António". Essa concepção parece-me pouco procedente haja vista a estreita relação entre os dois grupos de estrofes, relação que a própria autora reconhece, uma vez que pondera que entre as estrofes está patente um diálogo existencial entre as indagações psicológicas das estrofes pares e as vivências da infância apresentadas nas estâncias ímpares.

Maria Madalena Gonçalves⁸⁵, ao tecer sugestões para a leitura e análise do poema "António", considera que a sua estrutura contrapontística é resultante da inspiração do poeta nas técnicas dos romances populares, os quais são "poemas épico-líricos breves que se cantam ao som dum instrumento..." ⁸⁶. Assim, as estrofes de *primeira voz*, ou o canto, correspondem à narração épica, à lembrança dos fatos, enquanto que as estrofes de *segunda voz*, o contra-canto, representam a intervenção do coro, que marca o ritmo da narração, e a memória do sujeito. Para a autora, apesar dos versos em *segunda voz* parecem secundários, são eles que proporcionam a dramaticidade que se sobrepõe à linearidade narrativa da *primeira voz*.

As apreciações de Maria Madalena Gonçalves sobre "António" são precedidas por uma epígrafe em que nos é apresentado o comentário de João da Rocha sobre o mesmo poema. Esse autor o reputa como um dos mais belos do *Só* e como poema duplo, composto de canto e acompanhamento, sendo o canto "o sonho do que foi, o motivo, a poesia central", e o acompanhamento "a realidade do que é" ⁸⁷.

⁸⁴ Cf. *António Nobre. Precursor da poesia moderna*, p. 46-47. As duas primeiras citações são da página 47.

⁸⁵ Cf. "Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para a análise literária", in *Só de António Nobre*.

⁸⁶ A explicação para romance é de Ramón Menendez-Pidal, citado pela autora na página 70 da obra em questão.

⁸⁷ Cf. João da Rocha, *O Tempo*, 29 de Abril de 1892. Citado por Maria Madalena Gonçalves na página 70.

No artigo "Serás poeta e desgraçado", Vergílio Ferreira afirma que o contraponto das estrofes de "Os figos pretos", "Poentes de França", "António" e "Meses depois, num cemitério" aproximam António Nobre do Jules Laforgue de "Complainte propitiatoire à l'Inconscient" e de "Complainte à Notre Dame des Soirs", por exemplo. Essa aproximação de Nobre e Laforgue via poemas de estrutura contrapontística é assinalada por José Carlos Seabra Pereira⁸⁸ e pelo Óscar Lopes do "António Nobre e o Neogarrettismo de Alberto de Oliveira". Nesse artigo, o crítico atenta para a particular estrutura dos poemas em questão, ressaltando a perfeição da construção de "Os figos pretos", o primeiro, dos poemas que entrecruzam duas vozes, a ser composto. Segundo ele,

Foi, por exemplo, Nobre, e já pelo menos numa poesia anterior ao exílio parisiense ("Os Figos Pretos") quem, como Laforgue em francês, tirou melhor partido do processo que consiste em marginar o texto poético principal de outro texto em verso ou prosa, contínuo ou solto, mas de qualquer modo em tom diferente e servindo-lhe de contraponto ou comentário circunstanciante ⁸⁹.

Como se percebeu, essas asserções críticas - exceto o artigo de Isabel Cardigos - tratam de maneira bastante rápida a estrutura dialógica dos poemas do *Só*. Nos capítulos seguintes, ao contrário, tentaremos examiná-la detalhadamente, bem como evidenciar a sua importância na organização do *Só*, uma obra em que estão presentes vários sujeitos poéticos, ou várias faces de um mesmo sujeito.

⁸⁸ Veja a citação que encerra a parte 2.3 deste capítulo.

⁸⁹ Cf. *Op. cit.*, p. 78. É nesse mesmo artigo que Lopes, ao abordar a coloquialidade em alguns poemas do *Só*, nos diz que vários deles são construídos como "um diálogo (incluindo o diálogo íntimo ou em apóstrofe), como uma carta ou um apontar de coisas em passeio imaginário", considerando tais desenvolvimentos como relacionados "com a necessidade de trato íntimo para a expressão de uma personalidade dividida" (p. 80).

No campo da forma, as suas experiências são múltiplas, mas parece-me que, além de bom artífice do verso longo, o seu maior legado é o manejo de versos intercalados, de combinações métricas variadas aliado a uma mestria musical, num clima de espontânea liberdade. (Luísa Ducla Soares, na resposta ao inquérito organizado pela revista Seara Nova, número 1465, novembro de 1967, p. 361).

[...] Não há na poesia portuguesa obra onde a música da voz do poeta esteja tão ligada às palavras. Ler Nobre é escutá-lo. Eis como uma das originalidades é a música, o ritmo, a metrificação inconfundível. (João Gaspar Simões, António Nobre. Precursor da Poesia Moderna, p. 44).

Está o Só cheio de novidades de todo o género, de formas métricas imprevistas e felizes, de imagens que nunca foram ouvidas, de temas a quem ninguém contesta a virgindade. O seu folclorismo ... extraiu beleza de episódios, de quadros, de pormenores, até de maneiras populares de dizer, em que ninguém até então reparara. (Alberto de Oliveira, "António Nobre", in Ocidente. Vol. IX, número 24, 1940, p.25).

3. Males de Anto II

Ao fechar o Só, lê-se o longo poema "Males de Anto", construído como um díptico: [...] no segundo painel, "Meses depois, num cemitério", [Anto] retoma a vertente dramática já antes utilizada mas de modo mais sistemático, desdobrando o texto em dois níveis que se cruzam e completam - um diálogo entre Anto e o Coveiro, e falas das principais personagens do seu universo, fazendo a ponte entre o mundo / a aldeia e o "Hotel da Cova".

Paula Mourão

*Males de Anto II*¹

(Meses depois, num cemitério)

ANTO

Olá, bom velho! é aqui o *Hotel da Cova*,
Tens algum quarto ainda para alugar?
Simples que seja, basta-me uma alcova...
(Como eu estou molhado! é do luar...)

O POVO

O luar averte as orvalhadas sobre a rua
Jesus, que lindo...

5

Vamos! depressa! Vem, faze-me a cama,
Que eu tenho sono, quero deitar-me!
Ó velha Morte, minha outra ama!
Para eu dormir, vem dar-me de mamar...

10

A SR^a JÚLIA
São as Janeiras da Lua!

O COVEIRO

Os quartos, meu senhor, estão tomados,
Mas se quiser na vala (que é de graça...)

5

¹ Os números grafados normalmente referem-se aos versos, enquanto que os em negrito, às estrofes.

15 Dormem, ali, somente os desgraçados:
Têm bom dormir... bom sítio... ninguém passa...

O ZÉ DOS LODOS
A Lua é a nossa vaca, ó Maria,
Mugindo...

20 Ainda lá, ontem, hospedei um moço
E não se queixa... E há-de poupá-lo a traça,
Porque esses hóspedes só trazem osso,
E a carne em si, valha a verdade, é escassa.

O DR. DELEGADO
A noite parece dia!

ANTO

25 Escassa, sim! mas tenho ossada ainda,
Enquanto a Alma, ai de mim! nada tem...
Guia-me ao quarto... (a Lua vai tão linda!)
Dize-me: quantos anos me dás? Cem?

10 O SR. ABADE
E esta? Em vez de trazer a opa, que é de lugar,
Trouxe a de anjinho!

A MULHER DO MOLEIRO
É o luar, Sr. Abade, é o luar!

30 Oh cem! E os que eu não mostro e o peito guarda...
Os teus mortinhos, sim! dormem tão bem:
"Dormi, dormi! que vossa Mãe não tarda,
Foi lavar à *Fontinha de Belém*..."

35 O ASTRÔNOMO
Isto é luar assim! Isto é o Verão
De São Martinho!

O COVEIRO

Aqui. Fica melhor do que em 1ª:
Colchão assim não acha em parte alguma!
Os outros são de chumbo, de madeira,
Mas este, veja bem, é sumaúma...

O CEGO DO CASAL
Faz solzinho, que horas são?

Cantando:

"Colchão de raízes e de folhas, liso,
Lençóis de terra, brandos como espuma,
Dá-los-ei ao rol, no Dia de Juízo..."
Pronto. Quer mais alguma coisa? fuma?

45

CARLOTA

Ó luar, anda mais devagarinho!
Deixa dormir o meu menino...
Coitadinho!

ANTO

50

Mais nada. Boas noites. Fecha a porta:
(Que linda noite! Os cravos vão a abrir...
Faz tanto frio!) Apaga a luz! (Que importa?)
A roupa chega para me cobrir...

A MÃE DE ANTO

Aqui, espero-te, há que tempo enorme!
Tens o lugar quentinho...

55

20

Toma lá para ti, guarda. E ouve: na hora
Final, quando a Trombeta além se ouvir,
Tu não me venhas acordar, embora
Chamem... Ah deixa-me dormir, dormir!

DEUS

Dorme, dorme.

Paris, 1895.

Embora "Males de Anto II (Meses depois num cemitério)" - assim como os outros poemas propostos para análise - seja estruturado dialogicamente, nele o diálogo entre as estrofes dá-se de maneira diferente da dos demais poemas de estrutura contrapontística. Organizado em forma de representação dramática, "Males de Anto II" nos apresenta, nas estâncias de *primeira voz*, o diálogo entre "Anto" e o "Coveiro" e, nas de *segunda voz*, o comentário daqueles que foram evocados pelo poeta em vários momentos do *Só*: a "Sr^a Júlia", "O Povo", a "Carlota", o "Sr. Abade", entre outros.

O poema inicia-se com a chegada de Anto ² ao "Hotel da Cova", onde ele entabula conversa com o "Coveiro" - aqui evocado como "bom velho" - com o intuito de "alugar" um "quarto... simples que seja" (versos 2 e 3). No primeiro verso do quarteto seguinte - todas as estâncias de *primeira voz* são desse tipo - Anto reclama pressa ao "Coveiro" - "Vamos! depressa!... -, explicando-lhe: "Que eu tenho sono, quero deitar-me!" (verso 8). Nesse verso, e também durante todo o poema, a morte é associada ao sono, ao adormecimento. Do mesmo modo que esses propiciam a inconsciência - ainda que momentânea -, aquela - o sono definitivo - permite o total alheamento dos males do corpo e da alma. Assim, a morte é desejada porque torna possível a "inconsciência pacificante" ³, transformando-se em refúgio e proteção - daí ser chamada de "minha outra ama!" (verso 9) ⁴.

Essas quadras são sucedidas, respectivamente, por um dístico que apresenta o comentário do "Povo" e por uma estância de apenas um verso que traz o da "Sr^a Júlia" ⁵. O dístico parece estar relacionado com o último verso do primeiro quarteto - "(Como eu estou molhado! é do luar...)" -, uma vez que o "Povo", admirando a beleza das "orvalhadas" do luar - "Jesus, que lindo..." -, nos explica que Anto está molhado porque o luar orvalha as ruas. Observemos que nessa estrofe em que o povo se manifesta está inserida uma exclamação popular, coloquial: "Jesus". No que se refere a estrofe em que a "Sr^a Júlia" se expressa, ela parece estar menos relacionada com o quarteto que a antecede do que com o dístico analisado. O verso "São as Janeiras da Lua" - "janeiras" é o nome que se dá às flores que abrem em janeiro, no inverno, portanto -, associado ao dístico anterior, nos mostra, através de uma metáfora, que o que arranca aquela expressão de admiração do "Povo" é o fato de que a luminosidade da lua refletida na rua orvalhada faz pensar em flores de janeiro.

² Observemos que neste poema está evidente, logo no título - "Males de Anto" -, o distanciamento entre o sujeito da enunciação e o do enunciado. Como veremos adiante, a terceira pessoa é uma maneira de distanciar o sujeito poético dos fatos narrados. No caso de Anto, além da terceira pessoa, ele representa "um Antônio-outro" (Paula Mourão, *Antônio Nobre. Uma leitura do nome*, p. 42), "a criação de uma nova *peessoa* que não ele [Antônio] e a quem passa a dirigir-se como a um estranho" (Guilherme de Castilho, *Op. cit.*, p. 20).

³ Cf. José Carlos Seabra Pereira. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 346.

⁴ A morte também é evocada como ama no poema "Antônio". Sobre a associação da morte com a figura da ama ver o comentário a respeito das estrofes 58 e 60 do citado poema no capítulo em que faço a análise dele.

⁵ Segundo as notas do irmão do poeta, Augusto Nobre, apenas ao *Só*, a Sr^a Júlia foi ama de um dos seus sobrinhos. (Cf. "Notas", in *Só*, 5^a ed., p. 234).

As duas quadras seguintes - estâncias 5 e 7 - encerram a resposta do "Coveiro" a solicitação de Anto. Na primeira, ao lhe dizer que os "quartos... estão tomados" (verso 12) mas há a "vala", "que é de graça" e é onde "dormem ... somente os desgraçados" (versos 13 e 14), o "Coveiro" iguala Anto aos marginalizados e retoma o seu destino de desgraçado, anunciado desde o seu nascimento - como veremos no capítulo em que trato do poema "Antônio". O quarteto em análise parece revelar que a tragicidade, a diferença frente aos outros homens que o marcou em vida ainda o persegue na hora da morte, no momento em que Anto atinge o lugar tão ansiado: o "Hotel da Cova" ⁶. Na segunda quadra, o "Coveiro" acentua a imagem de desgraçado e o sofrimento daqueles que "dormem" na vala, evidenciando a decadência física deles, conforme vemos no "... E há-de poupá-lo a traça, / Porque esses hóspedes só trazem osso, / E a carne em si, valha a verdade, é escassa".

Alternam com esses dois quartetos, duas estâncias de *segunda voz* - respectivamente um dístico e uma estrofe de apenas um verso - que apresentam o comentário do "Zé dos Lodos" e do "Dr. Delegado" e estão relacionadas com as falas do "Povo" e da "Sr^a Júlia". Referindo-se à Lua, o "Zé dos Lodos" a associa a vaca - "A lua é a nossa vaca ... / mugindo"⁷ - e nos remete à imagem da lua cheia, uma vez que a luminosidade que a circunda nessa fase metaforiza-se no leite da vaca. O comentário do "Dr. Delegado" - "A noite parece dia" - parece confirmar que a lua está mesmo na fase cheia. Enquanto que no poema "Memória" o verso "Pela lua-nova, nasceu um menino" nos mostra que o "menino" predestinado nasceu na fase em que a lua não irradia luz ⁸- e a sua existência será marcada pela escuridão do fado funesto -; as duas estâncias em análise indicam que o almejado momento da chegada de Anto ao "Hotel da Cova" dá-se sob a

⁶ Como já disse, a morte é constantemente almejada pelo sujeito poético do *Só* - algumas vezes, referenciado como Anto.

⁷ De acordo com Juan-Eduardo Cirlot, a vaca, enquanto símbolo, é associada à terra e à lua. Quando é associada ao leite e a lua - como é o caso do verso em questão -, pode ser símbolo de abundância e estar "relaciona[da] com sua função de sustentar o mundo, já que seu leite é poeira das galáxias" (Cf. Verbetes **Vaca**, in *Dicionário de Símbolos*. Editora Moraes. SP. 1984, p. 591).

⁸ Paula Mourão destaca a importância da lua-nova nesse verso, uma vez que através dela nos é revelado que "a escuridão é factor determinante neste nascimento" - e a escuridão e a noite são importantes também na rememoração, na introspecção, como veremos no capítulo 6. Sobre a presença do citado astro no *Só*, Mourão nos diz que "mesmo a abrir o núcleo de poemas 'Lua-Cheia', em que poderia esperar-se a presença plena e positiva da luz, lê-se a confirmação do 'signo mofino' que o astro não consegue por si só esbater: 'A Lua! [...] / o mágico poder que ela possui! // [...] // Ai os meus nervos, quando a Lua é cheia!' ('Da influência da Lua', est. VI e VII...)". (Cf. *Antônio Nobre. Uma leitura do nome*, p. 22-23).

luminosidade da lua-cheia - e, assim, patenteiam a importância da presença daquele astro no *Só*.

Se nas duas quadras anteriores às estâncias de *segunda voz* abordadas acima o "Coveiro" evidenciou a condição de desgraçado de Anto e a sua decadência física, nos dois quartetos (est. 9 e 12) que as seguem, Anto - em resposta ao enunciado do "Coveiro" - nos revela que a decrepitude é do corpo e da alma e, principalmente, que o abatimento daquele não suplanta o que consome sua alma - como podemos ver no "Escassa, sim! mas tenho ossada ainda / Enquanto a Alma, ai de mim! nada tem" (versos 23 e 24) e no "Oh cem! E os que eu não mostro e o peito guarda..." (verso 30). Assim, Anto assume a sua condição de desgraçado e nos dá a conhecer a sua face humilde, a face que o aproxima e o iguala aos simples, aos marginalizados⁹. Talvez seja essa humildade - e resignação - que faz com que, ao chegar ao "Hotel da Cova", Anto pareça estar vestido de "anjinho", conforme podemos perceber nas estrofes que intercalam os dois quartetos analisados. Na primeira delas - um dístico -, a observação do "Sr. Abade" - "E esta? Em vez de trazer a opa, que é de lugar, / Trouxe a de anjinho!" - nos sugere que Anto entra no recolhimento da Morte puro e santo - uma vez que "anjinho" é símbolo de pureza e santidade; nos sugere também que Anto é infantilizado¹⁰ - já que "anjinho" nos remete a imagem de uma criança -, para que a "[sua] outra ama" o ampare e para que seja possível reencontrar o acolhimento materno. Essa infantilização e proteção parecem estar manifestas, ainda, nos versos finais do segundo quarteto (est.12), compostos por um trecho de uma balada infantil: "'Dormi, dormi! que vossa Mãe não tarda, / Foi lavar à *Fontinha de Belém...*'".

O que é curioso nesse momento do poema é que os quartetos analisados acima são intercalados por duas estâncias de *segunda voz*. Uma delas, já mencionada, é o dístico que traz o comentário do "Sr. Abade" e, como vimos, parece relacionada com a quadra que a antecede. A outra, onde se lê: "É o luar, Sr. Abade, é o luar!", é, provavelmente, uma explicação da "Mulher do Moleiro" ao "Sr. Abade" pelo fato de Anto parecer estar vestido

⁹ Como estamos vendo, neste poema manifesta-se, segundo Paula Mourão, "um Anto simples, quase humilde, [...] [que se] apresent[a] como resto de si mesmo - 'ossada' com aspecto de 'cem anos' e 'Alma' esgotada" (Cf. *ibidem*, p. 74). Na análise do poema "Antônio" veremos que com essa face humilde convive uma outra, oposta a ela.

¹⁰ A respeito dessa infantilização de Anto apontada pelo "Sr. Abade", parece-me procedente mencionar que, para Paula Mourão, "estas personagens [a "Sr^a Júlia", o "Sr. Abade", o "Povo" e todos os outros] operam a fusão da noite e do dia, do calor e do frio, do adulto e da criança" (Cf. *ibidem*, p. 74).

de "anjinho" e não de "opa", como estranhou aquele. Assim, o enunciado da "Mulher do Moleiro" pode propor que o "abade" pensa que Anto está vestido de "anjinho" devido à luz branca do luar que se reflete em sua roupa e faz com que a "opa" pareça "de anjinho".

Observemos que tanto as estâncias de *primeira voz* como as de *segunda* - aquelas, talvez, de maneira mais evidente do que estas - estão unidas tematicamente duas a duas. No entanto, essa semelhança não se mantém no que se refere aos elementos formais. Todas as estrofes de *primeira voz* são - como sabemos - quartetos, os quais são compostos por versos decassílabos heróicos. Já as de *segunda voz* alternam rigorosamente dísticos com estâncias de um verso só, exceto no final do poema, quando o conjunto final é antecedido por um terceto. Quanto à métrica, não sei se este seria um indício de liberdade versificatória, mas essas estrofes constituem-se por versos com número de sílaba variável - por exemplo, no primeiro dístico temos um alexandrino e um tetrassílabo, ao passo que no segundo, um eneassílabo e um dissílabo, sendo que ambos são sucedidos por uma estância composta em redondilha maior; e, encerrando o poema, temos um decassílabo e um hexassílabo seguidos de um trissílabo. Do ponto de vista estético, ressalta-se, nas estâncias de *segunda voz*, o esquema rímico, que somente se fecha com a união de quatro delas, formando o esquema ab / a / cb / c ¹¹.

Dando seqüência ao seu diálogo com Anto, o "Coveiro", nas estrofes 14 e 16, expõe para aquele as características da "vala" que o abrigará. Nesse enunciado do "Coveiro" mais uma vez a morte é associada ao sono, ao adormecimento, visto que a "vala" e a terra que a fecha são referenciadas como "colchão" e "lençóis", conforme está patente no "Colchão assim não acha em parte alguma!" (verso 37), "Colchão de raízes e de folhas, liso, / Lençóis de terra brandos como espuma" (versos 41 e 42). Esses dois versos, seguidos do "'Dá-los-ei ao rol, no Dia de Juízo...' / Pronto. Quer mais alguma coisa? fuma?" e antecidos pelo "*Cantando*" (est. 16), corroboram a proximidade - que talvez já havia se insinuado desde o início do poema - entre "Males de Anto II" e o V ato de *Hamlet*, de William Shakespeare. Ao nos mostrar que o coveiro canta enquanto prepara a cova de Anto, a estância 16 evidencia a semelhança do interlocutor de Anto com o coveiro do

¹¹ Em "Poentes de França" e em "Antônio", o esquema rímico organiza-se de modo mais ou menos parecido com o deste poema. No entanto, naqueles - especialmente em "Antônio" - a estruturação das rimas cumpre uma função na constituição do sentido do poema.

drama shakesperiano, que tem atitude idêntica enquanto prepara a cova para o enterro de Ofélia. E, do mesmo modo que a presença e o procedimento do coveiro em *Hamlet* representam a concepção que considera a morte como um acontecimento natural, o coveiro deste poema também parece sugeri-la ¹².

Essas duas estâncias de *primeira voz* são sucedidas, respectivamente, pelo comentário do "cego do Casal", que anuncia a chegada da alvorada - conforme vemos no "Faz solzinho, que horas são?" - e pela fala protetora da ama "Carlota", que evoca o luar pedindo-lhe que "and[e] mais devagarinho" para que o "[s]eu menino... / Coitadinho!" possa dormir. Notemos que nessas duas estrofes de *segunda voz* - como também no próximo dístico - o poeta emprega o diminutivo - "solzinho", "devagarinho", "coitadinho" e "quentinho" -, que, além de patentear a afetuosidade e a coloquialidade do seu discurso poético, parece indicar aquele "sentimento português das almas e das coisas" de que nos fala Fernando Pessoa.

