

José Carlos Seabra Pereira

O essencial sobre  
**ANTÓNIO NOBRE**

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

José Carlos Seabra Pereira

O essencial sobre

ANTÓNIO NOBRE

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** I M P R E N S A  
N A C I O N A L  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.

## I

«Nasci poeta. Tive génio e, sem reбуço, / Juro que já senti segundos de Camões!», rezavam certos versos que, em contraponto a persistentes rebates de próximo assédio da morte, escrevia num dos seus cadernos o adolescente António Nobre.

Essa rasgada intuição, depois assombrosamente e dolorosamente confirmada, era aliás bem própria de um jovem poeta que, de acordo com testemunhos de amigos íntimos (Eduardo de Sousa, Raul Brandão, Alberto d'Oliveira), cedo começou a edificar um mito pessoal. Essa reformulação mitogenésica da própria vida será também, num poeta onde o tema romântico do *duplo* encontrará extensões várias, hipóstase de um alter-ego dândi — projecção de vivências pessoais e construção melancólica e irónica, objecto da compensação infantilista e sujeito da projecção cesárea.

Não é casual ou despiciendo que António Nobre privilegiasse o título *Alicerces* entre os vários que concebeu para a sua precoce colectânea lírica: é que já fazia dos muitos poemas que desde os 15 anos dispersava por jornais e revistas ou que guardava inéditos, bem como dos comportamentos invulgares que

adoptava, as fundações sobre que edificaria o seu mito pessoal.

No quadro da complexa correlação identitária entre vida e obra poética de António Nobre — que também põem em evidência as suas cartas e em especial o «diário» epistolar mantido com Alberto d'Oliveira nos inícios da fase parisiense —, o primeiro passo daquela demiúrgica operação residiu na adopção do hipocorístico Anto (com tantas virtualidades dramáticas, mais tarde efectivamente exploradas com mestria). De início respondendo porventura a gosto da extravagância e do pitoresco, depressa se volve em gesto de criador estético consciente do efeito do nome: permite a emergência de uma *persona* a quem António Nobre passa a dirigir-se ou a referir-se como a um *eu* que é também *outro* («Não esqueças, Anto», «Que dizes, Anto?», «Correspondência de Anto», «Dívidas de Anto...»), para dele fazer o centro magnético de um universo a construir.

Na subsequente tensão entre existência e mitogenesia, entre o acutilante desengano e a tendencial alucinação, vão ser envolvidos os domínios rurais de Entre Douro e Minho em torno da casa familiar do Seixo, a Leça ribeirinha do «Criatura-Nova», depois a contrastada experiência coimbrã e a crise do trânsito de Coimbra para Paris. Nessa tensão se compreendem a atitude byroniana, os olhos cismáticos, a recitação toada «de ausência e de remoto» (Antero de Figueiredo), o vestuário original, o gosto da solidão, a apresentação

excêntrica — a obsessão com a *toilette* e a *pose*, com o retrato e a fotografia, com a autocaracterização «bizarra», que impressiona nos livros de apontamentos e na epistolografia, e a que corresponde a consciência dândi que se inscreverá no *Só* desde a liminar «Memória». No mesmo processo se integram, primeiro, os mal-entendidos de namoros às mãos de uma vivência do amor como motivo de exaltação pessoal e de embelezamento existencial, depois o inexequível amor ideal a Purinha no malogrado noivado com Margarida de Lucena.

Cedo António Nobre define para si mesmo e para os outros, seus companheiros de jornada juvenil, que assume uma vocação, com tudo o que nela intuía (e sempre reivindicará) de dom congénito. Cedo António Nobre compreende que deve direccionar e traçar um trajecto, devidamente escorado em cultura literária e em adestramento técnico, para corresponder condignamente a essa vocação. Cedo guindou esse dom vocacional e esse esforço de trajecto a alto desígnio e alta exigência numa criatividade teleologicamente dependente da obra visionada: um projecto mitificante em que essa obra não se propõe apenas como texto(s), nem apenas como livro antonomástico, mas também como conformação singularíssima do «Poeta», do *ser poético* indiscernivelmente consumado no homem e no livro.

De acordo com o mais profundo e fecundo segredo da sua personalidade — «Sentíamo-lo um ser à parte: extraordinário, *artificial e sincero ao mesmo tempo*»,

testemunhará magistralmente Raul Brandão no «Vale de Josafat» das suas *Memórias* —, António Nobre dará prossecução ao seu projecto de mito literário pessoal.

## II

Se nos cingirmos a documentos não literários, conhecemos pouco miudamente a infância de António Pereira Nobre (Porto, 1867-Foz do Douro, 1900), sem embargo dos elucidativos dados que nos oferecem as memórias do irmão Augusto (*Leça da Palmeira*, 1945) e as cartas aí transcritas, tal como as notas pelo mesmo Augusto Nobre apenas à 4.<sup>a</sup> edição (e seguintes) do *Só*.

Contudo, sabemos bem quais foram os importantes *loca sancta* dessa infância anodinamente feliz: como já aludimos, a Leça ribeirinha e os recantos rurais em torno da casa materna do Seixo (concelho de Penafiel e terras de Entre Douro e Minho). Mais tarde, à contraluz da desventura pessoal, da visão pessimista da vida e do abatimento perante a decadência de Portugal, esses domínios configurarão a dupla projecção evasiva do paraíso perdido de Anto e do «país de marinheiros» / «país de romarias e procissões»; e, refractados ainda um pouco pela experiência adolescente, verão juntar-se-lhes outro grande sítio da *peregrinatio* individual e da geografia electiva, sentimental e literária, de todo o Neo-Romantismo (oitocentista e novecentista): a Coimbra elegíaca e tradicional.