Se nas quadras analisadas o diálogo entre Anto e o "Coveiro" deixa claro a preparação para o adormecimento, os dois últimos quartetos - que encerram o diálogo entre Anto e o "Coveiro" - apresentam o ápice desta preparação: o momento que Anto pode, enfim, entregar-se ao sono, e manifestam o seu desejo de que esse adormecimento seja eterno - como está expresso no "Tu não me venhas acordar, embora / Chamem... Ah deixame dormir, dormir!" ¹³. Tendo alcançado o recolhimento na morte, Anto também pode - conforme nos mostram as duas estrofes de *segunda voz* finais - (re)encontrar-se com a sua Mãe e com Deus. Assim, as três últimas estâncias de *segunda voz* anunciam, com a fala da "Carlota", e corroboram, com o enunciado da "Mãe de Anto" e de "Deus", o alcance do

¹² Paula Mourão pondera que em "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)" há a "neutralização da componente neurótica da morte" insistentemente enfatizada em "Males de Anto I (A ares numa aldeia)". Para a autora, a presença do coveiro colabora com isso, uma vez que, a seu ver, aquela personagem, "como os *clowns* quase burlescos de Shakespeare, ... encara a morte no seu lado material, avaliando Anto como um cliente do seu mester, a quem vende um lugar no 'Hotel da Cova'" (Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 73).

¹³ José Carlos Seabra Pereira, ao tratar do desejo de aniquilação do sentir através do eterno adormecimento na lírica decadentista, afirma que Nobre "aparece obcecado pelo sono da morte" e que os dois quartetos em análise dão "a consagração máxima ao caráter irrevogável de que o poeta gostaria de ver revestir-se aquele sono" (Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 345). Josué Montello, em "A fonte shakesperiana de António Nobre" (especialmente páginas 126-127) considera que, apesar de a associação da morte ao sono incessante estar evidente no *Evangelho*, ela parece - pelo fato de estar estreitamente ligada "à angústia hamletiana" - uma "reflexão nitidamente shakesperiana" - de onde o crítico julga vir a concepção da morte como adormecimento eterno da poesia de António Nobre.

recolhimento ansiadamente desejado, uma vez que a morte pôde propiciar a Anto o refúgio, o acolhimento e a proteção definitiva da Mãe - que "há que tempo enorme" o espera - e de "Deus" - do "dorme, dorme".¹⁴

Como disse anteriormente, embora este poema tenha estrutura dialógica, ele difere das outras peças que ainda serão abordados, visto que, nele, o contraponto não se dá através das vozes do sujeito poético, mas sim através das vozes das personagens que participam deste poema, organizado como representação dramática.¹⁵ E, conforme tentei evidenciar ao longo desta análise, paralelamente ao diálogo das personagens centrais de Anto e do "Coveiro", desenvolvem-se as falas das outras personagens - a "Sr^a Júlia", "O Povo", a "Carlota", o "Sr. Abade", "A Mãe de Anto", "Deus", entre outros -; falas que podem ser consideradas como "comentário circunstanciante", como observações sobre as circunstâncias da chegada de Anto ao Hotel da Cova - mas são comentários que se revelam importantes, conforme é o caso dos da "Mãe de Anto" e de "Deus".

¹⁴ Álvaro Cardoso Gomes e Maria Ema Tarracha Ferreira reputam que o reencontro com a Mãe possibilita o regresso ao útero materno. Segundo a autora citada e Paula Mourão, este poema - que encerra o *Só* - representa o momento em que o círculo se fecha, o momento em que o sujeito poético do *Só* - aqui refugiado em Anto - atinge o final da busca que havia se iniciado no poema "António".

¹⁵ Maria Madalena Gonçalves, em "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da 'fala' à 'representação'", considera que "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)" "conjugua de maneira insólita uma tradição oral *reformada* (a da oralidade *posta em cena*) e uma modernidade manifesta no tom irónico de raiz romântica" e que, "pelo resultado que advém de a sua forma ser *a forma de um poema dramático*, este é o único verdadeiro *poema simbolista* do livro" (p. 42). É questionável nesse ponto de vista a afirmação de que a modernidade se manifesta no tom irónico e que este é "o único verdadeiro *poema simbolista* do livro". Quanto à primeira, não me parece que a modernidade de Nobre venha da ironia de "raiz romântica" e, além disso, vários autores anteriores a ele já haviam feito uso dela em suas composições. No que concerne a segunda asserção, o que a autora teria a dizer, por exemplo, da capacidade sugestiva de "Ó banzas dos rios, gemendo descantes / E fados do Mundo! / Ó águas falantes! ó rios andantes, / Com eiras no fundo!" (esse quarteto será comentado no capítulo "António"); das imagens que remetem a Ofélia morta, boiando - e que, segundo Óscar Lopes, despertou muito interesse aos simbolistas -; da musicalidade dos hendecassilabos lidos como redondilhas menores e dos metros combinados com os seus quebrados; da busca da unidade perdida através da Natureza, presentes no poema "António"? Tudo isso não faz com que esse seja um poema "verdadeir[amente]" simbolista? - como o são também várias outras peças de Nobre.

4. "Poentes de França"

*... a paisagem, essa, não é para o poeta
senão a que ele vai transfigurando, numa
metamorfose do espaço urbano parisiense
no espaço rural originário.*

José Augusto Seabra

Poentes de França

- Ó Sol! ó Sol! ó Sol! poente de vinho velho!
Enche meu copo de S. Graal (deu-mo a balada...)
Ó Sol de Normandia! Ocidente vermelho,
Tal o circo andaluz depois de uma toirada!

5 - Vós sóis estrangeiros, vós sóis estrangeiros,
Ó poentes de França! não vós amo, não!

- Ó Sol, cautela! já a noite se avizinha,
O Padre-Oceano vai, em breve, comungar:
Ó hóstia vespéral de vermelha farinha,
10 Que o bom Moleiro mói, no seu moinho do Ar!

Ó Sol, às *Trindades*, atrás dos pinheiros,
À hora em que passam branquinhos moleiros,
Levando farinha pra coser o pão!

15 Ó força do sol-pôr! ó Inferno de Dante!
Açougue de astros! ó sabat de feiticeiras!
5 Ó Sol ensanguentado! ó cabeça falante,
Que o funâmbulo poente anda a mostrar nas feiras...

- Que paz pelo Mundo, nessa hora ditosa!
Ó poentes de França! não vós amo, não!

20 - *Arco-da-velha*, a rir risos de sete cores!
Ó Lua na ascensão! ó Sol! ó Sol! ó Sol!
Cabeça de Iscariote, entre águias e condores!
Ó cabeça de Cristo, impressa no lençol!

25 Que paz pelo Mundo, nessa hora saudosa
Quando fecha a lojinha a Sr^a Rosa,
Quando vem das sachas o Sr. João...

- 30 - Ó Sol! ó Sol! Titã deste bloco de Terra!
 Ó Sol em sangue que ainda pula e arde e cintila!
 Ó bala de canhão, tu vens dalguma guerra:
 Varaste os corações dum exército em fila!
- 10 Ó hora em que as águas rebentam das minas...
 Ó poentes de França! não vos amo, não!
- 35 Ó poente verde-mar! ó pôr-do-Sol de azeite!
 Ó longes de trovoada! ó céu dos ventos suis!
 Vaca do Ar, a mugir crepúsculos de leite
 E roxos e cardeais e amarelos e azuis!
- 40 Ó hora em que passam moças e meninas
 Que, em tardes de Maio, vão às *Ursulinas*,
 Com rosas nos seios e um livro na mão!
- 45 - Ó Sol! ó Sol! Trágico, aflito, doido, venho
 À tua saúde erguer a minha taça ardente!
 Meus grandes olhos são dois bêbedos e tenho
 Delirium-tremens já, Sir Falstaff do Poente!
- 15 - Eu amo os poentes, mas sem agonias,
 Ó poentes de França ! não vos amo, não!
- 50 - Adeus, ó Sol! chegou a Noite na fragata,
 À tua porta os Marinheiros vão bater:
 Lá vejo os astros pôr seus cálices de prata,
 Na *Taverna do Ocaso*, a beber, a beber...
- Ó céus tísicos, cuspiendo em bacias!
 Ó céus como escarros, às Ave-Marias!
 Ó poentes de França! não vos amo, não!

Paris, 1891.

"Poentes de França" é um dos poemas que a crítica utiliza para evidenciar dois temas insistentemente por ela perseguidos: a dor do exílio e a saudade da pátria ausente. Na análise que segue, ao elaborar as minhas hipóteses sobre o citado poema, procurarei mostrar como estes temas - organizados em contraponto, conforme já é sabido - conduzem a outros, estreitamente relacionados ao presente histórico de Portugal, que uma parte da fortuna crítica, com os olhos ofuscados pela perspectiva biográfica, releva - ou simplesmente não vê.

Esta peça inicia-se com reiterada evocação do sujeito poético ao sol - "Ó Sol! ó Sol! ó Sol!" -, ao sol que não está no auge de sua intensidade, ao contrário, é poente e "poente de vinho velho", ao sol que não é de qualquer lugar, mas sim "Sol de Normandia!"¹. Nessa primeira estrofe - um quarteto, como todas as outras de *primeira voz* - já se apresenta o relevo dado a cor vermelha, que aparece direta ou indiretamente nos quatro versos que a compõem: no primeiro, o sujeito poético invoca o sol no momento em que ele se caracteriza pela coloração rubra - o poente - e o metaforiza no "vinho velho", o sangue que vai ser recolhido no Graal, no segundo, e o compara, nos versos 3 e 4, a arena "depois de uma toirada", quando já se derramou o sangue do toureiro ou do touro. Assim, logo no princípio, o poeta nos mostra o sol em seu movimento de queda, que é intensificada pela ênfase na cor vermelha, pela imagem do sangue derramado. No segundo verso, o pedido, dirigido ao "poente de vinho velho" (verso 1), de que seu "copo de S. Graal" - dado pela "balada" - seja cheio, pode apontar uma atitude narcísica do sujeito poético, uma vez que a obtenção do sagrado e a contemplação do divino somente é possível àquele que se caracteriza pela ausência de pecado, pela pureza absoluta.

Enquanto que nessa estância o sujeito poético evoca o poente francês, e o evoca solenemente, numa postura oratória, retórica, que de tão exagerada parece caricatural, a estrofe de *segunda voz* - um dístico - que a sucede, manifesta-se, sem pompa e com toda naturalidade, contra aquela e rejeita - com a dupla negação do "não vos amo, não!" - o pôr-do-sol que é estrangeiro. O último verso desse dístico - "Ó poentes de França! não vos amo, não!" - é uma espécie de refrão que aparece em todos os outros dísticos que compõem o poema, bem como no terceto que o finaliza, e acentua o sentimento de rejeição ao crepúsculo francês.

O quarteto seguinte insiste na imagem do movimento de declínio do sol e do seu ocaso através da constatação da proximidade da noite - verso 7 - e da representação metafórica dos elementos da natureza em símbolos religiosos. Os versos 8 e 9 metaforizam o sol poente na "hóstia vespéral de vermelha farinha" que brevemente vai ser comungada pelo "Padre-Oceano", patenteando, assim, o progressivo enfraquecimento do sol até que ocorra seu total desaparecimento no oceano.

¹ Normandia é uma região da França, portanto, é invocado o pôr-do-sol francês.

Em oposição ao enfraquecimento, à proximidade da morte, à vermelhidão da farinha, "Que o bom Moleiro mói, no seu moinho do Ar!" (verso 10), cantados naquele quarteto, a estância - agora um terceto, visto que a *segunda voz* compõe-se alternadamente de dístico e terceto -, que com ele estabelece contraponto, nos apresenta o pôr-do-sol português, o pôr-do-sol que não é "estrangeiro", nem de nação ultra civilizada - ao contrário, é provinciano - e, por isso, se caracteriza pela serenidade do toque das Ave-Marias e pela vitalidade dos "...branquinhos moleiros, / levando farinha para coser o pão!" (versos 12-13). Dessa forma, essas estrofes evidenciam que o poente da civilizada e erudita França contrasta com o "Sol, às *Trindades*" do Portugal aldeão, do mesmo modo que a magnificência e a retórica com que o sujeito poético se expressa nos quartetos, acentuadas pelo rebuscamento da forma, pelo emprego de metáforas originais e pela solenidade e erudição dos alexandrinos que os compõem, contrastam com a simplicidade e o provincianismo tematizados nos dísticos e tercetos e com a leveza dos hendecassílabos - que podem ser lidos como redondilhas menores, visto serem acentuados na 5^a e 11^a sílabas - que o constituem. Além disso, observemos que, como o verso final do dístico anteriormente estudado, o último verso desse terceto também termina com rima em -ão, o som mais português de todos, visto que é típico da língua portuguesa. Portanto, se as estâncias de *segunda voz* recusam o poente narrado pelas de *primeira voz* por serem de França e enaltecem o pôr-do-sol português, o emprego das rimas em -ão em todos os versos finais dos dísticos e tercetos reforçam o apego a Portugal e ao que lhe é característico, àquilo que o mantém diferente de toda a Europa desenvolvida ².

No quarteto seguinte, o sujeito poético evoca o sol poente e nos mostra o poder de descontrolo que ele possui através da intensidade, violência e exaltação de imagens como "ó Inferno de Dante!", "Açougue de astros!", "Ó Sol ensanguentado!", as quais persistem em apresentar o sol poente através do sangue derramado, o que remete à agonia, ao sofrimento³. O acentuar da angústia, da dor que o poente francês traz consigo estão

² Maria Helena Nery Garcez, em "Singularidades de um simbolista português", considera que a rima em -ão - "de 'não'" - é a única a se repetir em todos os dísticos e tercetos do poema porque nessas estrofes se "manifesta uma recusa formal aos poentes de França" (p. 55). Ver, a respeito do estudo das rimas, o poema "António", no qual é evidente a melhor estruturação delas e o objetivo com que foram empregadas.

³ Além da estrutura dialógica e do cuidado com as rimas, especialmente nos dísticos e tercetos, - cuidado de que as rimas em -ão são exemplo -, as metáforas não usuais do poema em análise também explicitam as modernidades estéticas presentes na poesia nobreana. Atendendo para as metáforas de "Poentes de França",

patentes, também, no próximo quarteto, no qual o Sol poente e a Lua em ascensão são metaforizados, respectivamente, pelo símbolo máximo da dor - "Ó cabeça de Cristo, impressa no lençol!" - e da traição e do arrependimento - "Cabeça de Iscariote, entre águias e condores!"⁴.

Intercalando essas estrofes e contradizendo essa voz do sujeito poético - parisiense, atordoado pela civilização e associando ao sol poente a dor, o sofrimento - eleva-se, no dístico, a voz humilde que rejeita a ultra civilizada França e, reportando-se ao Portugal rural, pode afirmar: "Que paz pelo Mundo, nessa hora ditosa!" (verso 18). É desse mesmo modo que o sujeito poético se manifesta no terceto que sucede o último quarteto estudado. Nesse terceto, através do paralelismo⁵ - que voltará a aparecer nas duas próximas estâncias de *segunda voz* -, o poeta retoma, no verso inicial, o sentimento de paz - "Que paz pelo Mundo, nessa hora saudosa" - expresso pelo primeiro verso do dístico - "Que paz pelo Mundo, nessa hora ditosa!" - e evoca - com saudades, porque está em França - o pôr do sol do Portugal provinciano, ressaltando aquilo que lhe é típico - a "lojinha", as "sachas" - e o que o caracteriza nesta hora do dia: o fechar da "lojinha [d]a Sr^a Rosa" (verso 25) e o Sr. João que volta "das sachas" (verso 26)⁶. Percebemos aqui, de maneira mais clara do que nas duas primeiras estâncias de *segunda voz*, que dístico e terceto são unidos

Garcez nos diz que ele é "um dos poemas em que Nobre demonstra a fecundidade e ousadia de sua imaginação criadora, desafiando imagens das mais inusitadas e surpreendentes..." (Cf. "Singularidades de um simbolista português", p. 55). José Carlos Seabra Pereira, utilizando - dentre outros - o quarteto em análise como exemplo, pondera que "no *Só*, a estética da doença e do funéreo, que atinge o auge em 'Males de Anto', transborda dos espetáculos descritos ou evocados para os símiles e metáforas por que António Nobre filtra o universo físico" e, ao tratar da originalidade metafórica nas obras dos poetas finisseculares, nos diz que a obra citada "inocula cambiantes inéditos em núcleos imagísticos ... e justapões-lhes incursões noutras terrenos: 'Vaca do Ar, a mugir crepúsculos de leite'; 'Ai oxalá! que Pã me despachasse / Adido à vossa estranha Legação' ..." (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, respectivamente, p. 419-420 e 405-406).

⁴ Destaca-se no primeiro verso dessa estrofe o emprego da sinestesia - "...a rir risos de sete cores!" - que mescla a "audição com percepções visuais ou cromáticas", "as mais comuns", segundo José Carlos Seabra Pereira (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 390).

⁵ José Carlos Seabra Pereira considera que o emprego de paralelismos, de refrões e das rimas finais indica "o reforço conotativo da idéia", o "retorno obsessivo de certas idéias, que sortilegamente dominam o espírito do poeta" (*ibidem*, p. 440 e 443). Óscar Lopes destaca o emprego que Nobre faz desses elementos, afirmando que o poeta "usa plástica e eficazmente os recursos da tradição paralelística afonsina e popular, enchendo os poemas de recorrências que espontaneamente nos parecem cantadas..." (Cf. "A oralidade de Nobre", in *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária 2*. Editorial Inova. 2^a ed. Porto. 1972, p. 273).

⁶ Segundo Alexandrino Brochado, "foi Nobre quem comunicou à poesia da língua portuguesa o tom maravilhoso de intimidade com as coisas simples, as criaturas simples, com tudo o que há de puro, ingénuo, de portuguesismo na vida do povo lusitano" (Cf. *Dimensão espiritual de um poeta*. (Ensaio literário sobre António Nobre). Lisboa. [sd], p. 77).

tematicamente, uma vez que este completa aquele. E assim como a completude de sentido, também as rimas somente se fecham - formando o esquema ab/aab - com a união do dístico e do terceto - ao contrário das estrofes de *primeira voz*, que se encerram em si mesmas.

Em objeção à paz do Portugal aldeão cantada nos dísticos e tercetos, o quarteto posposto à última estância abordada apresenta mais uma vez o poente de França com toda a intensidade e violência das imagens de sangue, sofrimento e morte, como nos mostra o "Ó bala de canhão tu vens dalguma guerra: / Varaste os corações dum exército em fila!", apresenta a agonia do "Sol em sangue" que fenece - mas "ainda pula e arde e cintila!" - enquanto a lua vai surgindo, conforme nos sugere o verso "Vaca do Ar, a mugir crepúsculos de leite" (verso 35), no quarteto seguinte, uma vez que "Vaca do Ar" pode se referir à Via Láctea - que quer dizer Caminho de Leite - e "leite" pode aludir à Lua. Enquanto que nas quadras os poentes de França fazem com que sujeito poético os associe à dor, aos momentos agônicos do final de vida; nos dísticos e tercetos essa mesma hora em Portugal o remete à vitalidade e produtividade dos "branquinhos moleiros", da "Sr^a. Rosa" e do "Sr. João"; remete-o à vida nascente, simbolizada nas "águas que rebentam das minas..." (verso 31), e à continuidade dela, à "promessa de [amor e] fecundidade" ⁷, representadas pelas "moças e meninas / Que, em tardes de Maio, vão às *Ursulinas*, / Com rosas nos seios e um livro na mão!" (versos 37-38).

O penúltimo quarteto parece confirmar o que dissemos acima a respeito do poder de descontrolo que o poente francês possui, uma vez que evidencia o desequilíbrio, a angústia, o torpor, o inebriamento que o pôr do sol provoca no sujeito poético - como nos mostram os adjetivos com que se caracteriza: "Trágico", "aflito", "doido" e a confissão "Meus olhos são dois bêbedos e tenho/ Delirium-tremens já, Sir Falstaff do Poente!". Por isso, parece significativo que, ao evocá-lo, o sujeito poético faça várias referências a vinho, copo, taça, embriaguez e o chame de "Sir Falstaff", o personagem boêmio, folgazão, bebedor e afetado - já que se serve de qualquer expediente para não fazer má imagem - de *Henrique IV*, de William Shakespeare.

Diante do descontrolo e do tormento que o sol poente de França lhe causa, o sujeito poético, no dístico que estabelece contraponto com essa quadra, explica, taxativo, a

⁷ Cf. Maria Helena Nery Garcez, "Singularidades de um simbolista português, p. 56.

rejeição ao poente de França - que o faz sofrer - e o apego ao de Portugal - que o põe em contigüidade com a vida e a paz -: "Eu amo os poentes, mas sem agonias / Ó poentes de França! não vos amo, não!".

Ao estabelecer a oposição entre o entorpecimento, a agonia e o sentimento de prostração que o sol poente de França lhe causa e a paz e o repouso depois de mais um dia de trabalho anunciados pelo "Sol às *Trindades*" em Portugal, patenteia-se, segundo Maria Helena Nery Garcez, "uma oposição simbólica entre uma cultura decadente, agónica, de um mundo culturalmente estéril e libertino - 'Sir Falstaff do Poente' - e uma cultura ligada à Natureza, em que as pessoas simples se ocupam nas tarefas primordiais: 'branquinhos moleiros / Levando farinha para coser o pão!'"⁸. Assim, se o poente agonizante de França simboliza a cultura decadente da ultra civilização, enquanto que a mesma hora em Portugal é associada à paz e à frugalidade da vida rural, simples, é natural que o sujeito poético se refira a esta como "hora ditosa", "hora saudosa", "ó hora", "Ó Sol às *Trindades*" e àquele através de palavras e metáforas que representam o abatimento, a decadência, o movimento de queda - que se completa no quarteto final, quando o sujeito poético despede-se do sol - no ocaso - e relata a chegada da "Noite na fragata" (verso 46).

Observemos que no quarteto e no dístico (est. 13 e 14) analisados - como nas duas primeiras estâncias do poema - o sujeito poético manifesta-se através da primeira pessoa do singular, o que deixa claro a sua cisão em duas vozes contrastantes: uma que, pomposamente, através de discurso retórico, exagerado, evoca o poente francês e outra que, apegada a simplicidade e ruralidade do Portugal aldeão, rejeita aquele em favor do sol-pôr neste.

No terceto que encerra o poema - da mesma maneira que no dístico inicial - o sujeito poético evoca o poente francês - ao contrário das demais estrofes de *segunda voz*, nas quais evoca o pôr-do-sol português - metaforizando-o através da estética da doença - "Ó céus tísicos", "Ó céus como escarros", que evidencia, mais uma vez, a ênfase na cor vermelha - e acentuando o sofrimento que lhe parece ser inerente, de modo a recusá-lo decidida e definitivamente, em favor da serenidade e descanso do sol-pôr português.