Assombrada por reflexões pessimistas sobre o Mundo e a Vida (que Alberto de Serpa nos começou a revelar), combalida pelo falecimento de amigos como Oliveira Macedo e Eduardo Coimbra, envolvida por enamora-mentos, devaneios e *flirts* (de preferência com as jovens inglesas, Charlotte, Ellen, Jenny, etc., mas também com a Porcina do Hotel Estefânia ou com Cândida Ramos...) e pelo «fazer psicologia» com os amigos sobre os episódios, enredos e vicissitudes de tais ligações, a sensibilidade poética começa a desabrochar muito cedo. Daí resultam frouxas mas inequívocas composições, numa inevitável associação do crescimento sentimental ao epigonismo sub-romântico.

Nesse contexto actua a amizade com o malgrado Eduardo Coimbra, cujos *Dispersos*, num melodramatismo a um tempo infantil e cesáreo como quase tudo será na sua obra, A. Nobre enterra junto aos seus próprios versos na gruta portuense de Camões, como regista no incipiente poema «Sepulcrozito». Nesse mesmo contexto se insere a movimentação nos círculos dos bardos «malditos», desgraçados eleitos que no Porto de então prolongam, com parca metamorfose, o Romantismo (Joaquim de Araújo, Hamilton de Araújo, Augusto Mesquita, Alexandre Braga Filho e outros, entre os quais os futuros nefelibatas João Barreira, Júlio Brandão e Eduardo de Artayett) na tertúlia do Café Camacho e na revista *Mocidade de Hoje*. De resto, quando Eduardo Coimbra traça em soneto o perfil do jovem Nobre (como este o fará para ele e para vários companheiros), retrata

o «futuro cantor dos *Vespertinos*» segundo aquele modelo de bardo romântico.

Rompendo por mal disfarçados *pastiches* e por motivações de «idílios pequeninos», António Nobre vai, no entanto, descobrindo a sua vocação singular entre esses «Enviados-Extraordinários de Deus» que são, di-lo um apontamento dos seus cadernos, os Poetas; e não se coíbe de ensaiar a actualização lírica dessas potencialidades vocacionais.

Mas não se limita a produzir, e mostrar, e publicar as primícias do seu estro adolescente. Desde a sua primeira juventude, contacta pluralmente com poetas: convive com os jovens bardos tardo-românticos e, logo depois, nefelibatas (decadentistas e/ou neo-românticos), mas lê também os grandes nomes da geração de 70 e da geração intervalar e seus mestres estrangeiros — sobretudo Antero e Eça, Junqueiro e Gomes Leal, Gonçalves Crespo e Joaquim de Araújo, V. Hugo e Leconte de Lisle, E. A. Poe e Baudelaire. Descobre outros poetas e, nessa descoberta de alteridades por que se realiza uma vocação idêntica, procura reconhecer melhor a sua vocação própria e entrever com acerto a cartografia do seu trajecto.

Não podemos aferir com rigor que textos efectivamente leu então, nem o grau de frequência e a densidade de assimilação das suas leituras. Importa bastante, porém, que se preocupe com ler e com ostentar as leituras; importa ainda mais que nos tenha deixado testemunhos de que não lia (ou intencionava ler) in-

discriminadamente: o jovem António Nobre distingue a importância histórico-literária, a índole singular e o valor artisticamente formativo de vários escritores.

É tão forte, nesse momento inicial de *vocação e trajecto*, a convicção das incidências da formação literária e da educação intertextual do gosto na pertinente e eficaz realização pessoal como escritor, que o jovem António Nobre não se coíbe de pretender orientar nesse campo este ou aquele dos seus amigos.

Falando também, e com lucidez de auto-análise e de autocrítica, para a sua incipiente personalidade de escritor — e como se modulasse um dos vários apontamentos que em fases diferentes do seu trajecto nos deixará sobre obras a adquirir e a ler, sobre autores conhecidos ou a conhecer —, António Nobre escreve em 1885 sintomática carta ao seu amigo Alberto Baltar, candidato à condição de bardo, tendo em vista «excitar[-lhe] o gosto moderno».

Já então revelava a consciência e o desinibido exercício (em causa própria e em causa alheia) das suas capacidades de inteligência crítica e de discernimento cultural que julga poder-se e dever-se unir ao talento inato para uma realização em Arte que, no entanto, permaneça fiel à índole da verdadeira Poesia — «o coração desfeito em tiras» —, em vez de se trair em contrafacções de novos ou velhos convencionalismos de «literatura». Enfim, já então revelava tudo isso que depois (Dezembro de 1891), com um ano de Paris mas antes do *Só*, não se abstém de

atirar com firmeza sardónica à cara de Alberto d'Oliveira, no entanto amigo dilecto e apóstolo máximo do seu carisma poético.