⁸ Cf. "Singularidades de um simbolista português", p. 57.

Por abordar essa recusa do poente estrangeiro e a valorização do nacional contra o pano de fundo do exílio do poeta em França, uma parte da fortuna crítica, numa leitura reduzida à situação individual do poeta, atribui a esse exílio "a rejeição de tudo o que possua uma parcela, mesmo insignificante, de estrangeiro, para poder exaltar mais firmemente o que corresponde à visão fantasmática da pátria portuguesa" ⁹. É claro que não podemos ignorar a condição de exilado do poeta, a dor que isso lhe causou e as saudades da pátria ausente, mas não podemos ignorar também que a reação ao que é de França - capital da civilização e cultura - e o apego ao Portugal - provinciano, cultural e industrialmente atrasado - é reação contra tudo o que de ruim a civilização traz, contra a cultura que inebria, contra a individualização que despersonaliza. Lembremos que essa civilização é evocada através de linguagem exageradamente retórica, que chega a ser caricatural e parece sugerir a ridicularização da afetação, da extrema pose civilizacional e do exagero de cultura das nações super desenvolvidas.

Ao mostrar que o modelo de vida não é a França, modernizada e progressiva, mas sim o Portugal, aldeão, agrário, onde há integração do homem com a natureza ¹⁰, o poema transcende a questão pessoal e apresenta-se como interpelador da situação político-econômica e cultural da nação portuguesa em fins de oitocentos. Desse modo, responde - embora, como Eça de Queiroz ¹¹, rumando em direção contrária aos outros intelectuais - ao que quase toda *intelligentzia portuguesa* questionou durante o século XIX: para a nação portuguesa estar em consonância com a Europa desenvolvida deveria anular aquilo que a

⁹ Cf. Alfredo Margarido, *Op. cit.*, p. 66. Segundo esse autor, "não se pode considerar que ... [os] valores ["ideológicos nacionalistas específicos do século XIX"] não tenham existido na vida social de Nobre, mas não [lh]e parece que constituam eles o agente essencial desta orientação poética. A verdade é que se deve considerar a situação particular do poeta durante este longo período de elaboração da poesia do *Só*" (p. 66).

¹⁰ Diante da fragmentação do mundo e do ser, a recuperação da unidade perdida entre homem e natureza é ansiosamente buscada pelos simbolistas, visto que, de acordo com os textos doutrinários de Swedenborg, "todo o Mundo natural corresponde ao Mundo espiritual", "todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior, são correspondências [...] porque o Mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste conforme o Mundo espiritual..." (Citado por Álvaro Cardoso Gomes. *A Estética Simbolista*. Textos doutrinários comentados. Ed. Atlas. São Paulo. 1994, p. 38). De acordo com Maria Helena Nery Garcez, a "ligação com a Natureza, com as fontes de vida, constitui um dos traços mais individualizadores da poesia de António Nobre e que contrabalançam sua faceta de decadente morbidez" (Cf. "Do Simbolismo em Portugal e no Brasil", in PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. Ed. Cultrix. São Paulo. 1983, p. 94).

¹¹ Maria Helena Nery Garcez reputa que António Nobre "antecipa, com este poema que escreve em Paris, em 1891 e publica em 1892, o romance de Eça, *A Cidade e as Serras*, que só será publicado em 1901" (Cf. "António Nobre: um simbolista singular", p. 64).

diferenciava dela ou acentuar essa diferença porque ela seria o exemplo de felicidade para as nações ultra-civilizadas.

Como ficou evidente, "Poentes de França" está centrado na oposição entre França e Portugal, entre a França evocada com magnificência e erudição nos quartetos, mas rejeitada, pelo mesmo sujeito poético - o que revela a sua duplicidade -, nos dísticos e tercetos em favor do Portugal provinciano, singelo, popular. E, em relação com o poema "Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)", no qual a polifonia se manifesta através de várias personagens, podemos considerar que neste está patente uma evolução no sentido em que a voz lírica divide-se em duas vozes de natureza contrastantes, no sentido em que o dialogismo manifesta-se pela cisão do sujeito poético.

5. "Os Figos Pretos"

Note-se como em "Os Figos Pretos", António Nobre já era exímio numa construção intradialogante ou ironicamente contrapontada, isto é, numa composição que, à maneira de Laforgue, intercala o texto poético principal com outro secundário...

José Carlos Seabra Pereira

Os Figos Pretos

- Verdes figueiras soluçantes no caminhos!
 Vós sois odiadas desde os séculos avós:
 Em vossos galhos nunca as aves fazem ninhos,
 Os Noivos fogem de se amar ao pé de vós!

5
 - Ó verdes figueiras, ó verdes figueiras,
 Deixai-o falar!
 À vossa sombrinha, nas tardes fagueiras,
 Que bom que é amar!

10
 - O mundo odeia-vos. Ninguém vos quer, vos ama:
 Os pais transmitem pelo sangue esse ódio aos moços.
 No sítio onde medrais, há quase sempre lama
 E debruçai-vos sobre abismos, sobre poços.

15
 - Quando eu for defunta para os esqueletos
 Ponde uma ao meu lado:
 Tristinha, chorando, dará figos pretos...
 De luto pesado!

5
 - Os aldeões para evitar vosso perfume
 Sua respiração suspendem, ao passar...
 Com vossa lenha não se acende, à noite, o lume,
 20 Os carpinteiros não vos querem aplainar.

 - Oh! cheiro de figos, melhor que o do incenso
 Que incensa o Senhor!
 Pudesse eu, quem dera! deitá-lo no lenço
 Para o meu amor...

25
 - As outras árvores não são vossas amigas...

Mãos espalmadas, estendidas, suplicantes;
Com essas folhas, sois como velhas mendigas
Numa estrada, pedindo esmola aos caminhanes!

30 - Mendigas de estrada! mendigas de estrada!
E cheias de figos!
Os ricos lá passam e não vos dão nada,
Vós dais aos mendigos...

- Ai de ti! ai de ti! ó figueiral gemente!
O goivo é mais feliz, todo amarelo, lá.
35 Ninguém te quer: tua madeira é unicamente
Utilizada para as forcas, onde as há...

10 - Que más criaturas! que injustas sois todas!
Que injustas que sois!
Será de figueira meu leito de bodas ...!
40 E os berços, depois.

- Trágicas, nuas, esqueléticas, sem pele,
Por trás de vós, a Lua é bem uma caveira!...
Ó figos pretos, sois as lágrimas daquele
Que, em certo dia, se enforcou numa figueira!

45 - Também era negro, de negro cegava
O pranto, o rosário,
Que, em certa tardinha, desfiava, desfiava,
Alguém, no Calvário...

- E, assim, ao ver no Outono uma figueira nua,
50 Se os figos caem de maduros, pelo chão:
Cuido que é a ossada do Traidor, à luz da Lua,
A chorar, a chorar sua alta traição!

- Ó minhas figueiras, ó minhas figueiras,
Deixai-o falar!
55 Oh! vinde de i ver-nos, a arder nas fogueiras
Cantar e bailar...

Coimbra, 1889.

Como havíamos dito anteriormente, este foi o primeiro poema de estrutura dialógica escrito por António Nobre e o único deles analisado de maneira que evidencia a constante oposição entre as estrofes de *primeira voz* e as de *segunda voz*. Tal análise foi realizada, como já mencionamos, por Isabel Cardigos no artigo intitulado "Os Figos Pretos" de António Nobre", publicado em 1991, pela revista *Colóquio / Letras*, número 120. As

observações tecidas por Cardigos são bastante procedentes e, na maioria das vezes, as minhas considerações coincidem com as da crítica. No entanto, apesar de as observações e o enfoque no constante contraste entre as estrofes serem coincidentes, o propósito da citada autora ao escrever tal artigo é tratar da feminilidade na poesia de Nobre. Segundo ela, "bastaria este poema para nos levar a repensar 'o feminino' em António Nobre num contexto mais vasto e profundo"¹.

"Os Figos Pretos" é estruturado em catorze quartetos que se alternam, uma vez que as quadras ímpares - as estrofes de *primeira voz* - são constituídas por versos alexandrinos, enquanto que as pares - as estâncias de *segunda voz* - são formadas por versos hendecassílabos - cuja cesura os transforma em dois pentassílabos - alternados com redondilhas menores, o que faz com que essas estâncias pareçam ser totalmente compostas em redondilha menor. Numa primeira análise da estrutura métrica deste poema, fica patente que os versos alexandrinos representam o discurso culto, solene, e contrapõem-se aos endecassílabos e às redondilhas menores, que se caracterizam pela leveza, pela simplicidade, pelo ritmo popular, cantado². Dos 28 alexandrinos que compõem as estâncias de *primeira voz*, 21 são tritetrassílabos - acentos na 4^a, 8^a e 12^a sílabas - e 7 são clássicos - acentos na 6^a e 12^a sílabas -, o que pode evidenciar a evolução formal - e a libertação dos padrões clássicos - do poeta diante das inovações, também formais, que começavam a se fortalecer com o auge do Simbolismo. De acordo com Lindley Cintra, essa evolução "poderia ser a intuição (ou a consciência) de que o dodecassílabo de forma 4+4+4 estava mais de acordo com a forma interior da sua poesia do que o alexandrino clássico"³.

Na primeira estrofe do poema já se manifesta a rejeição às figueiras, a qual se transforma em ódio e tem sua origem nos "séculos avós", e é sentida não só pelos homens (versos 2 e 4), mas também pelas aves que em seus "galhos nunca... fazem ninho" (verso 3). A rejeição e o distanciamento existente entre as figueiras e os homens, apresentados logo

¹Cf. *Op. cit.* p. 40. Para que não parem dúvidas sobre os propósitos e as maneiras de abordagem do poema, sugiro a leitura do artigo.

² Convém lembrar que no segundo capítulo apontamos o que alguns críticos dizem à respeito da musicalidade advinda da oralidade na poesia de António Nobre.

³ Cf. Luis F. Lindley Cintra. "A propósito do Centenário de António Nobre: o decassílabo, o alexandrino e o verso livre no 'Só'", in *Brotéria*, número 2, Fevereiro de 1968, p. 177. Segundo o crítico, Nobre tinha na poesia de Victor Hugo, Charles Baudelaire e demais poetas decadentes e simbolistas franceses o modelo do alexandrino tritetrassílabo.

no segundo verso do poema, são reforçados pela formalidade com que o sujeito poético estabelece diálogo com as citadas árvores. Além disso, esse sentimento de recusa não parece ser somente do sujeito poético, mas também de toda uma coletividade e, principalmente, de toda uma tradição (verso 2).

A estrofe seguinte contrapõe-se ao que foi expresso pela estância anterior, visto que, se nesta é explícito o "viver à margem" das figueiras, naquela, em seu segundo verso, é introduzido um significativo "Deixai-o falar" (verso 6) que patenteia a tentativa do sujeito poético de não se importar com o que a *primeira voz* diz, porque à sombra das figueiras é bom amar. Esse mesmo verso (6) deixa evidente que aquele que "fala" nas estâncias de *primeira voz* caracteriza-se não só como um sujeito poético erudito, solene - conforme dissemos acima ao referirmos às questões formais -, mas também como um sujeito poético masculino. Notemos que a formalidade discursiva que permeia a primeira estrofe é, nessa *segunda voz*, deixada de lado em favor da intimidade com que o sujeito poético se dirige às figueiras. Essa intimidade está evidente, por exemplo, no emprego do diminutivo "sombriinha" (verso 7), o qual mantém a afetuosidade daquele para com as figueiras⁴. É importante acrescentar que o uso do diminutivo também serve à coloquialidade que caracteriza a segunda estrofe e se manifesta intensamente no verso 8 - que é toda oralidade. Nesse segundo quarteto devemos observar, ainda, que já se anuncia um traço da "personalidade" do sujeito poético das estâncias de *segunda voz*: ele assume para si a responsabilidade pelo que sente e "fala" - ao contrário do que, até aqui, parece ocorrer com o das de *primeira voz*.

A terceira quadra inicia-se exatamente pela citação de um juízo de valor não particularizado - "O mundo odeia-vos. [...]" -, ao qual seguem "Ninguém vos quer", e "Os pais transmitem pelo sangue..." (respectivamente, versos 9 e 10), e, se observarmos todas as estrofes que chamamos de *primeira voz*, veremos que esse procedimento se repete nos versos 17 ("Os aldeões"), 20 ("Os carpinteiros"), 25 ("As outras árvores") e 35 ("Ninguém"). Dessa forma, torna-se evidente que os pontos de vista - ou juízos de valor -

⁴ Segundo Isabel Cardigos, esse diminutivo - que ainda será empregado nos versos 15 ("Tristinha") e 47 ("tardinha") e que ela chama de "diminutivo de ternura" - resulta da transformação dos dois sons em *inho* - que não voltarão a aparecer nas estrofes de *primeira voz* - utilizados nos versos 1 ("caminhos") e 3 ("ninho"). (Cf. *Op. cit.*, p. 31).

apresentados pelo sujeito poético das estrofes de primeira voz são de toda uma tradição - nesse caso, ele manifesta-se como a voz da tradição - e que esse sujeito se esconde por trás dessas vozes e preceitos universais, não assumindo para si a responsabilidade por aquilo que enuncia. Os dois últimos versos desse quarteto reforçam a tradicional rejeição às figueiras sugerindo que a natureza contribui para que as citadas árvores permaneçam isoladas, uma vez que, no lugar em que se desenvolvem, "... há quase sempre lama", "abismos" e "poços" (versos 11-12).

A tudo isso rebate a subsequente estrofe de *segunda voz*, cujo sujeito poético deseja que, quando morrer, ao seu lado seja posta uma figueira cujos figos simbolizarão as lágrimas pela sua morte. Assim, esse sujeito poético vai em direção contrária ao que a tradição dita, pois se esta rejeita as figueiras, aquele não só se posiciona a favor delas como também as quer ao seu lado. Esse procedimento corrobora o seu afeto e a sua intimidade - observados na primeira estância de *segunda voz* - para com as figueiras e parece sugerir que o afeto é recíproco, visto que a figueira, colocada ao lado do sujeito poético quando "defunta", "Tristinha, chorando, dará figos pretos... / De luto pesado!" (versos 15-16). O emprego do termo "defunta" nos revela que o sujeito poético das estrofes de *segunda voz* é feminino; e esse revelar-se gera mais uma oposição entre as estâncias de *primeira voz* e as de *segunda voz*, visto que o sujeito poético destas assume todas as suas características, enquanto que o daquelas, além de "esconder-se" atrás das vozes da tradição, tenta manter-se impessoal - o que efetivamente não ocorre porque, como vimos, logo no segundo quarteto lhe é atribuída uma identidade.

Na quinta estrofe, além da rejeição às figueiras, do distanciamento com que a voz lírica dirige-se a elas e da utilização de outras "vozes" para expressar juízos de valor sobre as citadas árvores, destaca-se o eufemismo que resulta da substituição da palavra cheiro por "perfume", uma vez que essa palavra é empregada para designar o cheiro que não se quer sentir. Ao estabelecer o contraponto com essa estância, a quadra subsequente percorre o caminho inverso, usando a palavra "cheiro" com o significado de perfume, considerando que o "cheiro de figos" é "melhor que o do incenso" (verso 21) e desejando tê-lo para "...deitá-lo no lenço / Para o [s]eu amor..." (versos 23-24). Se, no seu sentido original,

perfume significa "emanação agradável ao olfato, que se exala de certos corpos" ⁵, naquela estrofe de *primeira voz* muda-se esse sentido, pois tal palavra nomeia um cheiro que se quer evitar, devido ao fato de esse "perfume" ser exalado pela árvore que desde há muito tempo atrás é rejeitada. E, se a palavra *cheiro* pode fazer referência quer a um odor agradável, quer a um desagradável, aquela estância de *segunda voz* de certa forma nos surpreende porque a emprega para reportar-se a um odor que, por ser tão bom, supera "o do incenso / Que incensa o Senhor!" (versos 21-22). Desse modo, podemos considerar que nesses quartetos anuncia-se a ironia que permeia alguns poemas de António Nobre, visto que tanto "perfume" como "cheiro" conduzem a interpretações diferentes daquelas que se podia esperar.

Ao tratar do emprego dos vocábulos "perfume" e "cheiro", Isabel Cardigos reputa como relevante o fato de o sujeito poético masculino referir-se - nas três estâncias observadas - sempre às árvores e nunca mencionar os frutos; ao contrário do que ocorre com o feminino, que, além de constantemente os citar, opõe ao "perfume" **das figueiras** - referenciado na *primeira voz* - o "cheiro" **dos figos** - na *segunda voz*. Segundo a autora, a atitude de evitar a palavra "figos" é emblemática do medo que o sujeito poético sente - e recebeu da tradição - das figueiras e dos figos.

No sétimo e oitavo quartetos - que correspondem à *primeira* e *segunda voz*, respectivamente -, devemos destacar o contraste que há entre as imagens que cada sujeito poético tem das figueiras. Os versos 26, 27 e 28 (est. 7) nos revelam, através de interessante construção simbólica, que o sujeito poético das estrofes de *primeira voz* vê as figueiras como "...velhas mendigas / Numa estrada..." (versos 27-28), já que as suas folhas são "Mãos espalmadas, estendidas, suplicantes" (verso 26) que pedem esmola àqueles que por ela passam. A imagem dessas árvores como mendigas é resgatada pela oitava estância, que se inicia pelo vocativo "Mendigas de estrada! mendigas de estrada!" (verso 29); no entanto, de pedinte, as figueiras "Cheias de figos" (verso 30) transformam-se, aqui, em árvores generosas que dão seus frutos para saciar a fome dos mendigos.

Para Isabel Cardigos, a nona estrofe "toca no ponto crucial do... argumento" expresso pelas estrofes de *primeira voz*, o "de que a figueira é maldita por ser a árvore que

⁵ Cf. verbete **perfume**, p. 671, in CALDAS AULETE, F. J. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. II Volume. 3^a ed. Parceria António Maria Pereira. Lisboa. 1952.

Judas se enforcou" ⁶ e que, por essa razão, a sua madeira serve apenas para a construção de forcas para punir aqueles que rejeitam a lei - patente na voz da tradição - e vivem na marginalidade. Parece-me importante observar o emprego do *enjambement* que une os versos em que as figueiras surgem como símbolo da morte - versos 35 e 36 ("Ninguém te quer: tua madeira é unicamente / Utilizada para as forcas onde as há...") -, uma vez que através desse artifício é posto em destaque que as figueiras não têm outra função se não a de ser utilizada para a construção de forcas.

Essa imagem é imediatamente refutada, na décima estrofe, pelo sujeito poético feminino, que se manifesta veemente e emocionadamente a favor das figueiras, desejando que seu "[...] leito de boda... / E os berços depois" sejam feitos da madeira daquela árvore. Assim, se para a *primeira voz* a figueira simboliza a morte, para a *segunda voz*, ela participa da realização e da frutificação do amor, portanto, representa a manutenção da vida. E, do mesmo modo que ocorrera na segunda estrofe, o sujeito poético dessa estância nos confirma, dirigindo-se ao seu interlocutor através de formas plurais, como "Que más criaturas! que injustas sois todas" (verso 37), que aquele que se expressa na *primeira voz* não enuncia somente a sua opinião, mas também a de "carpinteiros", aldeões", "noivos", enfim, a da tradição, "da ortodoxia, do poder estabelecido" ⁷.

Na décima-primeira estrofe, o sujeito poético, atribuindo às figueiras os adjetivos: "Trágicas, nuas, esqueléticas, sem pele," (verso 41), insiste na maldição que sobre ela pesa - pelo fato de Judas ter se enforcado nela - e em mantê-la como imagem do sofrimento, da morte e da traição, como está patente em "Ó figos pretos, sois as lágrimas daquele / Que, em certo dia, se enforcou numa figueira!" (versos 43-44). É no verso 43 que o sujeito poético das estâncias de *primeira voz* enuncia, pela primeira - e única - vez desde o início do poema, a palavra "figos" e, combinando-os com o adjetivo "pretos", os mostra como símbolo da dor causada pela consciência da traição, já que os figos pretos são as lágrimas de Judas. Esses versos - 43 e 44 - deixam claro o firme propósito do sujeito poético - que representa a voz da tradição - em manter a reputação de árvore maldita que caracteriza as figueiras e remonta ao simbolismo bíblico dessas árvores e, parece-me, isso é conseguido com o auxílio do *enjambement* que une esses versos e enfatiza a maldição ao dizer que os

⁶ Para ambas citações, cf. *Op. cit.*, p. 33.

⁷ Cf. Isabel Cardigos. *Op. cit.*, p. 33.

frutos daquelas árvores simbolizam a dor "[...] *daquele / Que, em certo dia, se enforcou numa figueira!*".

O quarteto que sucede a quadra analisada acima responde ao que foi dito por essa de maneira bastante interessante, visto que resgata as palavras em torno das quais giram as idéias centrais da décima-primeira estância e as transforma, através de singular mudança lexical, de modo a atingir o oposto do significado expresso nessa estrofe de *primeira voz*. Assim, observamos que os "figos pretos" que eram "as lágrimas daquele / Que, em certo dia, se enforcou numa figueira" - na estrofe de *primeira voz* - se transformam no "negro" "pranto, o rosário" que "em certa tardinha" "alguém" "desfiava" no "Calvário", na de *segunda voz*. Essa estância, iniciada pelo significativo "também" (verso 45), indica que o sofrimento pela consciência da traição, patente nas lágrimas isoladas e amaldiçoadas de Judas (estância 11), se assemelha a dor do pranto chorado no ambiente sagrado do "Calvário" - portanto, indica que profano e sagrado se aproximam no sofrimento, na dor. Ainda a respeito das mudanças lexicais que observamos nesse par de estrofes, devemos destacar que a substituição de "em certo dia" (verso 44) pelo "em certa tardinha" (verso 47) evidencia - mais uma vez - a oposição entre a solenidade e a erudição das estâncias de *primeira voz* e a simplicidade, a afetuosidade e a coloquialidade que caracterizam as estrofes de *segunda voz*.

A última estrofe de *primeira voz* persiste no tema da morte e na associação da imagem da figueira - já sem figos - com a imagem de Judas "ossada", "a chorar sua alta traição" (verso 52). A insistência com que esses temas foram enfocados nas três últimas estâncias de *primeira voz* parece servir ao propósito de não deixar qualquer margem de dúvida sobre o porquê de as figueiras serem rejeitadas desde há muito tempo. No entanto, o que se destaca na décima-quarta estrofe é o verbo conjugado na primeira pessoa do singular - "Cuido" (verso 51) -, que revela que, pela primeira vez, o sujeito poético das estâncias ímpares manifesta-se - ainda que timidamente, se comparado à *segunda voz* - de maneira a assumir-se, de fato, como a pessoa que emite uma opinião sobre as figueiras.

A estrofe de *segunda voz* que sucede aquela nos mostra um sujeito poético que se dirige às figueiras de maneira a enfatizar ainda mais a proximidade entre eles, uma vez que as evoca chamando-as "Ó *minhas* figueiras, ó *minhas* figueiras," (verso 53) e, como já o

fizera na primeira estância par do poema, deixa evidente, através do "Deixai-o falar!" (verso 54), a tentativa de não dar importância ao que a voz culta, masculina e representante da tradição diz a respeito daquelas árvores. No que se refere ao verso "Oh! vinde de i ver-nos, a arder nas fogueiras" (55), Isabel Cardigos pondera que, além de ser convite para que vejamos o sujeito poético feminino e as citadas árvores numa festa onde se canta e dança, ele também pode sugerir a condenação da voz poética feminina e das figueiras, ao permitir que vislumbremos a imagem de bruxas que eram sacrificadas em fogueiras. E como esse verso inicia-se pelo convite "Oh! vinde..." - que pode ser ambíguo já que não está claro se o convite é feito a nós, leitores, ou às figueiras -, a autora considera a hipótese de esse verso admitir a leitura que o vê como um convite que o sujeito poético faz às figueiras para que elas assistam e sejam "as testemunhas da reunião dos dois contestantes do debate anterior" ⁸.

A hipótese da reunião entre o sujeito poético das estrofes de *primeira voz* e o das de *segunda* parece-me pouco provável, visto que cada um deles representa pólos opostos da vida em sociedade: a tradição e a marginalidade. Além disso, é significativa - como já o dissemos - a presença do verso "Deixai-o falar!", da mesma forma que o é o convite para "Cantar e bailar" (verso 56) na última estância em que a voz feminina se manifesta, porque, se através daquele verso o sujeito poético volta a insistir para que as figueiras não dêem atenção ao que a tradição dita, através deste ele efetiva a sua marginalidade - e a das figueiras - e o seu descaso perante a autoridade que as estâncias de *primeira voz* representam.

Nesse último quarteto ainda é necessário referenciar não somente o já mencionado ritmo leve, cantado, com que os hendecassílabos e as redondilhas menores se manifestam desde o início do poema, mas também ressaltar que esse ritmo, aliado ao convite para "Cantar e bailar", nos remete às cantigas de amigo da Idade Média, que também se caracterizam pela simplicidade, pela popularidade, pelo sujeito poético feminino e, de certo modo, pela marginalidade, já que tratam do amor carnal, físico, numa época em que dominava o amor espiritualizado, e nas quais já era empregado o verso de cinco sílabas.

⁸ Cf. *Op. cit.*, p. 35.

Diante de tudo o que foi dito, está patente que "Os Figos Pretos" também é construído de maneira que o contraponto entre as estrofes não se manifeste apenas no aspecto temático ou formal do poema, mas sim, resulte da perfeita integração entre tema, forma e disposição gráfica das estrofes. Desse modo, se as figueiras - assim como as "velhas mendigas" (verso 27) - são rejeitadas pelas estrofes de *primeira voz* através de discurso pronunciado por um sujeito poético masculino que representa a tradição, isso é reforçado pelo ritmo culto, solene e firme dos alexandrinos, por vocábulos que indicam distância entre locutor e interlocutor e pelo fato de essas estâncias virem centradas na página e grafadas em letras maiores. Por outro lado, se as figueiras são exaltadas pelo sujeito poético feminino das estâncias de *segunda voz*, o afeto e o apoio emocionado são ressaltados pelo emprego de palavras no diminutivo, pela simplicidade, coloquialidade e intimidade com que a voz feminina se dirige às figueiras. Como essas árvores são apresentadas como marginais pela *primeira voz*, a afetuosidade e a proximidade que se destacam na voz feminina evidenciam que a *segunda voz* também se mantém fora da tradição, mantém-se à sua margem, o que é corroborado pelo fato de as estrofes de *segunda voz* virem grafadas em letras menores e dispostas à direita da página. E, se em "Poentes de França" vimos que o "eu" divide-se em duas faces contrastantes, aqui, a cisão parece ser ainda maior, uma vez que há a construção de duas personagens opostas - uma, culta, tradicional e masculina; a outra, popular, marginal e feminina.

6. "António"

Trata-se de uma visão de mundo que não é simples - Anto é o Eu e o Outro (e nisto ele é precursor dos poetas modernos, de Mário de Sá-Carneiro e dos heterónimos de Fernando Pessoa). Sua percepção de mundo é complexa, tem mais do que uma face e ele quer dar-nos a sensação da coexistência destas duas vozes nele: uma que afirma algo, outra que o nega.

Maria Helena Nery Garcez

António

*Que noite de inverno! Que frio, que frio!
Gelou meu carvão:
Mas boto-o à lareira, tal qual pelo estio,
Faz sol de verão!*

5 *Nasci, num Reino d'Oiro e amores,
À beira-mar.*

*Ó velha Carlota! tivesse-te ao lado,
Contavas-me histórias:
Assim ... desenterro, do Val do Passado,
10 As minhas Memórias.*

*Sou neto de Navegadores,
Heróis, Lobos d'água, Senhores
Da Índia, d'Aquém e d'Além-Mar!*

15 *Moreno coveiro, tocando viola,
A rir e a cantar!
5 Empresta, bom homem, a tua sachola,
Eu quero cavar:*

*E o Vento mia! e o Vento mia!
Que irá no Mar!*

20 *Erguei-vos, defuntas! da tumba que alveja
Qual Lua, a distância!
Visões enterradas no adro da Igreja
Branquinha, da Infância.*

25 *Que noite! ó minha Irmã Maria
Acende um círio à Virgem Pia,
Pelos que andam no alto Mar...*

*Lá vem a Carlota que embala uma aurora
Nos braços, e diz:
"Meu lindo Menino, que Nossa Senhora
30 O faça feliz!"*

10 *Ao Mundo vim, em terça-feira
Um sino ouvia-se dobrar!*

*E António crescendo, sãozinho e perfeito,
Feliz que vivia!
35 (E a Dor, que morava com ele no peito,
Com ele crescia ...)*

*Vim a subir pela ladeira
E, numa certa terça-feira,
Estive já pra me matar ...*

40 *Mas foi a uma festa, vestido de anjinho,
Que fado cruel!
E a António calhou-lhe levar, coitadinho!
A Esponja do Fel ...*

45 *Ides gelar, água das fontes
Ides gelar!*

*A tia Delfina, velhinha tão pura,
Dormia a meu lado
15 E sempre rezava por minha ventura ...
E sou desgraçado!*

50 *Águas do rio! Águas dos montes!
Cantigas d'água pelos montes,
Que sois como amas a cantar ...*

*E eu ia às novenas, em tardes de Maio,
Pedir ao Senhor:
55 E, ouvindo esses cantos, tremia em desmaio,
Mudava de cor!*

*Passam na rua os estudantes
A vadrulhar ...*

60 *E a Mãe-Madrinha, do tempo da guerra
A mailos Franceses,
Quando ia ao confesso, à ermida da serra,*

Levava-me, às vezes.

20

65

*Assim como eles era eu d'antes!
Meus camaradas! estudantes!
Deixai o Poeta trabalhar!*

Santinho como ia, santinho voltava:

Pecados? Nem um!

E a instâncias do padre dizia (e chorava):

"Não tenho nenhum ..."

70

*Ó Job, coberto de gangrenas,
Meu avatar!*

Às noites, rezava (e rezo ainda agora)

Ao pé da lareira.

(A chuva gemente caía lá fora,

75

Fervia a chaleira ...)

*Conservo as mesmas tuas penas,
Mais tuas chagas e gangrenas,
Que não me farto de coçar!*

-Que Deus se amercie das almas do Inferno!

80

-Amém! Oxalá ...

25

E o moço rosnava, transido de inverno:

-Que bom lá está!

*E a neve cai, como farinha,
Lá desse moinho a moer, no Ar:*

85

O sino da Igreja tocava, à tardinha:

Que tristes seus dobres!

Era a hora em que eu ia provar, à cozinha,

O caldo dos Pobres ...

90

*Ó bom Moleiro, cautelinha!
Não desperdices a farinha
Que tanto custa a germinar ...*

Ó velhas criadas! na roca fiando,

Nos lentos serões:

Corujas piando, Farrusca ladrando

95

Com medo aos ladrões!

30

*Andais, à neve, sem sapatos,
Vós que não tendes que calçar!*

O Zé do Telhado morara, ali perto:

A triste Viúva

100 *A nossa casa ia pedir, era certo,
Em noites de chuva ...*

*Corpos ao léu, vesti meus fatos!
Pés nus! levai esses sapatos ...
Basta-me um par.*

105 *Ó feira das uvas! em tardes de calma ...
(O tempo voou!)
Pediám-me os Pobres "esmolos pela alma
Que Deus lhe levou!"*

110 *Quando eu morrer, hirto de mágoa,
Deitem-me ao Mar!*

*E havia-os com gota, e havia-os herpéticos,
Mostrando a gangrena!
35 E mais, e ceguinhos, mas era dos hécticos
Que eu tinha mais pena ...*

115 *Irei indo de frágua em frágua,
Até que, enfim, desfeito em água,
Hei-de fazer parte do Mar!*

*Chegou uma carta tarjada: a estampilha
Bastou-me enxergar ...
120 Coitados daqueles que perdem a filha,
Sobre águas do Mar!*

*No Panthéon, trágico, o sino
Dá meia-noite, devagar:*

125 *Ó tardes de Outono, com fontes carpindo
Entre erva sedenta!
Os cravos a abrirem, a Lua aspergindo
Luar, água benta ...*

130 *40 É o Vitor, outra vez menino,
A compor um alexandrino,
Pelos seus dedos a contar!*

*Ao dar da meia-noite no cucu da sala,
Batiam: "truz! truz!",
E o Avô que dormia, quietinho na vala,
Entrava, Jesus!*

135 *Que olhos tristes tem meu vizinho!
Vê-me comer e põe-se a ougar:*

*Nas sachas de Junho, ninguém se batia
Com nosso caseiro:
Que espanto, pudera! se da freguesia
Ele era o coveiro ...*

140

*Sobe ao meu quarto, bom velhinho!
Que eu dou-te um copo deste vinho
E metade do meu jantar.*

*Morria o mais velho dos nossos criados,
Que pena! que dó!
Pedi-lhe, tremendo, fizesse recados
À alminha da Avó ...*

145

45

*Bairro Latino! dorme um pouco,
Faze, meu Deus, por sossegar!*

*Ó banzas dos rios, gemendo descantes
E fados do Mundo!
Ó águas falantes! ó rios andantes,
Com eiras no fundo!*

150

*Cala-te, Georges! estás já rouco!
Deixa-me em paz! Cala-te, louco.
Ó boulevard!*

155

*Trepava às figueiras cheiinhas de figos
Como astros no Céu:
E em baixo, aparando-os, erguiam mendigos
O roto chapéu ...*

160

50

*Boas almas, vinde ao meio seio!
Espíritos errantes no Ar!*

*Ó Lua encantada no fundo do poço,
Moirinha da Mágoa!
O balde descia, quimeras de Moço!
Trazia só água.*

165

*Sou médio: evoco-os, noite em meio!
Vós não acreditais, eu sei-o ...
Deixá-lo não acreditar.*

170

*Meus versos primeiros estão no adro, ainda,
Escritos na cal:
Cantavam Aquela que é a rosa mais linda
Que tem Portugal!*

Se eu vos pudesse dar a vista,

175

Ceguinhos que ides a tactear ...

55

*A Lua é ceifeira que, às noites, ensaia
Bailados na Terra!
Luar é caleiro que, pálido, caia
Ermidas da serra ...*

180

*Quanto essa sorte me contrista!
Mas ah! mais vale não ter vista
Que um mundo destes ter de olhar ...*

185

*O conde da Lixa sabia o Horácio,
Tintim por tintim!
E dava-me, à noite, passeando em palácio,
Lição de latim.*

*A Morte, agora, é a minha Ama
Que bem que sabe acalentar!*

190

*E entrei para a escola, meu Deus! quem me dera
Nessa hora da Vida!
Usava uma blusa, que linda que era!
E trança comprida ...*

195

60

*À noite, quando estou na cama:
"Nana, nana, que a tua Ama
Vem já, não tarda! foi cavar ..."*

*Os outros rapazes furtavam os ninhos
Com ovos a abrir;
Mas eu mercava-lhes os bons passarinhos,
Deixava-os fugir ...*

200

*Camões! Ó Poeta do Mar-Bravo!
Vem-me ajudar ...*

205

*Os Presos, às grades da triste cadeia,
Olhavam-me em face!
E eu ia à pousada do guarda da aldeia
Pedir que os soltasse ...*

*Tenho o nome do teu escravo:
Em nome dele e do Mar-Bravo
Vem-me ajudar!*

210

65

*E quando um malvado moía a chibata
Um filho, ou assim,
Corria a seus braços, gritando: "Não bata!
Bata antes em mim ..."*

*E o Vento geme! e o Vento geme!
Que irá no Mar!*

215 *E quando dobrava na terra algum sino
Por velho, ou donzela,
A meu Pai rogavam "deixasse o Menino
Pegar a uma vela ..."*

220 *Lobos-d'água, que ides ao leme
Tende cuidado! a lancha treme.
Orçar! orçar!*

*Enterros de anjinhos! Oh dores que trazem
Aos tristes casais!
Há doces, há vinho, senhores que fazem
225 Saúdes aos pais ...*

70 *Meu velho Cão, meu grande amigo,
Porque me estás assim a olhar?*

*A Prima doidinha por montes andava,
À Lua, em vigília!
230 Olhai-me, Doutores! há doidos, há lava,
Na minha Família ...*

*Quando eu choro, choras comigo
Meu velho Cão! és meu amigo ...
Tu nunca me hás-de abandonar.*

235 *E os anos correram, e os anos cresceram,
Com eles cresci:
Os sonhos que tinha, meus sonhos ... morreram,
Só eu não morri ...*

240 *Frades do Monte de Crestelo!
Abri-me as portas! quero entrar ...*

*Fui vendo que as almas não eram no Mundo
Singelas e francas:
75 A minha, que o era, ficou num segundo
Cheiinha de brancas!*

245 *Cortai-me as barbas e o cabelo,
Vesti-me esse hábito singelo ...
Deixai-me entrar!*

*Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras,
Tal qual Pedro Sem,*

250 *Que teve fragatas, que teve galeras,
Que teve e não tem ...*

*Moço Lusíada! criança!
Porque estás triste, a meditar?*

255 *Vieram as rugas, nevou-me o cabelo
Qual musgo na rocha ...
Fiquei para sempre sequinho, amarelo,
Que nem uma tocha!*

80
260 *Vês teu país sem esperança,
Que todo alui, à semelhança
Dos castelos que ergueste no Ar?*

*E a velha Carlota, revendo-me agora
Tão pálido, diz:
"Meu pobre Menino! que Nossa Senhora
Fez tão infeliz ..."*

Paris, 1891.

"António" é peça de grande valor na constituição do *Só*, uma vez que nos revela importantes características da poética nobreana, quer no que se refere aos temas nele abordados, quer no que se refere às opções estético-formais nele evidenciadas. Neste capítulo apresentarei algumas hipóteses sobre o poema acima transcrito, o qual, até onde sei, ainda não foi analisado na íntegra ¹.

Como é sabido, o poema "António" - assim como os analisados anteriormente - é estruturado de maneira singular, ou seja, é constituído por estrofes dialogantes entre si, por

¹ Que eu conheça, não há nenhum estudo que aborde pormenorizadamente o citado poema. O que se conhece - e é mais ou menos comum - são considerações a respeito de determinados aspectos do poema. Vergílio Ferreira, por exemplo, em "Serás poeta e desgraçado", reputa que provavelmente "Préludes Autobiographiques" de Jules Laforgue - "colocados também no início de *Complaintes*" (p. 21) - teria sugerido, a Nobre, o poema "António", o qual "é uma apresentação do autor em autobiografia resumida" (p. 25); José Carlos Seabra Pereira, de "A dúplice exemplaridade do 'Só'", assim resume a temática do poema em questão: "'António' ergue o paraíso perdido da infância em torno da Casa e do quadro rústicos, instaura-o num reino de patriarcalismo e harmonia social, identifica-o a modos de vida e a relações humanas tradicionais, num pitoresco a um tempo senhorial e plebeu (que arranca logo da ligação entre o 'menino' e a 'ama', à maneira de Garrett), envolve-o no prestígio dos heróicos avoengos, no mistério acessível das ancestrais superstições populares e na unção familiar de usos religiosos não menos ancestrais e populares" (p.38); Maria Helena Nery Garcez, em "António Nobre: um simbolista singular" pondera que em "António" o sujeito poético evoca as pessoas e os costumes que compunham o seu mundo familiar, agora ausente. Para a autora, "o poema intitula-se 'António' porque António é tudo aquilo que foi seu passado, seu Lar, seu ambiente doméstico" (p. 55).

estrofes que evidenciam visões de mundo contrapostas, conflitantes e nos fazem ver as várias faces de um mesmo "eu". Além de nos mostrar que esses "eus" coexistem em um só, a análise deste poema ainda irá revelar importantes aspectos da opção estética de Nobre e as implicações que tais aspectos podem trazer a algumas considerações a respeito de sua obra. Assim, há muito que considerar sobre as questões formais em "Antônio", principalmente porque métrica, ritmo, rima, constantemente contribuem para a significação que o poeta quer dar a sua composição.

No que se refere à versificação, verificamos que tanto as estrofes de *primeira voz* como as de *segunda voz* combinam determinado metro com o seu quebrado. As estâncias ímpares - ou de *primeira voz* - são quartetos compostos por versos hendecassílabos, acentuados na 5^a e 11^a sílabas - portanto, podem ser lidos como dois pentassílabos -, alternados com redondilhas menores, o que - assim como em "Os Figos Pretos" e em "Poentes de França" - dá a sensação de essas estâncias serem formadas somente por redondilhas menores. O esquema rítmico e o número de versos de tais estrofes permanecem inalterados durante todo o poema, mantendo, assim, a pulsação regular na *primeira voz*. As estâncias de *segunda voz*, ao contrário, não conservam a regularidade como aquelas: constituídas por versos octossílabos de acentuação variável - algumas vezes, acentuados na 4^a e 8^a sílabas, outras, na 2^a, 6^a e 8^a; na 2^a, 5^a e 8^a; na 2^a e 8^a; na 3^a e 8^a - e versos tetrassílabos, elas são dispostas, alternadamente, em dísticos e tercetos. Além disso, dos vinte dísticos, oito são compostos por octossílabos alternados com tetrassílabos, e doze por dois octossílabos; enquanto que dos vinte tercetos, cinco são formados por dois octossílabos e por um tetrassílabo e os demais, por três octossílabos ².

"Antônio" inicia-se com a ambientação do sujeito poético numa noite de Inverno em que se faz necessário botar carvão à lareira, para que permaneçam constantes o fogo e o calor. Como já foi dito anteriormente, Paula Mourão e Lúcia Maria Moutinho Ribeiro, consideram que - no *Só* - a noite e o fogo são importantes elementos na tarefa de recordar,

² Notemos que nesse poema, assim como em "Os Figos Pretos" e em "Poentes de França", o contraste entre o refinado e o simples é - desde o início - vislumbrado nos elementos formais. Em "Antônio", o poeta intercala a simplicidade, a leveza, o ritmo popular e cantado dos versos hendecassílabos e redondilhas menores com a erudição dos não-usuais octossílabos.

uma vez que auxiliam a passagem do momento presente e do espaço externo para o tempo passado e para o espaço íntimo. Segundo Ribeiro,

A noite... é de importância capital na concepção poética de Nobre [...] É ela que lhe proporciona o recolhimento introspectivo para refletir e chegar a alguma conclusão sobre a vida...³

Desse modo, podemos ponderar que a primeira estrofe é construída, na sua totalidade, por linguagem metafórica, através da qual a "noite de Inverno", representativa do espaço externo e do momento presente, pode referenciar todos os males que assolam o sujeito poético. No entanto, ao ser aquecida e iluminada pelo fogo da "lareira", a "noite de Inverno" dá lugar à rememoração, à vivência de acontecimentos passados, à interiorização e se transforma na panaceia que traz de volta o "sol de Verão" - visto que possibilita reviver o passado feliz. E se nessa estrofe a rememoração nos é anunciada através da metáfora referida, na segunda estância de *primeira voz*, ela é evidenciada por uma ação - "desenterr[ar] do Val Passado / As [suas] Memórias" (verso 9-10) - que simboliza a busca daquilo que estava guardado e ocorre porque o sujeito poético anseia por anular o presente deceptivo.

Tendo criado o ambiente propício à rememoração, as duas estâncias de *segunda voz* que sucedem, respectivamente, o primeiro e o segundo quartetos abordados acima, trazem de imediato considerações sobre o passado do sujeito poético. A primeira delas - o

³ Cf. *Op. cit.*, p. 85. Para Paula Mourão, a noite e o fogo têm a mesma função, ou seja, mediam "o apagamento de tudo o que não pertença ao universo privado do sujeito", ajudam a criar "o espaço íntimo e exclusivo" para "aquele que 'pela noite em claro' se fica 'a cismar'..." (Cf. *Antônio Nobre. Uma leitura do nome*, respectivamente, p. 54, 55 e 54. As citações feitas pela autora são excertos do verso 28 de "Carta a Manoel"). Mourão observa a relação entre noite, fogo e cisma também nos poemas "Purinha", "Viagens na Minha Terra" e "O Meu Cachimbo"; na análise do poema "Memória", a autora destaca a importância da escuridão, considerando-a como "factor determinante" no nascimento do sujeito poético - expresso nos versos: "Mais tarde, debaixo dum signo mofino, / Pela lua-nova, nasceu um menino" - bem como o fato de a noite escura ser em todo o *Só* "o tempo privilegiado para a aventura interior" (*ibidem*, p. 22).