### III

1. O jovem António Nobre dispersa muitos poemas por jornais e revistas, introduzindo em alguns textos significativas variantes, enquanto mantém inéditos bastantes outros — como desde 1983 melhor podemos constatar pela publicação de *Alicerces* (promovida por Mário Cláudio) e pela alargada compilação dos *Primeiros Versos* (levada a cabo por Viale Moutinho).

Destinados originariamente a formar o corpo de uma colectânea lírica cujo título projectado foi variando — entre, por exemplo, *Asas* e *Vespertinos* — até se fixar, primeiro, em *Alicerces* e, depois, em *Confissões*, esses poemas acabaram, na sua maioria, por só ser recolhidos postumamente nos *Primeiros Versos* (1921). Mas alguns mereceram ser seleccionados em 1892 para o *Só*, embora se possa reconhecer que constituem aí apenas uma modulação secundária dos vectores decadentistas hegemónicos [«A poesia do Outono», «Febre vermelha», «Epílogo» de «Terças-feiras», «Ó virgens que passais, ao sol poente», «Enterro de Ofélia», «CA(ro) DA(ta) VER(mibus)» e «Quando chegar a hora»], ou que só ganham pertinência nos vectores complementares de metamorfose do epigonismo romântico em distinto sistema neo-romântico («À toa», «Menino e moço» pri-

mitivamente com o título emblemático de «Paraíso perdido», «Na praia lá da Boa Nova, um dia», «Vamos sós pela floresta amiga», «Altos pinheiros septuagenários», «A sombra» e «Santa Iria»).

É incerta a índole e desigual a qualidade estética dos poemas conhecidos — algumas vezes residindo já naquela confissão coloquial de um narcisismo pessimista que distinguirá o *Só*, mas outras vezes prendendo-se ainda, naturalmente, a convencionalismos tardo-românticos. A reposição frustrada de motivos e temas, de imagens e linguagem, domina, pois, desde o «Intermezzo ocidental» publicado em 1882 no *Jornal de Calíope* ou nos dois sonetos do mesmo ano guardados por D. João de Castro e publicados em 1967 pelo *O Tripeiro*, até à «Ode aos rapazes novos», que vamos encontrar no calor das refregas coimbrãs de 1889.

A poesia de António Nobre oscila então entre a sentimentalidade ligeira (como nos textos «A uma virgem do Norte», «Inglesa», «Idílios pequeninos», «Além-Sol!» e outros, publicados em 1883 n' *A Mocidade de Hoje*) e a breve notação perceptiva ao modo de Cesário Verde, mas num impressionismo que, comum aos dois poetas da evocação (como diria Helena Buescu), nele muito concede logo, em comentário, à divagação sentimental (como em «O eclipse», «Inglesinhas»); e, sobretudo, através da translação litúrgico-religiosa, apega-se ao sentimento junqueiriano da natureza, que por vezes se quer impulsionador do arreganho vital e outras tantas se impregna daquela animação cordial, antropomórfica e

patriarcal, que tão relevante se viria em breve a revelar no âmbito do Neo-Romantismo («Cheia de graça», «Quisera ser um grande marinheiro», «As ondas do mar», «Ao violão», etc.).

Todavia, há que valorizar o caminho que o poeta então faz de poema para poema, mas também através do trabalho com as variantes que introduz em sucessivas versões de certos poemas. São passos em congruência com o seu repúdio temporão (manifesto na referida carta dos 18 anos ao amigo Alberto Ferreira Baltar) da tradição sub-romântica dos bardos que, além da detestável exuberância declamatória, «Têm 'sentimentalidade': não têm 'sentimento'». São passos em conexão com a composição *in fieri* de uma *persona* que nem na epistolografia amical se permite a improvisação (provavelmente, por um lado, borrões remanescentes como o do caderno *Cartas a Augusto de Castro — 1888 — Coimbra*, e, por outro lado, a inserção da rubrica *Correspondência* nos planos de obras a publicar).

Entre os poemas de *Primeiros Versos*, vemos já em 1884 a animização da natureza a tomar, em «Os rios», um carácter invulgarmente fantasmático, em clara tendência antiparnasiana e antinaturalista animada por um imaginário shakespeariano que hoje sabemos nuclear nas linhas de continuidade da matriz romântica para os esteticismos finisseculares («No entanto, como enormes esqueletos / Cobrem o rio as árvores, Hamletos / Numa postura extática e silente... // E a lua vai boiando, à tona

da água, / Gémea do amor, dos séculos, da mágoa, / Como Ofélia nas águas da corrente!»).

Por seu turno, «Amor antigo» apresenta uma alma «cheia de tédio, de amargura... cheia!», embora derivando para gasta sentimentalidade e não menos gasta idealização amorosa; ao passo que em «Noite escura de alma» a mesma solidão desamparada se confrange no pranto e já no bloqueio decadista da alma perante um *Deus absconditus*. No mesmo ano, «A papoila» traz o aparecimento do sangue e do terror exicial que ele exerce sobre uma sensibilidade agudíssima. Um ano depois, «Avé-Maria» traz um novo aproveitamento estético de elementos cultuais; e em «A cisma» (como um pouco no início de «Quando chegar a hora») uma nova harmonia rítmica exprime a sensibilidade de contemplativo inquieto, com anseios finisseculares. Entre estes destaca-se a vontade do sono aniquilador, mas pacificante, da morte, segundo um rasgo que depressa alcançará novas dimensões no próprio Nobre e noutros escritores como Camilo Pessanha e A. Osório de Castro. De resto, a obsessão pela presença da morte estatela-se em «O meu noivado» e n'«A boa nova» que já idealiza o perfil de Purinha, enquanto em «Quando eu morrer» a dúvida metafísico-religiosa se vê esquivada pelo aristocratismo artístico ainda figurado no retiro sainte-beuviano da Torre de Marfim.