Em *Na Sala de Aula*, ao analisar o poema "Sonho Meu" de Álvares de Azevedo, e ao considerar o noturno como "um dos traços mais típicos do Romantismo" - e, sabemos, também do Decadentismo-Simbolismo -, Antonio Candido nos diz que "a noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis. Daí o gosto pela noite como hora, quando a escuridão reina e se associa na imaginação a acontecimentos anormais ou sobrenaturais, pontilhados de fantasmas, crimes e perversões...; mas também o gosto pela noite da alma, modo de ser melancólico ou lutuoso, dominado pelas emergências do inconsciente" (Editora Ática. SP. 1993, p. 44).

dístico - apresenta a sua origem nobre, o seu nascimento "num reino d' Oiro e Amores" (verso 5) -, o que é retomado pelo terceto, que deixa claro que a sua nobreza vem da celebridade de seus ancestrais, que conquistaram "[a] Índia, [o] Aquém e [o] Além-Mar" (verso 13). Assim, nessas estrofes, o sujeito poético enaltece não só a sua origem, mas também a riqueza, o esplendor do Portugal dos descobrimentos, das conquistas marítimas. Observemos que o dístico e o terceto estão unidos tematicamente e que a completude de sentido somente é obtida com essa união. E, do mesmo modo que ocorre aqui, em todas as outras estrofes pares que compõem o poema, o terceto acrescenta dados ao assunto que o dístico apresenta, de maneira que eles sempre sejam unidos dois a dois.

Nos dois primeiros quartetos e no dístico e no terceto estudados, verificamos, ainda, que rima e ritmo são de fundamental importância na estruturação e na significação de cada um deles. Nas estâncias de *primeira voz*, a pulsação é regular, conforme mencionado acima, e as rimas seguem o esquema ABAB - portanto, são intercaladas -, fechando-se em cada quarteto. Já nas estrofes de *segunda voz*, as rimas se fecham somente com a união do dístico e do terceto - com esquema rímico AB-AAB -, patenteando, assim, que não só a totalidade temática, mas também a formal, são alcançadas apenas quando dístico e terceto se unem. Do ponto de vista da rima, da primeira a última estância de *segunda voz* do poema, o último verso quer do dístico, quer do terceto, sempre termina com rima em -ar⁴. Quanto ao ritmo das duas estâncias de *segunda voz* em análise, está claro que ele não é regularmente marcado e que o acento não divide o verso exatamente na metade, como nas de *primeira voz*, ao contrário, o poeta acentua as palavras que quer enfatizar, ou seja, as palavras que evidenciam a nobreza de sua origem e a grandeza de seus ancestrais e de seu país. Desse modo, no primeiro dístico do poema o verso octossílabo é acentuado na 2^a, 4^a,

⁴ Segundo o Josué Montello de *Fontes Tradicionais em António Nobre*, as rimas em -ar, bem como as redondilhas menores - chamadas por ele de redondilha popular -, são opções estéticas "exatamente ao gosto dos romances tradicionais" (p. 28) e se constituem em alguns dos "numerosos vestígios do romanceiro e do cancionero popular" presentes na obra de António Nobre (p. 31). Devemos notar, porém, que o poeta emprega as rimas em -ar justamente nas estâncias compostas pelo refinado e pouco usual octossílabo.

O cuidado que o poeta tem com as rimas, principalmente nos dísticos e tercetos, em "António" - e também em "Males de Anto II" e em "Poentes de França" - parece suficiente para refutar as considerações - ou ao menos a generalização delas - de António Coimbra Martins de que as rimas do *Só* são triviais e que, com relação a elas, "não há a menor inovação, nem qualquer especial cuidado na poesia de António Nobre" (citado em nota de rodapé na página 37).

6^a e 8^a sílabas e o terceto correspondente tem seus versos acentuados, respectivamente, na 2^a e 8^a; na 2^a, 5^a e 8^a e na 2^a e 4^a e 8^a. Esquemmatizando,

Nasci, num Reino d'Oiro e Amores
 _ / _ / _ / _ /
 Sou neto de Navegadores
 _ / _ _ _ _ _ /
 Heróis, Lobos-d'água, Senhores
 _ / _ _ / _ _ /
 Da Índia, de Aquém e de Além-Mar!
 _ / _ _ / _ _ _ /,

percebemos claramente como o acento marca as palavras-chave do conteúdo expresso por esses versos. É imperioso observar também que o discurso épico que caracteriza o dístico e o terceto mencionados estabelece diálogo com *Os Lusíadas* de Camões, uma vez que ressalta os feitos heróicos do Portugal de Quinhentos ⁵.

A quinta e a sétima estâncias consistem, efetivamente no "desenterr[ar]" das "Memórias": na primeira ocorre o ato de "cavar" que torna possível a evocação "erguei-vos, defuntas! da tumba que alveja" da segunda. Assim, as quatro estrofes de *primeira voz* mostram que o sujeito poético

*só, numa noite de Inverno, ... busca na "tumba" de si mesmo "Visões enterradas no adro da Igreja / Branquinha da infância"... "desenterr[a], do Val do Passado, / A [suas] Memórias", [deixando evidente que] António, o nome, tem a consistência e a medida de um espaço onde jaz o que foi, e onde agora se mergulha revivendo.*⁶

⁵ Segundo Paula Mourão, "a memória épica avulta em vários poemas, não só pela relação de descendência estabelecida entre os pescadores de Leça ou da Póvoa e os marinheiros de Vasco da Gama, não só pela citação explícita d'*Os Lusíadas* logo no início de 'António' ... [est. 2 e 4] mas também na atitude de 'moço tropeiro' que, como Camões, nos versos reconstitui a Pátria gloriosa tornada, no Presente, uma ruína" (Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 15-16).

⁶ Cf. Paula Mourão, *ibidem*, p. 54.

Se o terceiro e, principalmente, o quarto quartetos marcam o momento em que uma face do sujeito poético "mergulha" no passado "revivendo[-o]", as duas estrofes de *segunda voz* que os sucedem parecem evidenciar o momento em que a outra face do eu é levada a constatar o que ocorre no momento da enunciação ⁷ - "E o vento mia! e o Vento mia!" - e daí cogitar - Que irá no Mar! -, e pedir - no terceto - para que a "Irmã Maria" ⁸ interceda junto à "Virgem Pia" para que sejam protegidos os que "andam no alto Mar". Reparemos como essa preocupação está relacionada com a sua origem - revelada no primeiro conjunto dístico-terceto -, com o fato de seu país ter-se tornado grandioso e poderoso pelas conquistas que fez pelo mar e com o seu estado de espírito - conforme veremos adiante.

É evidente nessas quatro estrofes de *segunda voz* - em que o "Mar" é destacado não só a nível de conteúdo, mas também sintaticamente, uma vez que os últimos versos dos dois dísticos e dos dois tercetos terminam com a enunciação da citada palavra - duas imagens básicas e contrastantes daquele elemento. Uma delas é a que o primeiro conjunto de dístico e terceto nos apresenta: o mar é meio de uma nação conquistar outras, de tornar-se gloriosa e de transformar a grandeza dos antepassados em motivo de orgulho para os descendentes, portanto, é imagem da vida. A outra, percebida através da preocupação com os que estão no "alto Mar", mostra-o como imagem da morte, metáfora que será retomada algumas vezes neste poema. Sobre essa última imagem julgo procedente mencionar o que Paula Mourão diz a respeito da presença do mar no poema "Lusitânia no Bairro Latino", uma vez que, embora seja sobre uma outra peça, as considerações tecidas por ela evidenciam claramente o metaforismo referido. Segundo a autora,

⁷ Em alguns momentos, os dísticos e tercetos parecem ser "emergências do inconsciente"; em outros, parecem constatar acontecimentos no espaço externo no presente da enunciação. A primeira hipótese apresenta-se como correta aos olhos de Lúcia Maria Moutinho Ribeiro, que julga que as citadas estâncias "representam... uma espécie de resposta do inconsciente, comentando a respeito daquela época revivida pela memória nos quartetos, como o eco longínquo de uma segunda voz do poeta correndo paralela à primeira, mais patente e clara" (*Op. cit.*, p. 30). A respeito dessa oscilação entre as reminiscências do passado e o tempo real, contemporâneo, parece bastante procedente ponderar que Nobre "conhece, antes do cinema, as vantagens da câmara móvel entre campo e virtual contracampo, em vez da série de cenas lentas, no presente histórico ou no pretérito imperfeito, à maneira naturalista, cenas tipificantes, mas cada uma delas unifocal..." (Cf. Óscar Lopes, "A oralidade de Nobre", p. 270).

⁸ A "Irmã Maria" é provavelmente a irmã do poeta, Maria da Glória Andresen.

Na lengalenga das evocações ('Onde estais, onde estais?') [em Lusitânia no Bairro Latino] insinua-se pouco a pouco o tema da morte. Primeiro, para operar a transição entre a terra e o mar..., elevado à dimensão épica e trágica dos naufrágios, e lugar de repouso eterno a que a Lua se associa [...]. O Mar é, como será em muitos outros textos de Nobre, uma paisagem alucinada para um visionário, quebrando fronteiras no tempo e fundindo num só Grande Naufrágio todos os que ouviu contar.⁹

O quarteto seguinte - estrofe 9 - traz o primeiro fato do passado narrado pelas estâncias de *primeira voz* e deixa a sensação de que nessas o sujeito poético é mais contido, talvez mais consciente, e, por isso, menos desvelado do que quando se expressa na *segunda voz*. Essa consciência que parece caracterizar os quartetos está patente, por exemplo, na relativa ordenação cronológica, na relativa linearidade, com que os acontecimentos são expostos. Atentemos para o fato de que os episódios passados são narrados somente depois de uma preparação, que se inicia com a noite aquecida pelo fogo, passa pelo "desenterr[ar]" das "Memórias" e atinge o auge quando elas "ergue[m-se]" da "tumba" e, assim, tornam possível a sua apresentação pelas estrofes de *primeira voz*.

O primeiro verso do quarteto mencionado - "Lá vem a Carlota que embala uma aurora" -, nos faz pensar que o sujeito poético, de fato, abandona o Presente - portanto recolhe-se do Mundo - e reporta-se ao Passado, ou seja, pondo-se a cismar - estimulado pela noite e pelo fogo - situa-se no mesmo tempo e espaço das "visões" (verso 22), na infância, que "aparece desde logo fixada num lugar erigido para lhe perpetuar a existência: as 'Memórias' conservam-se como 'visões enterradas no adro da Igreja / Branquinha, da Infância' (est. IV)" ¹⁰. Ainda nessa estrofe, temos a importante presença da ama Carlota -

⁹ Cf. António Nobre. *Uma leitura do nome*, p. 30. Notemos que nos versos abordados de "António" nos é sugerida a face funesta do oceano através da preocupação com aqueles que nele navegam numa noite tempestuosa. A metáfora do mar como "lugar do repouso eterno" aparecerá também neste poema, conforme veremos adiante.

O metaforismo trágico e o medo do naufrágio podem ser explicados, segundo José Carlos Seabra Pereira, pelo fato de que "a situação moral do homem em crise que, [tanto] no amor como na procura do sentido da existência, se encontra enleado e inquieto, descrente já de encontrar o caminho para bom termo ou procurando ansioso a via de salvação, no pressentimento de que vai soçobrar ou de que está cercado pelo perigo", faz com que estejam sempre presentes imagens do "mar inconstante", do "viajar marítimo inseguro, do barco à deriva ou naufragado" (Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 409).

¹⁰ Cf. Paula Mourão. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 28.

cuja ausência foi destacada no início do poema (verso 7) e cuja imagem aproxima-se da figura materna, conforme já dissemos - que "embrala uma aurora / Nos braços" e roga a "Nossa Senhora" que "faça feliz" seu "Lindo Menino". Essa atitude da ama, bem como o emprego do vocábulo "aurora" para se referir àquele de quem o poema trata, sugerem a expectativa - da ama e do sujeito da enunciação - de que o "Menino", ainda recém-nascido, tenha uma vida feliz. No entanto, essa expectativa é desfeita no dístico seguinte - estância 10 -, no qual é revelada a sua predestinação através do seu nascimento "em terça-feira" sob o ecoar dum "signo mofino" ¹¹, o "sino", cujo dobre deve anunciar o final, não o início da vida. Assim, se "em nenhum outro país está mais derramado o agoiro trágico das terças-feiras" ¹², o sujeito poético se vê, desde o início de sua vida, condenado a um fado funesto, o que o impossibilita de ser feliz, como deseja a "velha Carlota".

O contraponto formado pelo quarteto e pelo dístico estudados patenteia a oposição entre a contenção daquele, que considera apenas as expectativas e as circunstâncias favoráveis que cercaram o nascimento do sujeito poético, e o caráter revelador deste, que traz à tona a fatalidade que aquele havia deixado enterrada. Além disso, nos versos 29 e 30, quando a ama Carlota dirige-se a "Nossa Senhora" pedindo que ela "faça feliz" "[seu] Lindo Menino", manifesta-se o catolicismo - que ainda aparecerá mais vezes neste mesmo poema -, ao qual se opõe, na estância seguinte - e em outros momentos do poema -, a superstição, a credence popular, evidentes na crença no mau agouro das terças-feiras e do ecoar do sino na hora do nascimento. Segundo José Carlos Seabra Pereira, "no *Só*, essa disposição [supersticiosa], além de inquin[ar] o sentimento religioso [que, "no próprio momento em que se afirm[a], manch[a]-se com o parentesco da credence..."], concentra-se [também] na afirmação de uma predestinação pessoal..." ¹³ e na ênfase da tragicidade que a cerca.

¹¹ Cf. os seguintes versos do poema "Memória": "Mais tarde, debaixo dum signo mofino, / Pela lua-nova, nasceu um menino."

¹² Citado por Óscar Lopes, em "António Nobre e o Neogarrettismo de Alberto de Oliveira", p. 71. Esse comentário de Alberto de Oliveira está inserido num excerto em que ele trata dos costumes tipicamente nacionais - os "tesouros nacionais", segundo Lopes - em oposição ao progresso dos países mais desenvolvidos da civilização capitalista.

¹³ Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, respectivamente, p. 308 e 293. Mais adiante, o autor diz que em várias obras sobressai a imagística litúrgico-religiosa, mas com emprego atenuado da "preciosa pedraria e do luxo fulgurante", procedimento "já denunciado pelo *Só* e por *Nossa Senhora do Lar*" (p. 430). Em acréscimo a isso, Pereira diz, em nota de rodapé, que "é natural que em certos poetas, e sobretudo naqueles em que irrompe uma derivação escapista apontada para o Neo-garrettismo, ao santuarismo se sobreponham imagens religiosas caras à crença popular" (p. 430). A convivência entre figuras

O quarteto que sucede a décima estância nos mostra "António crescendo, sãozinho e perfeito" (verso 33) e, paradoxalmente - a princípio, pela circunstância sinistra que caracteriza o seu nascimento, explícita no dístico anterior - vivendo "feliz" (verso 34). Os versos que a esses sucedem revelam que "(... a Dor, que morava com ele no peito, / Com ele crescia...)" e, da maneira como se apresentam - entre parênteses -, deixam a sensação de que o próprio sujeito não tem consciência de que essa dor vivia com ele. Somados, esses quatro versos parecem gerar um paradoxo, uma tensão de significados, dentro do quarteto, porque se os dois últimos deles permitem concluir que a "Dor" é parte do sujeito António, uma vez que cresce à medida que ele cresce, pode ele não ter consciência dela?, pode ele crescer "sãozinho" "perfeito" e "feliz"?

O terceto - estrofe 12 - que estabelece contraponto com o quarteto estudado parece responder a essas perguntas, visto que, ao nos mostrar que o sujeito poético, "numa certa terça-feira, / Est[e]ve já pra [se] matar...", resgata a predestinação nefasta apresentada na estrofe 10 e deixa claro que, aqui, o sujeito poético é cômico da tragicidade que caracteriza seu destino, da "Dor" que mora "com ele no peito", e, ainda, dá a entender que, no quarteto, é muito provável uma atitude de deixar-se enganar diante da existência da dor do que a não consciência dela. A fatalidade narrada nesse terceto é consequência do fado aziago desvelado pelo dístico, mas é ainda maior pois patenteia a vontade de pôr termo à vida. Observemos como, no dístico, valoriza-se menos a ação - o nascimento - do que a circunstância - "em terça-feira" quando "um sino ouvia-se dobrar!" - em que a ação ocorreu, porque é ela que - na concepção do sujeito poético - influencia definitivamente a sua vida e provoca - como nos faz ver o terceto - a tentativa de suicídio¹⁴, que também se dá "numa certa terça-feira" (verso 38).

As estâncias 9 e 11 - que correspondem aos dois últimos quartetos estudados - parecem ser mais moderadas, com relação ao conteúdo expresso por elas e à maneira como ele é apresentado, se comparadas ao dístico e ao terceto que, respectivamente, as sucede.

e práticas da religião católica e presságios, superstições e credices na obra de António Nobre também foi observada por Óscar Lopes, em "O Simbolismo no Porto", onde ele afirma que o poeta "substitui a mística ocultista, metapsíquica ou suntuariamente ritualizada dos decadentes da escola francesa ou portuguesa por um catolicismo supersticiosamente católico que o põe na contigüidade imediata dos pescadores e camponeses sacrificados e humildes de seu tempo" (p. 166).

¹⁴ Segundo Josué Montello, "na poesia de Nobre, a preocupação do suicídio se reveste da feição que Ofélia [...] deu à própria morte, jogando-se à água do rio" (Cf. "A fonte shakespeariana em António Nobre", p. 129).

Estes, ao contrário, são carregados de tragédia, sequer vislumbram a - pelos menos, aparente - felicidade cantada naquelas; mas, por outro lado, essa tragicidade parece ser o resultado do vasculhar da memória do sujeito poético, vasculhar que evidencia, de maneira mais desvelada que os quartetos, o que vai pelo seu interior. Assim, no contraponto entre quartetos e dísticos e tercetos fica-nos a sensação de que estes são mais reveladores, ou seja, mostram claramente o que os quartetos escondem ou dão a entender de modo sutil ¹⁵.

Na estrofe 13 evidencia-se, novamente, a fatalidade do destino de "António", cuja ingenuidade e pureza, simbolizadas no "anjinho" de "Mas foi a uma festa, vestido de anjinho", é suplantada por um "fado cruel" (verso 41), que o condena ao sofrimento, ao amargor da vida, representados na "Esponja do Fel" - um dos símbolos do sofrimento de Jesus Cristo na sua Paixão e Morte -, que ele foi designado a carregar naquela festa. No verso 42, o emprego do vocábulo "coitadinho" corrobora a impotência da pureza e da ingenuidade diante da tragicidade de uma fortuna que é imutável ¹⁶. Desse modo, marcado para a dor por um destino funesto e cruel, no dístico seguinte - como já ocorreu no terceto anterior - o sujeito poético deseja a morte, vista como panaceia para todos os seus males. Nesses dois versos, a morte, bem como a vida, são metaforizadas pela água: a última, pela "água das fontes", símbolo da infância, o começo da vida, já que a água jorra da fonte, iniciando, assim, o seu curso; a primeira, nas instâncias do "**Ides gelar, água das fontes / Ides gelar!**" [grifo meu], uma vez que o resfriamento e a solidificação da água simbolizam o cessar de seu curso, assim, o "esfriar" de uma vida.

¹⁵ A respeito dessa diferença entre os quartetos e os dísticos e tercetos, Maria Ema Tarracha Ferreira diz que "a história maravilhosa do menino António (narrada em quadras) é desmentida pelo comentário pessimista (quintilhas divididas em dístico e terceto), transferindo a amargura e a descrença do presente para o passado" (cf. "Introdução", in NOBRE, António. *Só*. Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses. [sd]). Apesar da procedência do comentário, o que nele incomoda é a consideração da história narrada pelos quartetos como "maravilhosa", se, na estrofe 11 (quarteto 7) - e também em muitas outras, como veremos a seguir - nos é apresentado o sofrimento, a dor, o amargor da vida de "António". Assim, se em outros poemas pode-se reputar a infância como época idealizada, "maravilhosa", como o tempo em que o sujeito poético foi, de fato, feliz, neste, isso não parece inteiramente possível, uma vez que o pessimismo e as aflições do presente remontam à fatalidade anunciada desde o seu nascimento e podem ser evidenciados já em alguns momentos da infância, apesar de ela ser cercada de cuidados, de preces, de toda a sua família.

¹⁶ Somando a esse quarteto o dístico e o terceto que anunciam a tragicidade do nascimento do sujeito poético, pode-se dizer que "nascer e crescer estão sob a égide deste 'fado' inexorável, que pesa como uma 'culpa' sofrida em nome de um enigmático Destino, e contamina a inocência infantil do 'anjo' ..." (Cf. Paula Mourão, *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 24).

O terceto - que é temática e formalmente unido a esse dístico - retoma e prolonga a metáfora da água como imagem da vida, através [d]As "águas dos montes" e as "[dá]guas do rio", que correspondem ao início e ao decorrer da vida, cujo final pode ser simbolizado pelo mar, visto que o rio "morre" quando nele deságua. A representação da água como início da vida é evidenciada, também, na comparação das "cantigas d'águas pelos montes" com as "amas a cantar", as quais são a típica imagem do começo da vida. Assim, a imagem do início da vida parece estar relacionada com a busca do sujeito poético de refúgio na infância - porque não é totalmente corrompida pela dor como o presente - e na presença da ama, uma vez que são capazes de ampará-lo - ainda que momentaneamente - e de amenizar o seu sofrimento.

A estância 15 - correspondente ao quarteto que intercala o dístico e o terceto analisados - mais uma vez manifesta a impossibilidade da tragicidade de um destino e da constatação "E sou desgraçado" ser superada pela pureza e proteção, agora da "Tia Delfina"¹⁷, que "dormia a [seu] lado" (verso 47) e, assim como a Ama Carlota, "sempre rezava" (verso 48) para a felicidade do sujeito poético.

Observando os quartetos abordados até aqui, percebemos que em alguns deles há uma mudança pronominal assaz importante, que revela a tentativa do sujeito poético de se furtar aos fatos narrados. Nos três primeiros quartetos do poema, assim como no analisado acima, está evidente, através da conjugação verbal em primeira pessoa e do emprego de pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa do singular, que o sujeito poético trata dele mesmo, ou seja, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado são a mesma pessoa. Nos quartetos 5, 6 e 7 - correspondente às estâncias 9, 11 e 13 - o sujeito poético, utilizando pronomes e conjugações verbais na terceira pessoa do singular, parece referir-se a uma outra pessoa, enunciada como "aurora", "António" e "ele". Como a terceira pessoa é aquela que está ausente - aquela que é enunciada somente fora do eu-tu, isto é, do "eu" que enuncia e do "tu" a quem o "eu" se dirige -, essa atitude do sujeito poético pode ser considerada como uma tentativa de distanciamento dos fatos. Dessa forma, o emprego da terceira pessoa

¹⁷ Segundo as notas feitas pelo irmão do poeta, Augusto Nobre, e publicadas, pela primeira vez, na quarta edição do *Só* (Porto, 1921), a "Tia Delfina" é uma "tia paterna, que vivia na Lixa", terra onde nasceu o pai do poeta (Cf. "Notas", in *Só*, 5^a ed., p. 211).

torna-se, como bem diz Paula Mourão, "muro protector" ¹⁸, uma vez que ao aludir a "aurora", "António" e "ele", aquele que fala - sujeito da enunciação - não coincide com aquele de quem se fala - sujeito do enunciado - e, por conseqüência, não participa dos acontecimentos narrados.

Quanto às estrofes de *segunda voz* - dísticos e tercetos - analisadas, está claro, através dos pronomes possessivos "minha" e "me" e da conjugação verbal em primeira pessoa, que o sujeito poético ocupa-se dele mesmo. Assim, nessas estâncias é patente a identificação entre o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e os fatos relatados.

Essa duplicidade - agora evidenciada - do sujeito poético que é "eu" e "ele" ao mesmo tempo - portanto, "a primeira e a terceira pessoa são já duas faces distintas de um Mesmo" ¹⁹ - corrobora a cisão percebida desde o início do poema quando das suas manifestações nos quartetos e nos dísticos e tercetos.

Os quatro quartetos seguintes - respectivamente, estrofes 17, 19, 21 e 23 - insistem na expressão da religiosidade do sujeito poético, mais que isto, insistem na evidência de sua tentativa de, através de práticas de atividades do catolicismo - como ir "às novenas", "ao confesso" e de rezar - e da constatação de sua pureza - "Santinho como ia, santinho voltava" (est. 21, verso 66) -, mudar sua predestinação trágica. Alternam com os dois primeiros quartetos (est. 17 e 19) um dístico e um terceto que remetem a um acontecimento externo que ocorre no momento presente, no momento da enunciação. A partir da constatação -

¹⁸ Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 24.

Sobre a utilização da terceira pessoa, no lugar da primeira, como forma de distanciamento dos acontecimentos, consultar o artigo, já citado, de Fernando Pinto do Amaral, onde o autor, reputa que o distanciamento pode ser visto como um "recurso contra o peso da dor", uma vez que "ao transformar 'António' na terceira pessoa de um 'Anto' [ou "na série de nomes com que o poeta se classifica a si próprio"] capaz de assumir todos os seus 'males' sob a névoa da irreabilidade, o poeta desdobra-se num falso espelho onde a imagem de Narciso fica mais livre para se lhe devolver como personagem ficcional e por isso liberta do ónus emocional que a presença do *eu* costuma acarretar" (p. 79). Notemos ainda que também na *Correspondência* e em *Alicerces seguido de Livros de Apontamentos*, o poeta fala consigo e de si mesmo como se fosse um outro, como nos mostram, por exemplo, estas passagens: "E quando eu lhe disse - Nunca mais nos veremos, ela três vezes disse - *Never! never! never!* Apertei-lhe, forte, a mão. 'Good Bye, for ever' disse Anto. Sorrindo e fria a Charlotte respondeu 'Good Bye!' Viemos embora por caminhos diferentes" e "[...] tua figurinha pálida [...] esteve durante o jantar assentada a meu lado ajudando o António a engolir esse detestável 'menu' que te envio para o Museu de Anto..." (in *Correspondência*, páginas 101 e 109, respectivamente); "Não esqueças, Anto, a 1ª visita à Paz de Neuilly em Setembro de 1892" e "Cheguei ao Havre, depois d'uma tempestade *inouie*, no dia 11 de Novembro de 1893. Horrôr! Anto, não esqueças o homem que te ficou a bordo do St. Jaques com o passeporte" (in *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, respectivamente, páginas 142 e 155).

¹⁹ Cf. Paula Mourão, *ibidem*, p. 43.

feita pelos dois primeiros versos - de que "os estudantes" "passam na rua... / A vadrulhar", o sujeito poético refere-se a um passado que o identifica com os "[s]eus camaradas! estudantes!" e a um presente que marca a diferença entre eles, como nos mostra o "Assim como eles era eu d'antes!" (verso 63), pois, agora, enquanto os "estudantes" "vadrulha[m]", o sujeito poético pede: "Deixai o Poeta trabalhar!". Ao revelar, nesses versos, a condição de poeta - condição que foi determinada pelo "fado cruel" - e o fazer poético, patenteia-se a metalinguagem, presente ainda em outros momentos deste poema.

À estrofe 21, o terceiro dos quatro quartetos mencionados, o que expressa a ausência de pecado, a justeza e a santidade do sujeito poético²⁰ e o que permite ao leitor questionar o porquê de tanto sofrimento se ele era santo, e à estância 23 sucedem, respectivamente, um dístico e um terceto que retomam o assunto por aquela apresentado através de Job, a imagem suprema do homem justo, sem pecado, ao qual se iguala o sujeito poético. Como é sabido, Job é uma personagem bíblica que, por ser muito fiel a Deus, foi tentado pelo Diabo. Segundo este, Job tinha uma existência tranqüila, sem grandes problemas, portanto, era fácil ser leal a Deus. Assim, ele interpela Deus, questiona a fidelidade e a santidade de Deus diante de circunstâncias adversas e os põe à prova. A partir de então, Job passa a viver atribuladamente, marcado pela dor, pelo sofrimento, mas permanece fiel a Deus, tornando-se, por isso, exemplo de abnegação e humilde. Desse modo, ao igualar-se a Job na dor e no sofrimento, o sujeito poético parece comparar-se a ele também na devoção, na abnegação e na humildade ²¹. Por outro lado, essa atitude de equiparar-se a um ser superior pode revelar o narcisismo do sujeito poético, narcisismo que aparece mais claramente nos seguintes versos do poema "Males de Anto I (A ares numa aldeia)": "Ó Dor! ó Dor! ó Dor! Cala, ó Job, os teus ais, / Que os tem maiores este filho de seus Pais! / Ó Cristo! Cala os ais na tua ígnea garganta, / Ó Cristo! que outra dor mais alta se alevanta!" (p.178), nos quais o sujeito poético "sobrep[õe]-se às figurações consagradas da Dor - Job ou Cristo..." ²². Esses versos, bem como os do dístico e do terceto analisados,

²⁰ Para Fernando Pinto do Amaral, essa estância evidência a diferença entre o poeta e os outros homens, bem como a sua "tristeza de não poder irmanar-se aos outros, com todos os seus pecados..." (*Op. cit.*, p. 82).

²¹ Do mesmo modo pensa José Carlos Seabra Pereira, que considera os versos referentes a Job como possivelmente relacionados a humildade e abnegação, como ocorre, por exemplo, em "Como Job, eu bendigo o Senhor", de *O livro de Aglais* de Júlio Brandão.

²² Cf. Paula Mourão, *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 66. Segundo a autora, "nestes versos, Anto surge como uma figura crística, de acordo com outros passos do *Só* em que a sua excepcionalidade se mede

estabelecem diálogo com o texto bíblico que relata a história de Job - " O Livro de Jó" - e se constitui em mais um exemplo - lembremos da explícita referência a *Os Lusíadas* - de intertextualidade no *Só*.

Como dissemos acima, o quarteto que intercala o dístico e o terceto analisados apresenta a religiosidade do sujeito poético - através do verso "Às noites rezava (e rezo ainda agora) - e sugere, com a ato de rezar, a sua tentativa de mudar a tragicidade de seu fado. Além disso, o quarteto nos revela que, assim como Job, o sujeito poético, mesmo diante de uma predestinação nefasta e das adversidades de sua vida, permanece fiel a Deus, como nos mostra o "**rezava** (e **rezo** ainda agora)".

Os versos iniciais da estância 25 nos mostram a preocupação do sujeito poético com as "almas do Inferno", o que pode indicar a sua solidariedade, o seu compadecimento com aqueles que sofrem, mas pode ser também o anúncio de sua busca pelos seres que, de variadas maneiras, se identificam com o poeta marginalizado; identificação que parece ocorrer no quarteto seguinte (est. 27), quando o sujeito poético revela que "à tardinha", num momento outra vez marcado pelos "tristes... dobres" do "sino da Igreja", provava a comida que a família fazia para dar aos pobres. Observemos como a circunstância do experimentar "O caldo dos Pobres" (verso 88) - que pode apontar a identificação do sujeito poético com aqueles - acontece, também, sob o ecoar do "signo mofino", portanto, novamente indicando a fatalidade da sua vida e confirmando o desabafo expresso pelo verso "E sou desgraçado", na décima-quinta estrofe. Além disso, essa proximidade com os fragilizados constitui-se em procedimento inverso ao manifestado anteriormente, quando da sua igualdade a seres superiores, mas, não obstante, mantém a mesma postura narcísica, já que, como nos diz Paula Mourão, o sujeito poético "reproduz nas coisas a sua imagem, Narciso doente e atordoado, que só encontra um precário repouso nos que, à sua imagem, são pequenos e desprotegidos..."²³. E, se os versos iniciais do primeiro quarteto (est. 25) expõem a face

pela comparação a entes superiores...". Para ela, o comparar-se a Cristo evidencia, também, que o sujeito poético, assim "como o filho de Deus, sofre uma dor individual mas nela subsume a Dor de um povo que nem consciência tem da presença do redentor". Logo adiante, referindo-se às passagens do poema "Males de Anto" que evocam o ritual da Paixão de Cristo - repararemos que, em "António", também há passagens desse tipo - Mourão diz que esses "passos... darão a ver ... [o] salvamento místico em que um 'eu' agónico, comparado a Teresa de Jesus, a Job e a Cristo, se perfila com um destino simbólico que transcende o ser enquanto indivíduo". (Todas as citações são da página 66).

²³ Cf. *Ibidem*, p. 66.

solidária e santa do sujeito poético, os versos finais parecem apresentar sua outra face que, em oposição à que se compadece pelas "almas do Inferno", constata "E o moço rosnava, transido de Inverno: / - Que bom lá está!". Assim, pode-se ponderar que aqui se expressa "a contradição interna entre o 'santo' e o 'cobra', entre o 'anjo' e o 'Diabo'..."²⁴.

O dístico que intercala esses quartetos, insistindo na imagem do inverno expressa pelo "E o moço rosnava, transido de Inverno" (verso 81), apresenta a idéia popular da origem das coisas ao associar, em seus dois versos, a origem da neve a da farinha: "E a neve cai, como farinha, / Lá desse moinho a moer, no Ar:". Essa concepção popular é refutada pelo terceto que sucede o último quarteto abordado (est. 27), principalmente, por seu último verso - "Que tanto custa a germinar..." -, que, em oposição à facilidade e fartura expressa pelo dístico, evidencia a dificuldade na obtenção do alimento e dialoga, de certa forma, com o quarteto anterior, uma vez que a atitude caridosa da família de dar comida aos pobres é necessária devido às privações desses.

O tema da carência e da caridade são retomados pelas próximas cinco estâncias, que são, respectivamente, quarteto, dístico, quarteto, terceto e quarteto. O último verso da primeira delas - estrofe 29 - nos faz ver o típico resultado das desigualdades sociais e da falta de caridade, os ladrões, que reaparecem, no próximo quarteto, na figura do "Zé do Telhado", personagem folclórica em Portugal e, segundo as referidas notas apenas ao *Só*, famoso bandido, morador nos arredores da Lixa. Os dois últimos versos desse quarteto e do seguinte (est. 33) mostram pessoas necessitadas - como a "Viúva" do "Zé do Telhado" (verso 99) e os "Pobres" pedindo "esmolas pela alma" de algum ente querido (verso 107) - que buscam a caridade, a solidariedade, do sujeito poético, o que efetivamente acontece no dístico e no terceto, quando ele oferece aos "que não tendes o que calçar" (verso 97) e aos que andam com os "corpos ao léu" (verso 102), seus "fatos" e "sapatos".

Na estrofe 35, enquanto os três primeiros versos acentuam o sofrimento dessas pessoas pobres e marginalizadas através de imagens que mostram sua decadência física causada por várias doenças, a metade final do terceiro verso e o último verso evidenciam a solidariedade do sujeito poético para com esses marginalizados, o que indica a sua busca

²⁴ Cf. Maria Helena Nery Garcez, "António Nobre: um simbolista singular", p. 57.

por pessoas que, como ele, compadeçam de alguma dor, visto que, segundo Vergílio Ferreira, "os pobres... de Nobre são a expressão de sua própria amargura" ²⁵.

O dístico e o terceto que sucedem as estrofes 33 e 35 e parecem dialogar com os versos "Pediam-me os Pobres 'esmolos pela alma / Que Deus lhe levou!" - já que em ambos aparece a temática da morte -, ao contrário de todas as estrofes abordadas - que sempre se referem ao passado ou, algumas vezes, ao presente -, fazem uma projeção para o futuro, revelando a vontade do sujeito poético de ser atirado ao mar quando morrer "hirto de mágoa". Os versos que finalizam o terceto sugerem, através do decompor-se - "Até que, enfim, desfeito em água," - e do recompor-se - "Hei-de fazer parte do Mar!" -, a recuperação da unidade perdida - por isso, avidamente buscada pelos simbolistas - entre homem e natureza, do mesmo modo que a imagem de Ofélia morta nas águas também sugere.

Essa imagem do mar como fim - representando a morte - e, a partir dele, como origem - metaforizando uma nova vida através da recuperação da unidade perdida e do eterno repouso - é transformada, no quarteto seguinte (est. 37), em imagem apenas de morte, de dor e de sofrimento "daqueles que perdem a filha / Sobre as águas do Mar!" (versos 120-121). Observemos como novamente é possível associar esses versos ao mito de Ofélia, a virgem morta nas águas de um rio - ou com o soneto "Santa Iria", de Nobre - e, assim, evidenciar outro diálogo entre este poema e as obras consagradas da literatura, e como, mais uma vez, o sujeito poético solidariza-se com os que sofrem, conforme nos mostra o "Coitados", que inicia o primeiro verso acima transcrito acima.

No dístico seguinte (est. 38), o sujeito poético deixa de rememorar a suas vivências infantis no Portugal aldeão para constatar que, no momento da enunciação, no parisiense Panthéon, "trágico, o sino / Dá meia-noite devagar:". Reparemos - ao unir a essa estância o terceto que a completa tematicamente - que o suspense dos dois pontos e, mais uma vez, a tragicidade do soar do sino devem-se ao anúncio de um fato marcante - e nefasto - da vida do sujeito poético: seu destino de poeta, que nos é revelado através do emprego - pela primeira vez nos dísticos e tercetos - da "máscara" da terceira pessoa - "Vítor" ²⁶. Nessas

²⁵ Cf. *Op. cit.*, p. 23.

²⁶ No segundo capítulo dissemos que Vítor Breno era o pseudônimo usado pelo poeta nas suas colaborações em jornais e revistas e dissemos, também, que o emprego desse nome é um dos elementos que conduzem à

estrofes confirma-se o seu "fado" de "Poeta e desgraçado" e o "Assim se disse, assim se fez"²⁷ e evidencia-se, novamente, o discurso metalingüístico, já que o poeta, através de "Vitor... / A compor um alexandrino" - o verso francês, por excelência - e da proximidade com o Panthéon²⁸, refere-se ao próprio fazer poético.

O quarteto (est. 39) interposto ao dístico e ao terceto estudados parece prolongar a temática da morte apresentada na última quadra (est. 37) com imagens da natureza que a metaforizam, como nos mostra o em "tardes de outono", as "fontes carpindo / Entre ervas sedenta!" e os "Os cravos a abrirem, a Lua aspergindo / Luar...". Assim, na estação do ano em que a natureza fana-se, "as fontes carpindo" não são suficientes para que as "ervas sedentas" revivam, readiquiram a sua força, como a aspersão do Luar também não o é. Conforme já dissemos, no contexto do Decadentismo-Simbolismo, com o Outono - do mesmo modo que com o poente, enquanto ambos são imagens do declínio, do enfraquecimento - identifica-se o poeta prostrado, sem forças para se reerguer. Além disso, nessa estrofe as imagens da natureza também representam, metaforizando, segundo José Carlos Seabra Pereira, "algo pertencente ou conectado com o mundo religioso"²⁹, o que está patente na igualdade entre o "Luar" e a "água benta", no verso "a Lua aspergindo / Luar, água benta...".

Prolongando o tema da morte das estâncias recentemente analisadas e em contigüidade com o dístico abordado acima, que, com o trágico soar da meia-noite, revela - no terceto - o destino de poeta do sujeito poético, a quadra que o sucede (est. 41) - reportando-se ao passado - resgata tragicidade do soar da meia-noite e, relacionando-se com

interpretação (auto)biográfica do *Só*. Por outro lado, pode-se pensar - como o faz, por exemplo, Josué Montello, em "A fonte shakesperiana de António Nobre" - que enunciando Vitor o poeta refere-se a Victor Hugo, mas isso não me parece provável porque, quando se trata do poeta francês, Nobre o evoca pelo nome completo - como ocorre no título do poema "Victor Hugo" (in *Alicerces seguido de Livros de Apontamentos*, p. 67) - ou pelo segundo nome, como em "Morreu Hugo, esse velhinho" e em "Nosso Senhor Hugo Todo Poderoso".

²⁷ Versos 77 e 78 do poema "Viagens na Minha Terra" (in *Só*).

²⁸ Segundo Alberto de Oliveira, "o *Só* foi escripto numa sombria casa que já foi convento, ao pé do Pantheon." (Cf. *Op. cit.*, p. 142). Para José Augusto Seabra, a imagem que Oliveira nos dá de António Nobre nesse texto - principalmente ao dizer que ele "vive em Paris como um frade" (p. 141) - corresponde à imagem de um típico *flâneur*. De acordo com Walter Benjamim, "uma paisagem... é bem o que Paris se torna para o *flâneur*. Mais exactamente, este último vê a cidade cindir-se em dois pólos dialécticos. Ela abre-se para ele como paisagem e fecha-o como quarto" (Cf. *Paris, Capitale du XIX^{ème} Siècle*. Paris. 1989, p. 435. Citado por José Augusto Seabra, in "Espaço mitográfico do *Só*", p. 12).

²⁹ Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 424.

a credence popular e com o típico medo que as crianças têm de alma penada, apresenta essa hora como o momento em que o "Avô que dormia, quietinho na vala" (verso 133) voltava para "visitar" sua família. No último verso dessa estrofe, manifesta-se a oralidade, típica da poesia de Nobre, através do emprego da exclamação "Jesus!", usada coloquialmente em situações de espanto.

O dístico e o terceto seguintes trazem de volta a caridade e a atitude do sujeito poético de solidarizar-se com os pequenos, com os que sofrem privações. Assim, nessas estâncias, talvez em relação com o "Avô" do quarteto anterior, aparece o "bom velhinho", que tem "olhos tristes" e "põe-se a ougar"³⁰ quando vê o sujeito poético comer e, por isso, é convidado por este a subir ao seu quarto para compartilhar do seu vinho e do seu jantar.

No quarteto que intercala essas duas estâncias prolonga-se o tema da morte - como também ocorre na próxima quadra (est. 45) -, agora coexistindo com o da vida, na figura do homem - cujo nome é "José" e que já apareceu na quinta estrofe do poema como o coveiro a quem o sujeito poético pede emprestada a "sachola" para "cavar" as suas memórias - que é ao mesmo tempo "caseiro" e "coveiro", "caseiro da casa do Seixo e coveiro da freguesia de S. Mamede de Recezinhos, a que pertence o lugar do Seixo"³¹. No terceiro verso, a exclamação "Que espanto, pudera!...", além do manifesto tom conversacional, deixa a sensação de que o sujeito poético percebe a interrogação do leitor que não entende bem o porquê de ninguém bater-se com o caseiro, por isso, cuida em explicá-lo logo, "da freguesia / Ele era o coveiro...".

No contexto da temática da morte, insistentemente abordada por várias estâncias, e do relembrar dos fatos que marcaram a infância do sujeito poético, a estrofe 47 vem mostrar, metaforicamente, através do vagaroso agitar das águas dos rios, cujo som se compara a cantiga popular - "Ó banzas dos rios, gemendo descantes" (verso 1) - e dos "rios andantes", a vida que passa, o lento caminhar da existência humana em direção a seu final. Os dois últimos versos, que tratam dos "rios andantes" mas "Com eiras no fundo", parecem

³⁰ Ougar: (prov.) mesmo que aguardar. Criar água ou saliva na boca ao ver algum alimento. (Cf. F. J. CALDAS AULETE, *Op. cit.*, verbete *ougar*, p. 571).

³¹ Cf. "Notas", *Op. cit.*, p. 212.

Paula Mourão ocupa-se dessa estrofe, especialmente do "caseiro" e do "coveiro", para evidenciar o constante entrelaçar da morte e da vida, que, a seu ver, "neutrali[za] o peso da morte integrada no ciclo natural da Terra" (Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 27).

fazer referência aos rios assoreados que não conseguem chegar ao seu destino, o mar, e, desse modo, podem ser considerados como metáfora do sujeito poético e de Portugal, uma vez que a falência dos sonhos e a decadência de ambos - que serão expostas adiante - podem ser representadas pelo rio que corre para o mar mas não chega.

O dístico que antecede o quarteto analisado acima e o terceto que o sucede novamente apresentam o que vai pelo "Bairro Latino", o bairro boêmio de Paris, no momento da enunciação. Nessas estrofes, como já o fez na 18 e na 20, o sujeito poético suplica para que o barulho pare, para que o "Bairro Latino" durma e "Georges" - amigo com quem divide o quarto - se cale e o deixem trabalhar. A constante referência - nas estrofes de *segunda voz* - a Paris, ao Panthéon, ao Bairro Latino, ao Boulevard contrasta com o apego ao Portugal aldeão, com o reportar-se aos acontecimentos nele vividos - nas estrofes de *primeira voz* - e evidencia, mais uma vez, a coexistência de diferentes faces no sujeito poético que, agora, ao "eu" simples, provinciano, voltado aos costumes populares, opõe o "eu" culto, civilizado, ambientado na cidade símbolo da erudição e dos avanços tecnológicos, evidencia a contradição de um sujeito poético que "no ambiente mais intelectual e *raffiné* de sua época, chama, faz surgir: 'O Zé do Telhado!', 'A Tia Delfina!', 'O Farrusca', 'A velha Carlota'" ³². Essa divisão entre o Portugal simples, rural e a França - e por extensão toda a Europa - civilizada, urbana é recorrente ao longo do século XIX - quer

³² Cf. Maria Helena Nery Garcez. "António Nobre: um Simbolista Singular", in *Op. cit.*, p. 55.