Por outro lado, o erotismo poético desloca-se já entre o *leitmotiv* epocal e transicional da «Pálida e loira...» de A. Feijó (veja-se o poema «Estriga de oiro») e um devir,

afinal malgrado, da visão ofélica do amor — em que se deixaria entrever a superação simbolista da fatal tensão decadentista pela inefabilidade do objecto de desejo e pela integração nas analogias universais (no final de «Tomber du ciel» ou na sua articulação com o início doutro poema inconcluso: «Vejo os lírios estáticos, ansiosos, / Olhando para o céu: / Parece que tiveram, desditosos! / Um sonho igual ao meu... // Meu ideal, ó virgem de olhos tristes! / Nunca te vi, não te conheço, não! / Não sei quem és, mas sei que tu existes, / Loiro fantasma! ofélica visão!»). Na verdade, aquele agónico erotismo decadentista prefigura-se de novo por essa ofélica visão em «Quando eu fiz versos pela vez primeira» e pela preciosista e velada atracção efélica em «Ellen! meu céu! meu norte! meu abrigo!» (poema que se viu despojado do título «Georges»).

No conjunto de textos e esboços de *Alicerces* que ficaram dispersos ou inéditos, certos poemas, como «Os miosótis» (pela exploração do maravilhoso popular) e «Luís de Camões» (com sua apropriação passional e litúrgico-elegíaca dum poeta de «ladainhas» amorosas), garantiam a viabilidade da reconversão da herança romântica; outros poemas, mais numerosos, encaminhavam o trilho pessoal na direcção do próximo Decadentismo geracional.

No campo do tratamento do amor, «Virgiliana» corroborava a vertigem anómala de «Georges», mas o pendor predominante é outro, embora derivando decerto dum comum androginismo. Trata-se da emergência do

modelo pré-rafaelita (hesitante ainda em «Madrigal»), que vai contribuir no *Só* para o ideal de Purinha, e que entretanto submergia na imaginação shakespeariana do cruzamento de amor e morte, e aí polarizava outras características decadentistas. Assim acontecia em «Contemplativa» e seu impressionismo de singular linguagem imagética («Nos teus olhos dormentes de fadiga, / Meio cerrados como o olhar da rola, / Eu via escrita essa balada antiga / Dos noivos mortos ao cingir a estola... // A lua triste, que alvorece os montes, / Embranquecendo as árvores, as fontes, / E o teu cabelo, uma luxuosa estriga»). Assim ocorria em «Santa Cecília», e pontualmente em «O violino», tentando a reconversão hagiológica do tema de Ofélia — numa antecipação esteticista sobre quadro de Delaroche (em 1885, em revistas de Portugal e do Brasil) da convergência neogarrista com o romance de Santa Iria e antecâmara da volúpia complicada que frui a intersecção do sagrado e do erótico até à atracção sacrílega.

Esta surge já consumada na adesão de «Soror Princesa» a um tópico notório da transição do Naturalismo para o Decadentismo: o êxtase místico-sensual da histeria da santidade (como da patologia do génio), mormente em «Teresa de Jesus, a freira»: «Nesse convento, encarcerada, presa, / Amas, cingindo um Cristo de madeira, / Em êxtases d'amor, como Teresa, / [...] // Soror Princesa! ó doce aristocrata! / nas tuas contas de marfim e prata, / Jesus soluça, morto de desejos.»

O desequilíbrio da sensibilidade e do espírito agudiza-se, da «Nevrose dum Lord» para a coabitação do macabro e do preciosismo em «O coração», do pós-baudelairiano e mórbido *spleen* de «Mal inglês» à tentação letal que nesse poema e em «O violino» tem um timbre muito epocal, enquanto que em «Traição da morte» ganha um timbre singularizante e precursor do *amormors* de António Patrício.

No que concerne aos poemas apartados para integrarem o *Só*, sublinhe-se o avultar do papel do poente, que em «A papoila» surgira como a hora dos *omina* sanguíneos, no «CA(ro) DA(ta) VER(mibus)» de 1885 suscita um sentimento de disponibilidade religiosa para o maravilhoso e, em geral, é alvo de uma afeição idêntica ao gosto do Outono, como tempo do doce esvaimento dos seres, adaptado à sensibilidade adoecida («A poesia do Outono», 1886, depois transformada em «Da influência da Lua»). Uma «alma doente» é, com efeito, a que se vê dominada pelo sombrio fatalismo em «Febre vermelha», de 1886; emparedada por essa convicção de um destino inexorável e malévolos, a alma afunda-se no tédio e agita-se só numa «cruel histeria do Gosto», aqui saciada nas fortes colorações sanguíneas.

Outras vezes, o desgosto de viver reforça o anseio do adormecimento letal, num falar ao coração que Pessanha ductilizará; é assim sobretudo no «Epílogo» de «Terças-feiras» (1888). Noutro poema, expungido da 2.<sup>a</sup> edição do *Só*, embora antecipasse traços do idiolecto literário aí consagrado (uma flagrante coloquialidade

e uma reelaborada representação metafórico-religiosa do universo), a obsessão da morte conduz já à bem decadentista antevisão do esfacelamento do cadáver do poeta — alucinante simbiose de dor e irrisão: «E hão-de exumar-me o corpo, levá-lo-ão de rastos, / Em tiras para o ninho! // E há-de ser um deboche, um pagode, o demónio, / Naquele dia, ai! / Águias! Sugai o sangue a vosso filho António, / Sugai! sugai! sugai!»

Por outro lado, a imagem ofélica da morte, que aparecera em 1884 com «Os rios» e em 1886 com «Quando eu fiz versos pela vez primeira», desenvolve-se em «Enterro de Ofélia» de 1888 (para nacionalizar-se depois, em Paris, com uma «Santa Iria» de inspiração garrettiana, talvez mediatizada por Castilho e Joaquim de Araújo, ao cabo de um processo estudado com minúcia e argúcia por Maria Manuela Delille). Prenunciava assim outras figurações do cruzamento da morte com o amor (por forma a privá-lo da consumação corpórea), da sagrada incorruptibilidade do cadáver de desgraçadas eleitas e mais globalmente, lembraria F. Casado Gomes, do retorno do tema romântico do desejo de repouso mortal na paz infinita do oceano. Tudo isto se processa adentro duma correlação decadentista e neo-romântica que será distintiva de todo o *Só* e também de acordo com a dupla impregnação shakespeariana e pré-rafaelita que então marcava a personalidade e a obra de António Nobre, num processo identicamente estudado por Maria Manuela Delille.

De resto, sempre no quadro da reformulação finissecular de concepções românticas, a poesia da primeira fase de António Nobre evidenciava recorrentemente («Inglesinha», «Cheia de graça», «Amor antigo», «Inglesa», «Perfil de miss», «Além-Sol», «A uma virgem do Norte», «Quadro celeste», etc.) um tipo de *femme fragile* que lega ao *Só* onde, além de atravessar vários poemas — «A sombra», «Pobre tísica!», «Santa Iria», «Saudade», «A vida», etc. —, contribui para a alternativa neo-romântica constituída por Purinha.

2. Entretanto, desde o Outono de 1888 ao Verão de 1890, António Nobre vive a indelével experiência coimbrã — a experiência aguda da «fútil coimbrice» e da «Coimbra-sem-par».

A medievalite da cidade e da Universidade, os ritos brutais da praxe e a fatuidade ou vulgaridade dos meios académicos provocam-lhe primeiro forte constrangimento e mesmo desgostosas reacções que compensa pelo isolamento ostensivo (conotado pela intimidade com o *Hamlet*) ou pela excentricidade exibicionista... ou, já, por alguma pretensão de algolania («de tal modo me habituei já a sofrer que me sinto mal quando não sofro. Não te parece que há prazer em nos lembrarmos que somos — eu, pelo menos — vencidos da Vida?»). É o desencanto que no *Só* se estadeará ao longo da primeira parte da «Carta a Manuel». Nem faltará, de novo, a incursão brutal da morte no seu domínio convivial,

levando-lhe o primeiro amigo de Coimbra — o poeta António Fogaça.

Mas depois vem a progressiva conciliação com o meio, o estreitar de relações com amigos do Porto (o precoce Alberto d'Oliveira) e com novos amigos (Vasco da Rocha e Castro, António Homem de Melo, Agostinho de Campos, etc.) que depressa, e sobretudo por irradiação do entusiasmo do primeiro, cercam de um ambiente de idolatria o seu postulado génio poético. No convívio do grupo, arreigam-se o enamoramento pelo perfil da cidade dominada pelo rio e pela colina lendária, a amorosa devassa da paisagem das cercanias (como reflecte a segunda parte da «Carta a Manuel»); do convívio desse grupo decorrerá a iniciativa de uma revista que marcará o fim-de-século (a *Boémia Nova*), o seu confronto com outra sua par (*Os Insubmissos*, onde pontificam João de Meneses, Francisco Bastos e, já sobranceiro, Eugénio de Castro) e a participação de António Nobre nesse episódio da nossa história literária.

Na *Boémia Nova*, o poeta cede o plano de evidência a Alberto d'Oliveira e a Alberto Osório de Castro no polemismo em torno das opções estéticas e das inovações prosódico-versificatórias, tributárias do Decadentismo e do Simbolismo franco-belgas, e embora emparceire com a maioria numa prática poética pouco menos tributária do exemplo de Cesário, de Gomes Leal e de Junqueiro. Mas António Nobre não deixa de constituir o alvo preferido da chacota nas marginais *Nem cá nem lá* e *Boémia Velha*, irritadas com as pretensões de «jornal

de ideias modernas, de orientação moderna, de moderníssima escola» arvoradas pela *Boémia Nova*.

Começa, aliás, por dar azo a tal chacota, ao estrear-se mal no n.º 1 da *Boémia Nova* com um excerto da por demais junqueira «Ode aos rapazes novos» e no n.º 2 com a banalidade de «Neto-avô». Mas, no terceiro número da revista, António Nobre dava a conhecer quatro impressionantes sonetos, centrados nos pólos essenciais da poesia do *Só*: o deslinde narcísico-masoquista do estado de prostração e de enfermidade psicológica (em «Palavras de um doente») e a evasão «No campo azul da alada fantasia» («O meu condado»), que geralmente toma a forma de recondução ao engano pretérito, como modelarmente o ilustra o soneto «Elegia» («Ó virgens que passais, ao sol poente»), até por enquadrar a evasão nostálgica no não menos canónico crepuscularismo.