A respeito disso, Alberto de Oliveira considera que "António Nobre prefere ao absinto baudelaireano das cervejarias do Bairro Latino, às nevroses literárias e exóticas dos Poetinhas decadistas da última hora, a Humanidade que sofre, os cêguinhos que vão às romarias portuguesas, os pescadores que remam para o Mar alto, os jantares do sr. Abade com arroz branco como a sua alma, a enxada cristã do Zé da Teresa enterrando os mortos. [...] A população do 'Só' é de almas, e de simples: coveiros, raparigas de Coimbra, abades santos, olhos negros de Portuguesas, pobres tísicas, velhas e desgraçados, paisagens tristes, amigos distantes..." ("António Nobre", in *Ocidente*. Vol. VIII, número 21. 1940, p.190). José Augusto Seabra nos diz que há no *Só* uma "intersecção de espaços e de tempos, a que o Bairro Latino empresta o quadro propício aos seus devaneios, através dos quais irrompe um Portugal passado no Paris presente..." (Espaço mitográfico do *Só*", p. 13). Fernando Pinto do Amaral, ao tratar da origem do dandismo, do orgulho e da vaidade no *Só*, considerando-os como reação de uma "hipersensibilidade ferida pela indiferença dos outros humanos" concorda com Vitorino Nemésio, que destacou no nosso poeta "a peculiar 'aliança do rapaz da província com o dandy supremo'" (*Op. cit.*, p. 80). Essa mesma imagem aparece também no poema "Anto", de Mário de Sá-Carneiro, dedicado a António Nobre, onde podemos ler: "O pajem débil das ternuras de cetim, / O friorento das carícias magoadas; / O príncipe das Ilhas transtornadas - / Senhor feudal das Torres de Marfim..." (in *Poesias*. Lisboa. Ática. 1978, p. 110). Sobre a fragmentação da unidade do eu, Paula Mourão, citando Mário Sacramento ("António, o Nobre, António, o pobre", in *Ensaio de Domingo - II*, Porto, Inova, 1974, pp. 281-288) nos diz que esse eu "já [é] de si dividido entre o adulto e a criança, ou entre o 'eu-régio' e o 'eu-plebeu'..." (Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p.51).

nas manifestações sociais quer nas culturais - e é claramente percebida nas obras de autores como Almeida Garrett, Eça de Queiroz, conforme mostrei no início deste trabalho. Assim, essa cisão do sujeito poético do *Só* pode ser indicativa de que a exemplo deste, Portugal também compõe-se de duas faces distintas, também é dividido entre o que lhe é característico - a simplicidade, a ruralidade - e o que a Europa culta e refinada expõe ao mundo. Devemos ponderar ainda que, nos dísticos e tercetos, ao mesmo tempo em que se destacam o pouco vulgar octossílabo e o sujeito poético culto, refinado, ambientado na cidade-símbolo de erudição, de civilidade, de requinte, sobressaem, também, as populares rimas em -ar e a crença desse mesmo sujeito poético em superstições, em presságios, em mau-agouros, o que pode implicar numa tensão - entre o provinciano e o civilizado - dentro dos dísticos e tercetos, e não somente entre as estâncias de *primeira voz* e as de *segunda*, como aconteceu em "Poentes de França" e em "Os Figos Pretos".

A estrofe 49, em relação com a simplicidade e o provincianismo tematizados nos quartetos anteriores e em diálogo com o mesmo "Os Figos Pretos", patenteia a proximidade do sujeito poético da condição de marginal, dada a sua familiaridade com seres nessa situação, os mendigos e as figueiras. Como a voz marginalizada das estâncias de *segunda voz* de "Os Figos Pretos", nesse quarteto o sujeito poético rompe com a tradição de rejeição às figueiras e com elas convive - como nos mostra o "Trepava às figueiras cheinhas de figo" (verso 157) -, bem como com os mendigos que "em baixo, aparando" os figos colhidos por ele, "erguiam... / o roto chapéu".

No quarteto seguinte (est. 51), além da intertextualidade com a Moura Torta - aqui transformada em "Moirinha da Mágoa" - da *Estória da Carochinha*, manifesta-se, através da tentativa de obter a "Lua encantada no fundo do poço" (verso 163), a busca de ideais que não existem, busca que, se por um lado, pode ser apenas "quimeras de Moço", por outro, pode ser o anúncio da falência de um sonho, falência vislumbrada na metáfora da Lua como "Moirinha da Mágoa". É provavelmente do entrever da ruína dos sonhos na imagem da lua no fundo do poço que na estrofe 55 a lua surge como "ceifeira", visto que representa o fim da "quimeras de Moço", a decepção daquele que constata a vanidade da sua busca³³. Não

³³ É nessa perspectiva que Paula Mourão considera que a metáfora da "Lua encantada" como "Moirinha da Mágoa" está relacionada com "as 'moiras' do poema de abertura [Memória] na sua vertente fatal (já que esta 'Lua é ceifeira' [est. 55])" (Cf. *ibidem*, p. 28).

obstante, nessa mesma estância o sujeito poético reconhece a beleza do luar, vendo-o como "pálido" "caleiro" que "caia / Ermidas da serra..." (versos 178-179)³⁴.

O dístico e o terceto entre os quais a estância 51 se interpõem apresentam o sujeito poético como o "médio" que evoca as "Boas almas", os "Espíritos errantes no Ar!". Essa atitude pode ser considerada no sentido espiritualista, de práticas esotéricas, corrompendo, assim, a religiosidade apresentada nos quartetos, ou no sentido literário: o poeta que desenterra os mortos - o "Zé do Telhado", o "Avô", a "Avó", "Camões"³⁵. Essa concepção de poeta como ser associado a poderes sobrenaturais traz à tona a figura do poeta maldito, aquele que é privilegiado porque tem dons superiores, mas é também desgraçado porque é predestinado a ver e a sentir, mais que os homens comuns, as dores e os infortúnios do mundo, conforme já dissemos ao abordar os principais temas do *Só*. É essa face do poeta maldito que nos é mostrada no próximo conjunto dístico e terceto (estrofes 54 e 56), que revelam a angústia do sujeito poético frente ao seu fado imutável - "Quanto essa sorte me contrista!" - de perceber e de ter consciência do "feio e [do] mau"³⁶, de todas as decepções do mundo, por isso "mais vale não ter vista / Que um mundo destes ter de olhar...".

Em aparente oposição à decepção cantada nesses quartetos, dísticos e tercetos, as estâncias 53, 57 e 59 enfocam os acontecimentos da infância feliz do sujeito poético: a sua ida à escola, às aulas de latim, o seu primeiro amor. Assim como os versos 22 e 23 - "Visões enterradas no adro da Igreja / Branquinha da Infância." - que propõem a perpetuação da existência das recordações da infância feliz, os dois versos iniciais do primeiro quarteto (est. 53) parecem sugerir essa mesma perpetuação, agora através dos "versos primeiros [que] estão no adro, ainda, / Escritos na cal:", e também a do seu destino de poeta. Esse quarteto bem como a estrofe 59 nos remete ao poema "Intermezzo

³⁴ Segundo Maria Helena Nery Garcez, "ao mesmo tempo que... [o sujeito poético] admira o mundo, extasia-se diante de sua beleza, ... desgosta-se e enjoa-se diante da Dor que nele vê" (cf. "António Nobre: um simbolista singular", p. 57). Assim, segundo ela, essa dupla - e simultânea - imagem do mundo - como lugar de sofrimento e como lugar de beleza extasiante - está relacionada com dualidade constatada no sujeito poético do *Só*. Essa concepção do mundo como lugar de desengano e aflição está relacionada com a imagem do poeta maldito das estrofes 54 e 56, como veremos a seguir.

³⁵ Segundo José Carlos Seabra Pereira (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*), o poeta finissecular em raras ocasiões torna explícita a sua concepção de Arte, mas considera que é possível inferir dos textos "que ela é atividade suprema, exigindo a devoção religiosa e o insulamento aristocrático-esotérico, o alheamento do social e o descompromisso autotético" (p. 358). Reparemos como os versos em estudo, bem como os das estrofes 18 e 20, revelam o recolhimento esotérico e alheamento social.

³⁶ Cf. Maria Helena Nery Garcez. "António Nobre: um simbolista singular", p. 57.

Ocidental" (1882), que canta o encontro do seu primeiro amor, enquanto que a estância 57 evidencia a incorporação da expressão popular - "Tintim por tintim" - no discurso poético em que se destaca a opulência do "conde" e do "palácio" e a erudição do "Horácio" e do "Latim" ³⁷.

Não obstante, as memórias de seu passado venturoso existem apenas enquanto refúgio momentâneo e não conseguem suplantar o sofrimento, a decepção do presente - evidentes, por exemplo, nas estrofes 51, 54, 55, 56 -, portanto a única saída realmente eficaz é o recolhimento na morte, como nos mostra o dístico e o terceto que sucedem, respectivamente, a estância 57 e a 59. Neles, a morte é metaforizada na figura da Ama, que, segundo Álvaro Cardoso Gomes (*Op. cit.*), como a Mãe e a Avó, pode propiciar o "*regressus ad uterum*, num refúgio primitivo", corroborando, assim, essa idéia da morte como proteção, como abrigo final, onde é possível, finalmente, alhear-se de todos os males, do mundo, do corpo e da alma. A obsessão pela morte, patente nessas estâncias - e comum na lírica decadentista-simbolista -, decorre do desejo de evasão, mas principalmente, do abatimento, da indisponibilidade para a reação diante do real deceptivo - desvelado desde o início do poema -, da vontade de deixar-se levar pela inconsciência dos infortúnios da existência, o que somente o eterno adormecimento pode propiciar. Observemos, ainda, como, no dístico e, principalmente, no terceto, o poeta valoriza a palavra Ama também através de aspectos formais, como a assonância em A e a aliteração em consoantes nasais - as letras que constituem o citado vocábulo.

Os cinco quartetos (estrofes 61, 63, 65, 67 e 69) seguintes ao dístico e ao terceto estudados voltam a insistir na diferença - visível, por exemplo, na atitude do sujeito poético de comprar e deixar fugir os passarinhos que os outros rapazes furtavam do ninho - que existe entre ele e os outros homens; na sua identificação, compaixão e solidariedade por aqueles que sofrem - como nos mostra o "Não bata! / Bata antes em mim...", (est 65) - e na sua inocência - já que segurava "uma vela" "por velho, ou donzela," falecidos e acompanhava "enterros de anjinhos". Esses quartetos, ao apontar a sua não igualdade com

³⁷ Segundo Óscar Lopes, "a mais notável conquista de Antó relaciona-se com o seu estilo, onde algumas invocações pedantes de leitura ou de convivência intelectual se dissolvem num ritmo frásico e versificatório extremamente despojado, muitas vezes reduzido a enumerações copulativas de casos, de pormenores, de lembranças..." (Cf. "O Simbolismo no Porto, in *Nova Renascença*, Vol. IX, número 35-38, p. 166).

os outros e, principalmente, a sua compaixão com os necessitados - de há muito evidenciadas - retomam a santidade do sujeito poético, revelada logo no início do poema, bem como o questionamento do porquê de seu intenso sofrimento se ele era santo, se ele compadecia-se com o próximo. Provavelmente a resposta seja a sua - já referida - abnegação e humildade - assim como Job -, mas pode ser também a sua esperança de descanso "... Talvez no ceu... / Porque afinal os homens quazi todos / Têm sido e são muito mais maus do que [ele]..."³⁸. No entanto, se aqui o sujeito poético manifesta a sua face de justo e de "santo", que o eleva a Job e a Cristo, em outros momentos do poema podemos perceber, também, a face do mau, do "cobra"³⁹, daquele que se corrompe ao praticar o esoterismo, ao acentuar masoquistamente a decadência humana, a sua dor e a dor de outros.

No dístico e no terceto que respectivamente sucedem as estâncias 61 e 63, o sujeito poético evoca Camões e suplica por sua ajuda, procedimento que pode estar relacionado com o evocar das "Boas almas", mencionado nas estrofes 50 e 52. Como aconteceu nessas estâncias, no dístico e terceto em estudo também parece possível considerar a evocação em dois sentidos: no literário e no espiritual. Neste, o sujeito poético invoca o sacralizado vate de quinhentos com o intuito de obter auxílio para superar seus males pessoais - e, de certo modo, os sociais. Naquele, o "Poeta do Mar-Bravo" (verso 200) é invocado para que o auxilie no fazer poético, que lhe torne possível "senti[r] segundos de Camões"⁴⁰, uma vez que, segundo Paula Mourão, "o épico é... o modelo que Anto persegue"⁴¹, como já nos foi mostrado no início deste poema, com a sua explícita intertextualidade com *Os Lusíadas*.

O próximo conjunto de dístico e terceto - seguintes, respectivamente, às estâncias 65 e 67 - apresentam, mais uma vez, a preocupação do sujeito poético com o "Que irá no Mar!" (verso 214) e o seu medo de que a "lança" dos "Lobos-d'água" (verso 219) soçobre. A princípio, essa referência ao mar parece estar relacionada com a "presença" de Camões

³⁸ Cf. terceto final do "Soneto 3", in *Despedidas*. 3ª edição. Porto. 1944, p. 17.

³⁹ Num dos versos do poema "Memória" lemos: "'Só' é o poeta-nato, o lua, o santo, o cobra!".

⁴⁰ Em um de seus cadernos, Nobre escreveu: "Nasci poeta. Tive génio e, sem reбуço, / Juro que já senti segundos de Camões!". Trecho citado por Guilherme de Castilho como epígrafe para a segunda parte de *António Nobre*. Essa tentativa de igualar-se ou de ser um novo Camões aparece, também, no oitavo e nono versos - "Convulsionavam-nos relâmpagos vermelhos / Que eram, bem o sentia, instantes de Camões!" - do poema "Males de Anto I (A ares numa aldeia)".

⁴¹ Cf. *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 16. A autora também considera que é no épico - assim como em todos os outros entes, como Virgílio, Shakespeare, Ofélia, Garrett, que o sujeito poético sacraliza - que ele se acolhe "infantilizado, em busca de proteção" (p. 16).

no dístico e no terceto anteriores, não obstante, essa imagem do mar agitado e o medo do naufrágio podem se referir ao estado de espírito do sujeito poético, ao seu sentimento de prostração, ao seu abatimento diante do sofrer intenso, à falta de forças para reagir, o que faz com que estejam presentes imagens do "mar inconstante", do "viajar marítimo inseguro, do barco à deriva ou naufragado" ⁴².

A estrofe 71, como que a justificar algumas atitudes do sujeito poético - por exemplo a cisma, o acentuar do sofrimento, seu e de outros, a diferença entre si e os demais homens -, nos revela que na sua família há uma "tradição" de loucura - "Olhai-me, Doutores! há doidos, há lava, / Na minha família...." ⁴³ -, que o desequilíbrio mental e nervoso é hereditário ⁴⁴. Tendo evidenciado a loucura que persegue a sua família, a diferença que existe entre si e os outros homens, a sua existência de dor e sofrimento, marcada, desde o início, pela predestinação trágica, o dístico e o terceto intercalados por aquele quarteto mostram o sujeito poético totalmente sozinho, abandonado - mas, de certa forma, refugiado nessa solidão e nesse abandono, que são masoquicamente acentuados durante todo o poema -, encontrando amizade somente em seu "velho Cão" ⁴⁵ (verso 226).

⁴² Cf. José Carlos Seabra Pereira. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 409. Como já dissemos, o mar agitado e o navio soçobrando são algumas das imagens a que o Decadentismo e o Simbolismo recorreram para representar o homem finissecular. A respeito da presença dessas imagens em António Nobre, o crítico considera que elas são apenas aproximadas no segundo quarteto do Soneto 14 - "Onde vou eu? Meu fado onde me leva? / ... / Não sei. Mas o Vapor, quando se eleva, / Lembra o meu coração, na ânsia em que jaz" - e bem desenvolvidas na quarta estrofe do poema "Adeus" - "Adeus! Pacote, que vais fugido / Com um Poeta lá dentro a orar! / Ai que destino tão parecido, / Andar aos ventos, ó Mar! ó Mar!".

⁴³ A "Prima doidinha" a que o poeta refere-se no primeiro verso dessa estrofe é, de acordo com as notas de Augusto Nobre, Antónia, a "tola de Bafoures" - como era conhecida no Seixo -, prima de sua mãe.

⁴⁴ Segundo José Carlos Seabra Pereira, ao evidenciar o desequilíbrio mental e nervoso, o poeta geralmente o associa às "teorias naturalistas da hereditariedade" de uma maneira que não pode ser "isola[da] das confusas ligações [formuladas por Max Nordau] que à época se estabeleciam entre a insanidade mental e o gênio artístico" (Cf. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 306).

⁴⁵ A título de curiosidade, explicito que, segundo Mário Cláudio, o cão a que o poeta se refere, muito provavelmente é o seu cão - não se sabe se real ou imaginário - "D. António". O cão nos é apresentado no poema homônimo, publicado parcialmente em *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos* e na íntegra na Revista *Presença*, sob o título "Poesias Inéditas de António Nobre" e com comentário de Guilherme de Castilho.

Notemos que o "Cão", assim como o "Vento" e o "Mar", são grafados, pelo poeta, com as iniciais maiúsculas, o que pode indicar a personificação desses elementos - Maria Helena Nery Garcez, o chama de "poeta da animização da natureza" (Cf. "Do Simbolismo em Portugal e no Brasil", p. 95) -, ou aquilo que, segundo Fernando Pessoa, Nobre foi o primeiro a universalizar: o "sentimento português das almas e das coisas, que tem pena de que umas não sejam corpos, para lhes poder fazer festas, e de que outras não sejam gente, para poder falar com elas" (Cf. "Para a Memória de António Nobre", in *Obras em Prosa*. Editora Aguilar. Rio de Janeiro, p. 344).

Nas cinco últimas quadras do poema - respectivamente, estâncias 73, 75, 77, 79 e 81 - evidencia-se a consumação da derrota do sujeito poético, o seu total abatimento diante das circunstâncias adversas anunciadas desde as primeiras estrofes. Assim, o primeiro desses quartetos, nos faz ver o sujeito poético longe de seu mundo ideal - o tempo da infância no Portugal aldeão, o tempo em que ainda era possível sonhar - e diante da cruel constatação da falência de seus sonhos - "Os sonhos que tinha, meus sonhos... morreram," (verso 237) -, bem como a sua decepção pela continuidade de uma existência marcada por uma predestinação trágica para a dor, para a prostração e para o malogro de seus sonhos, como nos faz ver o "Só eu não morri...", no último verso. Do mesmo modo, o quarteto seguinte revela o envelhecimento precoce - porque ocorre no interior, na alma, que "ficou num segundo / Cheinha de brancas!" (versos 243-244) - de um ser diferente dos demais - e impossibilitado de igualar-se a eles -, de um ser caracterizado pela inocência e humildade, mas (sobre)vivendo num real agressivo e deceptivo.

É face ao fracasso de seus sonhos, ao envelhecimento de sua alma, e a todas as moléstias que o atormentam, que, no dístico e no terceto que respectivamente sucedem as duas estâncias estudadas, o sujeito poético anseia pelo recolhimento no convento, "busca o refúgio na solidão conventual" ⁴⁶, pois, da mesma maneira que o recolhimento na Morte, ele representa o seu isolamento com o mundo, o abrigo que o protege do destino funesto, dos males do presente em ruína. Assim, tanto a morte como o convento são, para o sujeito poético, *elementos salvadores*, porque propiciam o total afastamento do mundo exterior, porque "a morte e o convento nunca restituem o que lhes foi confiado" ⁴⁷.

No quarteto seguinte - estrofe 77 - ao enfatizar mais uma vez a sua derrota, o desmoronar de seus sonhos - "Fiquei pobrezinho, fiquei sem quimeras" -, o sujeito poético - de uma forma um pouco menos direta que a do dístico e do terceto que dialogam com essa

⁴⁶ Cf. José Augusto Seabra, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ Esse texto é um provérbio alemão, citado pelo poeta em epígrafe ao poema "A Freira", incluso no corpo poético de *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*, p. 88).

José Carlos Seabra Pereira, em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, aponta o desejo de retiro para o convento ou para o eremitério como uma das formas de evasão apresentada pela lírica decadentista e considera que, em alguns casos - por exemplo, o de Nobre -, é de fundamental importância o que impele o poeta finissecular a esse anseio: "o afastamento da pernicioso existência atual" (p. 342). Edson Nery da Fonseca, em "Motivos monásticos na poesia de António Nobre" (in *Colóquio / Letras*, número 135-136, Janeiro-Junho de 1995, pp. 115-122), pondera que os "motivos monásticos na poesia de António Nobre revelam ... um grande anseio de paz: daquela paz 'que excede todo o entendimento'..." (p. 121).

quadra - subsume o seu destino no destino de toda uma coletividade - como indica o "Tal qual Pedro-Sem" ⁴⁸-, excede o limite de sua individualidade e, mitificado, torna-se alegoria do Portugal, outrora glorioso e feliz - do mesmo modo que, apesar de predestinado à infelicidade, ele o fora, na ilusão e na inocência da sua infância vivida na presença de seus familiares na "Lusitânia" aldeã - e do Portugal, agora decadente, que, assim como ele, "Teve e não tem...".

A frustração, a falência dos sonhos e a decadência do individual e do coletivo patentes nesse quarteto são retomadas - de modo ainda mais explícito - pelo último conjunto de dístico e terceto, que corroboram a ruína, o aniquilamento do "Moço Lusíada" ⁴⁹ e da sua "Lusitânia", e acentuam a tragicidade de sua existência, o seu sofrimento, anunciados desde o princípio do poema, uma vez que "ao desengano com a sua vida, com o mundo... soma-se o desengano com a Pátria, com a dor da Pátria, com o seu Desconcerto, presente histórico daqueles que foram os Lobos-do-Mar!" ⁵⁰.

E, se nas duas primeiras estrofes de *segunda voz* do poema, o sujeito poético salientou sua origem nobre e enalteceu não somente a sua ascendência mas também o passado célebre de sua pátria, nas estâncias em estudo nos é apresentado o consumir do fracasso de um indivíduo e de um país, ambos já sem vida e com o presente marcado pela decepção, pela decrepitude, o que nos permite dizer que se "à distância do 'Bairro Latino', [a nação portuguesa] pode às vezes parecer feliz e fértil, ... se sabe já que, mais pertinho do seu coração, António se diz: 'Vês teu país sem esperança, / Que todo alui, à semelhança / Dos castelos que ergueste no ar?'" ⁵¹.

É diante de tudo isso, da intensa decepção consigo e com seu país, da consciência dolorosa de todos os males que o aflige, bem como a sua Pátria, e de que no tempo presente só há espaço para o desconcerto, para a desilusão, para a agonia, que, no quarteto que

⁴⁸ "Pedro-Sem: ou Pedro Ocem, fidalgo do século XVI que acompanhou D. Sebastião à África e morreu na batalha de Alcácer-Quibir. Seu nome passou depois a ser sinônimo de pessoa perdida, sem rumo." (p. 135, in Álvaro Cardoso Gomes. *Poesia Simbolista*. Literatura Portuguesa. Global Editora. São Paulo. 1986. Nessa estrofe, percebemos que Pedro-Sem é uma referência ao Portugal de oitocentos, ao Portugal que já não é nem sombra daquilo que havia sido em quinhentos.