Em todo o caso, talvez mais significativo seja o facto de, após se ter absterido de participar nas disputas programáticas e prosódicas, bem como nas reivindicações de leituras dos novistas finisseculares (que então mal conheceria), António Nobre procura, tal como da banda d'*Os Insubmissos* faz Eugénio de Castro, afastar-se depressa das contendas académico-literárias, para afinal compor alguns poemas importantes do *Só*.

De entre 1889 e 1890 são «Carta a Manuel», «O meu cachimbo», «Para as raparigas de Coimbra», vários sonetos e até «Os figos pretos» que, sendo a outros níveis de somenos importância, revelava um poeta já exímio

não apenas na reiteração litânica (de «Febre vermelha», «Fala ao coração», etc.), mas também na construção intradialogante ou ironicamente contrapontada. A. Nobre dominava então uma técnica que, à maneira de Jules Laforgue, emalheia o texto poético principal com outro secundário (que posteriormente pode vir a ser em prosa) — sinal mais ostensivo de um desdobramento irónico do sujeito da enunciação, muito importante no *Só*.

De 1889 datam ainda outros poemas preteridos na organização do *Só*, mas por vezes significativos, como certa prece mariana («A Nossa Senhora» de *Primeiros Versos*) ou um soneto dominado pela obsessão da morte e peculiar de Nobre pelo coloquialismo e pelo circunstancialismo ominoso de que se reveste («O Poeta está, deu meia-noite agora» nos *Primeiros Versos*).

Aliás, António Nobre colaborou em Coimbra noutros periódicos, como *A Via Latina*, onde em Março de 1890 saiu o importante poema do *Só* «Pobre tísica»: novo produto do sortilégio que o espectáculo da dor e o anúncio da morte exercem sobre o Poeta, revelava-se típica composição decadentista no irracionalismo mórbido, na progressão ominosa, na estesia do nosológico e na reincidência da exploração baudelairiana da imagem dos vermes sugando o corpo humano putrefacto.

Continuava também a estar presente na vida literária do Porto, que o celebrava em registo paródico — por exemplo, com a «Nevrose» subscrita por «António, o Triste» n' *A Província* de Dezembro de 1889 — ou lhe

propiciava antecipar mais um pouco a originalidade do *Só* — por exemplo, n' *O Intermezzo* do mesmo mês, com o «Soneto de ferro», onde à fusão do Poeta astralmente sagrado para a desgraça com o homem cedo destroçado pelo desengano se junta a dimensão nacional de decadência («que desgraça nascer em Portugal!»).

Quanto à Faculdade de Direito, o divórcio e o afrontamento não foram superados. Reprovado no 1.º ano, António Nobre pôde ainda cicatrizar a ferida com as férias transformadas, por entre a fidelidade de leituras (V. Hugo, Michelet, Eça...), em regresso ao paraíso do Seixo e de Leça, do rio e do mar, dos amigos portuenses (Justino de Montalvão e os já nomeados) e da cada vez mais íntima relação com Alberto d'Oliveira. No ano escolar de 1889-1890 — ano do enamoramento súbito por Margarida de Lucena, do enlevo que envolve o relacionamento com essa «virgem-de-ao-pé-do-Mondego» que será a Purinha do *Só*, e da conseqüente reactivação do seu universo mítico, doravante integrando a Coimbra fantasmática, elegíaca, idílica, onde se consuma o grande encontro amoroso —, António Nobre reforça a autoconfiança cultural («li muito, pensei mais», apoiando-se em Taine, em Bourget, etc.). Porém, vê-se reprovado de novo e sente-se ferido por uma realidade malévola e incontornável. Daí a decisão de ir estudar para Paris, numa tentativa de afirmação pessoal apesar das regras alheias, mas também, e talvez mais, numa evasão perante o destino adverso.

3. Esta primeira fase do trajecto literário e da criação poética de António Nobre constitui domínio onde do ponto de vista heurístico não se atingiram ainda dados definitivos. No entanto, com os esforços de pesquisa de dispersos líricos ou epistolográficos e de trabalhos de fixação dos textos (e suas variantes) — realizados por Aníbal Pinto de Castro, Viale Moutinho e Mário Cláudio, após as compilações de *Correspondência* devidas a Guilherme de Castilho e a póstuma e tardia edição *princeps* dos *Primeiros Versos* —, a vida intelectual do jovem António Nobre e a obra poética que precede o *Só* ganharam densidade própria e não despcienda.

Deverá decerto permanecer o juízo de que os poemas conhecidos se apresentam com incerta índole e desigual qualidade estética, bem como ainda repetidamente tributários de estros alheios. Mas o facto de serem bem fundadas estas observações e reticências, recorrentes nos estudos genéricos sobre António Nobre, não deve impedir o reconhecimento de que, apesar de tudo, o ensaiador lírico dos *Vespertinos*, dos *Alicerces*, das *Confissões*, acaba por se mostrar mais subtilmente pessoal nos seus *juvenilia* do que muitos dos seus contemporâneos em idênticas circunstâncias.

Por outro lado, aquelas reservas críticas não devem prejudicar a valorização do caminho que, como já assinalámos, o poeta então faz para a sua excepcional criação da maturidade. Impõe-se, pelo contrário, corroborar essa valorização pela análise da multiplici-

dade de modelos e orientações que então, lembrou-o Vergílio Ferreira, experimenta e abandona, numa sustentação intertextual das suas opções que tem sido subestimada em favor de um suposto espontaneísmo lírico, (entendido equivocadamente ora como apanágio de «inspirado», ora como defeito de incultura literária). No mesmo sentido, impõe-se a análise aprofundada de manifestações temático-formais que, logo depois, irão adquirir mais amplo significado na obra do poeta e, por seu influxo, na poesia portuguesa coeva e subsequente; impõe-se também a análise dos sucessivos esforços de aproximação — de poema para poema, mas sobretudo de versão para versão de certos poemas — ao padrão desejado de realização estética.

Enquanto tal, estão ainda insuficientemente estudadas a evolução do discurso poético de Nobre até ao *Só* e a forma como revela temporã consciência crítica, assumindo precoce desígnio de merecer aquela superior colocação no cânone poético português a que aspira, consoante registo parisiense em livro de notas de algibeira — «Os melhores poetas portugueses: Gil Vicente, Frei Agostinho da Cruz, Sá de Miranda, Luís de Camões, Bocage, Garrett, Antero de Quental, João de Deus, António Nobre (desejá-lo-ia ser)». Há, pois, que estudar a forma como esse lírico (que então, e mesmo na maturidade da década de 90, se corrige com afã e sentido estratégico, em ordem à perfeição expressiva e comunicativa) consequentemente se apoia na interdiscursividade com os eleitos daquele cânone, mas

também com Byron e Poe, Heine e Baudelaire, com os parnasianos franceses e portugueses, com Gomes Leal e Guerra Junqueiro.

Finalmente, importa valorizar — como adiante faremos — a principal incidência de transmutações do trajecto juvenil de António Nobre na ardilosa estruturação dessa unidade de exemplo e sedução em que o *Só* se vem a constituir, isto é, a maneira como esse lírico «Missal dum Torturado» metamorfoseia e supera, ironicamente qualifica e anacroniza, o troveirismo daquela regurgitação portuense de Romantismo tardio onde se processara a sua própria iniciação literária.

4. Desde a abalada melancólica no Outono de 1890 e do domingo laforguiano em que desembarca em Paris, onde habitará até à Primavera de 1895 — numa estada entrecortada, perturbada por dificuldades materiais, magoada por incidentes e desenganos (patentes na abundante correspondência epistolar de então) —, António Nobre vive a experiência desencontrada, mas predominantemente depressiva e sempre saudosa, de «Lusitânia no Bairro Latino». Foram porventura tempos propícios a perspectivas outras («Vi arte nova, fiz anarquismo platónico...», dirá) e à diversificação de leituras (sem abandonar a Bíblia e o *Hamlet*) ou ao reforço cultural de pendores pessoais (como o individualismo requintado, também promovido pelo «estilético Barrès», e a fusão de «le scepticisme et l'attendrissement», também cantada por versos de Bourget). O certo é que, entre a decepção escolar de

Coimbra e a decepção social de Paris, como sumariaria Cruz Malpique, António Nobre pode confirmar que «a Poesia é o coração desfeito em tiras» (cf. carta a Alberto d'Oliveira de 1891).

Aliás, na experiência de Paris, como já em parte na de Coimbra (ou, de outro modo, na do Porto e, mais tarde, na de Lisboa), verifica-se, como assinalou Paula Morão, uma vivência das cidades como lugares de contradição para Anto, mas afinal decisivos para o regime de rememoração e exílio na criação da sua *persona* poética: espaços humanos que o abrem para uma consciência de vida bem contrastante com o paraíso perdido em que a própria distância, introduzida nessa consciência hipertrofiada pela deslocação urbana, transforma os seus domínios natais. Daí a vivência de perda que, à sombra de Poe, o hamletiano soneto «Menino e moço» excelentemente traduz.

Primeiro, mantendo esquivas as relações locais com Eça e escasso o convívio com outros portugueses, o poeta entrega-se à intensíssima epistolografia com Alberto d'Oliveira, cumprindo o pacto de diário — resgate da separação dolorosa através de uma correspondência quotidiana, minudente nas informações e calorosa na afeição, mas também roteiro da crescente maturidade de Anto e repositório não negligenciável de sucessivas revelações ou reivindicações de consciência cultural, de espírito crítico, de inteligente percepção comunicacional.

Porém, não poderia perdurar a perfeita sintonia de Alberto d'Oliveira com a total exigência de um António Nobre de espectacular singularidade. A amizade ideal altera-se após poucos meses de separação; e só oscilante se mantém até ao rompimento no primeiro semestre de 1893, causando um calvário psicológico-moral ao «lufada coitado».