⁴⁹ Notemos que aqui - pela segunda vez nos dísticos e tercetos - aparece o "muro protector" da terceira pessoa - em oposição à primeira pessoa da quadra anterior -, que parece corromper o caráter, aparentemente, revelador das estrofes de *segunda voz*.

⁵⁰ Cf. Maria Helena Nery Garcez, "António Nobre: um simbolista singular", p. 58.

⁵¹ Cf. Paula Mourão, *António Nobre. Uma leitura do nome*, p. 29.

encerra o poema, o sujeito poético nos revela também o desengano de sua Ama, a "Velha Carlota", que percebe que todas as tentativas de fazê-lo feliz foram inúteis ante seu fado aziago e termina por lastimar-lhe a existência desditosa - "Meu pobre Menino! que Nossa Senhora / Fez tão infeliz..." -, que não pôde ser alterada nem pela sua prece. Observemos como a fala da "velha Carlota" aparece em dois momentos significativos do poema - no início e no final -: neste opera-se o seu desengano, a perda de sua esperança, anunciada no princípio, quando ainda era possível deixar-se enganar e, assim, acreditar que o "[s]eu Lindo Menino" seria feliz ⁵².

Desse modo, como tentamos mostrar ao longo desta exposição, o poema "António", embora apresente alguns momentos acalmia, insiste em acentuar a tragicidade da existência "de 'eu' só e inquieto" ⁵³, de um "eu" situado temporal e espacialmente no presente, mas constantemente (re)vivendo o passado e almejando, no futuro, o eterno adormecimento, capaz de lhe propiciar o alheamento e a pacificação. Além disso, neste poema - que é o mais complexo e o mais significativo dos de estrutura dialógica - manifesta-se um sujeito poético dividido, em que se destaca a existência de vários "eus", um sujeito poético que, ao mesmo tempo, é eu e ele; tem uma face que se apega ao Portugal aldeão, ao simples e ao popular, e outra que patenteia a sua erudição, o seu aristocratismo; tem uma parte de si que ama esse mesmo Portugal, outrora glorioso, e outra que o rejeita, porque já não possui nenhum vestígio daquela grandeza, porque se encontra em decadência absoluta; tem uma face que, narcisicamente o eleva - e sobrepõe - a Camões, a Job, a Cristo, e outra que, também narcisicamente, o identifica com oprimidos, sofredores e marginalizados; é um eu que, a um só tempo, centra-se em si mesmo, nos seus dramas pessoais, e volta-se, tomando-os para si, para os males dos humildes, para a dor de todo o povo português pela decadência de seu país. E, da mesma maneira que esses "eus" evidenciam um sujeito poético cindido, a combinação dos metros com os seus quebrados e a acentuação dos hendecassílabos na 5^a e 11^a sílabas, dividindo-os exatamente ao meio e permitindo a sua leitura como duas redondilhas menores, também parecem contribuir nesse

⁵² Em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, José Carlos Seabra Pereira aponta essas duas falas da Ama Carlota como reveladora do "trajeto do engano ao desengano fatal, do embalo quimérico à descida para avaliação dolorosa do real (adverso ou indesejável)" (p. 272).

⁵³ Cf. Paula Mourão, *ibidem*, p. 35.

sentido - uma vez que insistem na cisão de um todo - assim como a divisão do mesmo tema e das rimas entre o dístico e o terceto, que precisam ser abordados conjuntamente para obter a completude de sentido e do esquema rímico. Reparemos, ainda, como neste poema as diferentes faces do sujeito poético não se mostram somente através do claro e seqüencial contraste entre as estrofes de *primeira voz* com as de *segunda voz* como ocorre em "Os Figos Pretos" e em "Poentes de França", mas, ao contrário, elas são reveladas, em diferentes momentos do poema, por estâncias que se completam, se respondem e se contrapõem não necessariamente em seqüência e, em alguns casos, apresentam-se através da tensão dentro de uma mesma estrofe, como sucede na 57.

Diante de tudo o que ficou dito, parece-me que não será difícil reconhecer que

Nenhum poeta como Nobre sacralizou assim a sua poesia. Nenhum poeta realizou aí a abrangência da vida e da morte, do sagrado e do profano, do real imediato e da sua transfiguração, do coloquial e do poético, do indivíduo e da História ("sou neto de navegadores")...⁵⁴.

⁵⁴ Cf. Vergílio Ferreira, *Op. cit.*, p. 25.

7. Considerações finais

*No Só há um caldear de memórias várias
que nivelam o erudito e o popular, o sábio
e o ingênuo, sem valorizar um em relação
ao outro. A confluência de tantas fontes faz
a visão enriquecida de um Portugal
multicolor, conjungando o engenho e o
rigor dos versos com a aparente facilidade
de um ritmo popular mas muito elaborado.*

Paula Mourão

Ao longo deste trabalho procurei mostrar que os poemas de estrutura dialógica evidenciam que Nobre foi um poeta que soube incorporar magistralmente a oralidade, a coloquialidade e a naturalidade da fala cotidiana no discurso poético, que soube combinar aqueles elementos e as opções estéticas popularmente utilizadas com a erudição, a pompa e o inusitado de alguns metros. Eles nos revelam, ainda, o quão cuidadoso - se não perfeito - António Nobre era com a metrficação, com a composição das rimas e também com a disposição das estrofes na página ¹. E - como já disse - se o tom conversacional e a tradição oral, popular, fazem com que uma parte da crítica distancie António Nobre do Simbolismo, parece-me mais procedente o que considera a outra parte: tais características, além da musicalidade que concedem a sua poesia, patenteiam a renovação da linguagem poética pleiteada pela modernidade - não a renovação "à moda" do Simbolismo parisiense, ao contrário, uma renovação à sua própria "moda", mas que, como aquela, antecipava a "linguagem artística que viria a ser do(s) Modernismo(s)" ².

Além disso, os poemas abordados também deixam claro que António Nobre estava inserido nas discussões históricas de seu tempo, uma vez que, espelhada no malogro do sujeito poético, nos seus males pessoais, nos seus motivos de orgulho e de desilusão, está a reflexão sobre a história de Portugal e de seu povo, está a sensação da decadência daquele e o sofrimento e desengano deste diante do fracasso de seu país. Desse modo, não parece

¹Lembremos que Mallarmé valorizou a espacialização das palavras na página, bem como o espaço em branco.

² Cf. José Carlos Seabra Pereira, "A dúplice exemplaridade do Só", p. 41.

possível que as vozes, as faces, do sujeito poético - que se apresentaram nos poemas analisados - funcionem como vários pontos de vista que explicitam a crise do fim de oitocentos? Que correspondam às vozes, às faces do povo português? Do povo que, nesse fim-de-século, se via dividido entre a simplicidade e frugalidade da vida campestre e o conforto, o requinte e a cultura da civilidade; entre o apego e a exaltação do Portugal glorioso no passado e a decepção em ser português pelo fracasso desse país no presente? A resposta, encontramos-la nestas palavras do poeta:

*Queixa-se o meu editor e todos que falo só de
mim. Mas não sou eu o intérprete das dores do
meu País?*

SUMMARY

In the book *Só*, by António Nobre, some poems present a singular structure that differentiates them from the rest. The poems, in the order in which they appear, are: “António” (1891), “Os Figos Pretos” (1989), “Poentes de França” (1891) and “Males de Anto II (Meses depois, num cemitério)” (1891). Their singularity resides in the fact that they are composed in counterpoint, as voices that answer, complete or oppose each other.

This contrapuntal, or dialogic, structure is evidenced by the layout of the stanzas, by the esthetic choices, and by the themes which are developed therein. In this thesis, we analyze the relationship between the voices according to each of these aspects, and we attempt to bring to light the importance that the use of dialogical structure holds for the organization of *Só* and for the composition of António Nobre’s poetic personality. We also intend to review the historical aspects that are manifested in these poems.

8. Bibliografia

- AMARAL, Fernando Pinto do. "A poesia como doença de alma. Uma abordagem do 'spleen' no *Só*", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 77- 86.
- ASSIS e SANTOS, Rui. *António Nobre, menino e só*. São Paulo. 1981.
- BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1985.
- BARRETO, Moniz. "O *Só*, por António Nobre", in *Revista de Portugal*. Vol. IV, pp. 686-690.
- BROCHADO, Alexandrino. *Dimensão espiritual de um poeta*. (Ensaio literário sobre António Nobre). Lisboa. [sd].
- BUESCU, Helena Carvalhão. "Dois poetas da evocação: Cesário Verde e António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 75, Setembro de 1983, pp. 28-39.
- CAMPOS, Agostinho de. "António Nobre e os Males de Anto", in *Ocidente*, Vol. VIII, número 22, 1940, pp. 321-340.
- CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*. Editora Ática. São Paulo. 1993.
- CARDIGOS, Isabel. "'Os Figos Pretos' de António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 120, Abril-Junho de 1991. pp. 24-42.
- CARRETEIRO, Rui. "Tragédia e comédia de 'D. Enguiço'", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 149-153.
- CASTILHO, Guilherme de. "Actualidades de há quase meio século" (Transcreve os mais violentos ataques ao *Só*), in *Presença*. Edição Facsimilada Compacta. Tomo III (número 1, série II, ano XII, Novembro de 1939). Contexto. Lisboa. 1993, pp. 133-135.
- _____. *António Nobre*. Coleção Poetas. Editorial Presença Lda. Lisboa. 1988.
- _____. "António Nobre e a França", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 193-195.

- _____. "Poesias inéditas de António Nobre", in *Presença*. Edição Facsimilada Compacta. Tomo III (número 1, série II, ano XII, Novembro de 1939). Contexto. Lisboa. 1993, pp. 4-9.
- CASTRO, Eugénio. "Prefácio", in *Obras Completas*. Vol. I. Parreira A.M. Pereira, Ltda. Lisboa. 1968.
- CINTRA, Luis F. Lindley. "O Verso de António Nobre", in *Brotéria*. Vol. LXXXVI, número 2. Fevereiro de 1968, pp.168-192.
- CLÁUDIO, Mário. "Nobre maior que Pessoa", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 9.
- COUTO, Ribeiro. "A mensagem do lusíada António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 214-222.
- CRUZ, Gastão. "António Nobre e discurso poético", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 10.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. "A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 117-134.
- _____. "A 'Santa Iria' de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia". Separata de *Biblos*. Vol. XLV. Coimbra. 1975, pp. 3-42.
- _____. "'A Sombra'. Poema hamletico e ofélico de António Nobre". Separata de *Biblos*. Vol. LI. Coimbra. 1975, pp. 183-229.
- _____. "Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga", in *Mathésis*, 4, Universidade Católica Portuguesa (Faculdade de Letras). Viseu. 1995, pp. 49-61
- DIAS, Augusto da Costa. *A Crise da Consciência Pequeno Burguesa. I - O Nacionalismo Literário da Geração de 90*. 2ª ed. Portugália Editora. Lisboa. 1964.
- DUARTE, Isabel Margarida e SANTOS SILVA, Augusto. "António Nobre. Problemas de uma aproximação cultural", in *Colóquio / Letras*, número 64, Novembro de 1981, pp. 31-40.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. "Introdução", in NOBRE, António. *Só*. Bibl. Ulisséia de Autores Portugueses. Vol 29. Editora Ulisséia. Lisboa. 1989, pp. 7-74.

- _____. "Para uma interpretação mítica do *Só*", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 45-52.
- FERREIRA, Vergílio. "Serás poeta e desgraçado", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 17-26.
- FONSECA, Edson Nery da. "Motivos monásticos na poesia de António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 135-136, Janeiro-Junho de 1995, pp. 115-122.
- FRANCHETTI, Paulo. "No centenário de Oliveira Martins", in MARTINS, J. P. O., QUEIROZ, J. M. E. de. *Correspondência*. Editora da Unicamp. Campinas / São Paulo. 1995, pp. 9-50.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Livraria Duas Cidades. São Paulo. 1978.
- GARCEZ, Maria Helena Nery. "António Nobre: um Simbolista Singular", in *Estudos Portugueses e Africanos (EPA)*. Número 7. Primeiro Semestre de 1986, pp. 49-67.
- _____. "De Fernando Pessoa e António Nobre", in *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*. Editora Moraes / Edusp. São Paulo. 1989, pp. 43-57.
- _____. "Do Simbolismo em Portugal e no Brasil", in PEYRE, Henry. *A Literatura Simbolista*. Ed. Cultrix. São Paulo. 1983, pp. 91-105.
- _____. "Singularidades de um simbolista português", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 53-64.
- GARRETT, Almeida. *Portugal na Balança da Europa*. Viúva Moré Editora. Porto. 1867.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Estética Simbolista*. Ed. Atlas. São Paulo. 1994.
- _____. "Passividade e fuga em António Nobre", in *O Estado de São Paulo*, 31 de Julho de 1977.
- GONÇALVES, Maria Madalena. "Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre: da 'fala' à 'representação'", in *Colóquio / Letras*, número 101, Janeiro-Fevereiro de 1988, pp.38-46.
- GUIMARÃES, Fernando. "Entre o Simbolismo e a modernidade", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 9-10.

- _____. "O centenário do Simbolismo em Portugal: duas curiosidades bibliográficas", in *Colóquio / Letras*, número 119, Janeiro-Março de 1991, pp. 191-193.
- _____. "O Simbolismo português voltado para a pintura e a música", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 157-161.
- _____. "Os 'raros vocábulos' e o Simbolismo", in *Linguagem e ideologia*. Inova. Porto. 1972, pp. 111-118.
- _____. "Para uma Leitura de António Nobre", in *Linguagem e ideologia*. Inova. Porto. 1972, pp. 93-109.
- _____. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Maia. 1990.
- _____. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Vila da Maia. 1982.
- JÚDICE, Nuno. "Veios finisseculares na linguagem poética do Modernismo", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 265-269.
- JUNQUEIRO, Guerra. *Os Simples*. Lello & Irmãos Editores. Porto. 1978.
- _____. *Pátria*. 4ª ed. Livraria Chardron. Porto. [sd].
- LOPES, Óscar. "António Nobre e o Neogarrettismo de Alberto de Oliveira", in *Entre Fialho e Nemésio*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Maia. 1987, pp. 67-84.
- _____. "A onda pessimista", in *Entre Fialho e Nemésio*. Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Maia. 1987, pp. 85-90.
- _____. "A oralidade de António Nobre", in *Modo de Ler* (Crítica e interpretação literária 2). Editorial Inova. 2ª ed. Porto. 1972, pp. 263-275.
- _____. "O Simbolismo no Porto", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 162-168.
- LOURENÇO, Eduardo. "Da Literatura como Interpretação de Portugal", in *O labirinto da saudade*. 2ª ed. Publicações Dom Quixote. Lisboa. 1982, pp. 85- 126.

- MARGARIDO, Alfredo. "A negridão da morte em António Nobre", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 65-76.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. "Principais acontecimentos", in *História de Portugal*. Vol. II. Palas Editores. Lisboa. 1973.
- MARTINHO, Fernando J. B. "Metamorfoses de um 'topos' em 'Lusitânia no Bairro Latino'", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 139-148.
- MARTINS, António Coimbra. "De Castilho a Pessoa. Achegas para uma poética histórica portuguesa", in *Bulletin des Études Portugaises*, tomo XXX, 1969, pp. 223-345.
- MARTINS, Fernando Cabral. "Notas sobre a imagem do poeta em António Nobre e Mário de Sá-Carneiro", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 157-167.
- MARTOCQ, Bernard. "Le Pessimisme au Portugal", in *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol V. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris. 1992, pp. 420-458.
- MICHAUD, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Nizet. Paris. 1969.
- MONTALVÃO, Justino de. "António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 149-153.
- MONTELLO, Josué. "A fonte shakesperiana de António Nobre", in *Caminho da Fonte*. Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro. 1959, pp. 103-161.
- _____. *Fontes Tradicionais de António Nobre*. Ministério da Educação. Serviço de Documentação. Rio de Janeiro. 1953.
- MORETO, Fúlvia. *Caminhos do Decadentismo Francês*. Perspectiva. São Paulo. 1989.
- MOURÃO, Paula. "O poeta visionário", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 8.
- _____. *O Só de António Nobre. (Uma Leitura do Nome)*. Ed. Caminho. Lisboa. 1991.
- NEMÉSIO, Vitorino. "O Só de António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 179-183.
- NEVES, João Alves das. "A Influência de António Nobre na Poesia Brasileira", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 287-303.

- NOBRE, António. *Alicerces Seguido de Livro de Apontamentos*. (Leitura, Prefácio e Notas de Mário Cláudio). Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Vila da Maia. 1983.
- _____. *Correspondência*. (Organização, Introdução e Notas de Guilherme de Castilho). Imprensa Nacional / Casa da Moeda. Vila da Maia. 1982.
- _____. *Despedidas*. 3ª ed. Porto. 1944.
- _____. *Só*. 5ª ed. Araújo & Sobrinho. Porto. 1931.
- _____. *Só de António Nobre*. (Apresentação crítica, Seleção, Notas e Sugestões para análise literária de Maria Madalena Gonçalves). Editorial Comunicação. Lisboa. 1987.
- OLIVEIRA, Alberto de. "António Nobre", in *Ocidente*, Vol. VIII, número 21, 1940, pp. 188-191.
- _____. "António Nobre", in *Ocidente*, Vol IX, número 24, 1940, pp. 16-31.
- _____. *Palavras Loucas*. F. França Amado, Editor. Coimbra. 1894.
- OLIVEIRA, Guedes. "António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 157-178.
- OLIVEIRA, Paulo Fernando da Mota. "Interpretações de Portugal: de Garrett à República", in *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*. Tese de Doutoramento. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. 1995, pp. 12-73.
- _____. "As imagens de Portugal na segunda série de A Águia" (especialmente "O Saudosismo e as imagens de Portugal anteriores", pp. 193 -218), in *Esperança e decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*. Tese de Doutoramento. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas. São Paulo. 1995.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. "A Condição do Simbolismo em Portugal e o Litígio das Modernidades", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença, pp. 143-156.
- _____. "A dúplice exemplaridade do *Só*", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 27-44.
- _____. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. CER. Coimbra. 1975.

- PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Ed. Unicamp. Campinas / São Paulo. 1994.
- PEYRE, Henry. *A Literatura Simbolista*. Ed. Cultrix. São Paulo.
- PRAZ, Mário. *The Romantic Agony*. Oxford University Press. London. 1970.
- RAMOS ROSA, António. "Espontaneidade recriada", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 10.
- RÉGIO, José. "António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 189-192.
- RIBEIRO, Lúcia Maria Moutinho. *O Pacto Autobiográfico no Só de António Nobre*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. UFRJ (Faculdade de Letras). 2º Semestre de 1979.
- SANTOS, Fernando Piteira. "Antero de Quental: as suas idéias políticas, a acção revolucionária, a intervenção cívica", in *Colóquio / Letras*, número 123-124, pp. 63-82.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora. Porto. 1985.
- SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Publicações Europa-América. 1992.
- SEABRA, José Augusto. "Entre dois exílios: de António Nobre a Mário de Sá-Carneiro", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 179-189.
- _____. "Espaço mitográfico do *Só*", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 12-14.
- SERRÃO, Joel. "Em torno da experiência oitocentista do tédio" (principalmente "O tédio de António Nobre e a génese de 'O Desejado'", pp.173-198), in *Temas Oitocentistas*. Vol II. Livros Horizonte. Lisboa. 1978, pp. 139-223.
- _____. "Por uma história cultural do século XIX português", in *Temas Oitocentistas*. Vol. I. Livros Horizonte. Lisboa. 1978, pp. 11-45.
- SILVA, Teresa Ribeiro da. "Dois poetas nos arredores do Simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 225-230.

- SIMÕES, João Gaspar. *António Nobre. Precursor da Poesia Moderna*. Inquérito. Lisboa. 1939.
- _____. "O lirismo e o drama na obra de António Nobre", in *Despedidas*. Porto. 1944, pp. 184-188.
- SOUZA, Eduardo de. *O Poeta do Sô*. Livraria e Imprensa Civilização Editora. Porto. 1924.
- VÁRIOS. "No Centenário de António Nobre - A Presença de António Nobre na Poesia Portuguesa Contemporânea", in *Seara Nova*, número 1464, Setembro de 1967. Inquérito com depoimentos de Eugênio de Andrade, Fernando Assis Pacheco, Gastão Cruz, José Saramago e Vasco Miranda.
- VÁRIOS. "No Centenário de António Nobre - A Presença de António Nobre na Poesia Portuguesa Contemporânea", in *Seara Nova*, número 1465, Novembro de 1967. Inquérito com depoimentos de Mário Cesariny, Mário Dionísio, Luísa Ducla Soares, José Fernandes Fafe, José Carlos de Vasconcelos, João José Cochofel, David Mourão-Ferreira.
- VILLA-MOURA, Visconde. "António Nobre I. Os 'Males de Anto'", in *A Águia*. Vol. VII. 2ª série. Janeiro a Julho de 1915, pp. 63-71.
- _____. "António Nobre II. A Tragédia nos grandes artistas", in *A Águia*. Vol. VII. 2ª série. Janeiro a Julho de 1915, pp. 81-86.
- _____. "António Nobre IV. O Poeta. Aspectos da sua poesia e tragédia", in *A Águia*. Vol. VII. 2ª série. Janeiro a Julho de 1915, pp. 138-148.
- _____. "Os artistas nos seus conflitos", in *A Águia*. Vol. VII. 2ª série. Janeiro a Julho de 1915, pp. 87-92.
- VOUGA, Vera Lúcia. "António Nobre: os versos radicais. (Gênese do Soneto 'Ao Alberto')", in *Colóquio / Letras*, número 127-128, Janeiro-Junho de 1993, pp. 87-116.
- _____. "António Nobre: les intimes contraintes (Questions de métrique)". Separata da *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*. II Série. Vol. IX. 1992, pp. 139-171.

_____. "António Nobre. Le contrepoint d'un nom qui s'achève en poème", in *Revista Sources*, n^o *Aux Sources de le Modernité au Portugal*, Namur, 1992, pp. 47-58.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Ed. Cultrix. São Paulo. [sd].

"Do Simbolismo aos Simbolismos", in *Nova Renascença*. Vol. IX. Número 35-38, Julho de 1989-Julho de 1990. Edições Nova Renascença., pp. 137-140.

"O moderno português", in *JL Letras*, 28 de Abril de 1992, p. 11.