Para este calvário concorrem também outros motivos: a indefinição originária e a evolução claudicante da relação amorosa com Margarida de Lucena (namoro em que António Nobre põe indubitável seriedade, mas que se confronta com factores adversos); os renovados conflitos com a realidade ambiente (a «abjecção de Paris»), a solidão e as saudades, o sofrido amor de Portugal que reaprende no expatriamento (como assinala em certa carta a Manuel da Silva Gaio); enfim, o tédio avassalador que o livro de apontamentos parisiense denuncia nos próprios antídotos da «ginástica de escrever» (Mário Cláudio) e nos projectos aquisitivos de dândi e de leitor que as apertadas finanças e as assumidas reticências à cultura livresca contrariavam. Tudo isto culmina no *Só*, livro único na expressão da crise pessoal e na tradução da crise epocal, sob o prisma da negação decadentista e da evasão ou da alternativa neo-romântica.

Lírica acta das penas de expatriado, mas também da insuspensa convicção «da singularidade e da excelência dum eu fadado para altos desígnios», o *Só* sangrava em rito, afinal reconstrutivo e não deletério, de dores e saudades — não o rito suicidário de mais um bardo ma-

logrado, mas o rito catártico (com sua inegável dimensão de espiritualidade) de uma alma digna e o rito visionário dos «carmes do exílio» de um outro Virgílio.

Entretanto, a sua aura fora-se expandindo pela devoção incondicional de alguns (reflectida nas *Poesias* de Alberto d'Oliveira, 1890-1891), pela quota-parte que lhe cabe na evidenciação *à rebours* através do surto de paródias à arte «novista» (algumas qualificadas, devidas a João Saraiva e A. Feijó), pelo ascendente que já ia exercendo sobre obras como *O Livro de Aglaís* de Júlio Brandão, em esboço da enorme influência que desde 1892 exercerá em Portugal e, junto a Eugénio de Castro e João Barreira, também no Brasil. Era inevitável que os seus antigos companheiros de boémia literária portuense, ao atravessarem o processo de maturação decadentista, o reivindicassem como um dos representantes do novo espírito artístico na teoria d'*Os Nefelibatas* de 1891. Aí se anunciava que «esse monge çakiamunista, dum pálido perfil de velha medalha, a face ascética e cheia d'Alma», faria aparecer dentro em pouco «uma obra dum original valor, o Missal dum torturado» — *Confissões*.

Este era um título remanescente da primeira fase poética, que porventura já não se manteria entre as hipóteses que, até à beira da impressão, António Nobre pôs para título da tão esperada obra. No Outono de 1891, o seu livro de apontamentos parisiense ainda arrola: «Títulos do livro: Eu, Planícies, Árvores, Chorões, António, Vale de Lágrimas, Vale de Dores, Vida, Elegias, Ladainhas, Só». Este último já em Coimbra era

preferido para uma sonhada e malograda revista; e, talvez em parte por efeito de sugestionaçãõ provocado pelo *Seul* de Edmond de Haraucourt (segundo a crítica de fontes intuída por Alberto de Serpa e desenvolvida por Amorim de Carvalho), é esse título *Só* que prevalece quando o livro sai nos primeiros meses de 1892, impresso nos prelos do «bibliopole» Léon Vanier, em «Paris-Bizance» (embora de facto editado pelo Vanier dos decadentistas e simbolistas em Portugal, o conimbricense F. França Amado).

Nesse título não pairavam apenas os já ambíguos efeitos conotativos de lamentaçãõ e imposiçãõ pelas penas do isolamento ou do abandono, mas também decerto as conotações de soberano orgulho (e de projecto sem concessões, note-se) no sentido correlato de homólogas anotações em caderno íntimo: por um lado, «— Os Grandes — os excepcionais — são sempre solitários. Intransigentes e portanto *sós*»; e, por outro lado, «— Sou o Bruxo, o Aflito, o Inspirado, o *Inaudito*, o Dr. Fausto; sou o Médium, o Esquisito, o Maluco, o Agoniado, o Torturado».

#### IV

Desde logo, o sujeito lírico do *Só* apresentava-se como ser de excepção, ao afirmar a predestinaçãõ para a singularidade de pessoa dotada de superiores qualidades (poéticas, especificarão mais tarde «Viagens na minha terra») e votada à correspondente desgraça existencial.

tencial. «António» — antecipando o que anunciará a segunda «Memória»: «Mais tarde, debaixo dum signo mo-fino, / Pela lua-nova nasceu um menino / [...] / E assim se criou um anjo, o Diabo, o lua» — atesta que «Ao mundo vim, em terça-feira, / Um sino ouvia-se dobrar!»

Como se pode depreender, esta predestinação coloca o poeta na familiaridade de faculdades e tradições, aparentadas mas diversas, de revelação e poder sobre o real — a superstição («E foi o dia 13... E os corcundas e o azeite / Que eu entornei, pretas que eu vi, uivos de cães!...»), o fantástico, geralmente espectral («E o Avô que dormia, quietinho na vala, / Entrava, Jesus!»), e a ciência oculta («Sou médio: evoco-os, noite em meio, / ...»). Todas se cruzam, distinguindo-o no seu mago irracionalismo: «E eu o Lusíada sombrio, o Aflito, o Médio, / Rogarei aos Espíritos remédio / E um bom Espírito virá tratar do doente / E há-de tremer de susto a outra gente.»

Para além disso, aquele sentimento de predestinação origina no poeta um narcisismo agressivo. Mas desenvolve-o, como se fora sua natural complementaridade, numa experiência de negativa confrontação com a vida e de proximidade à sombra da morte.

Com efeito, na sequência do papel fundante que ganha o falecimento da mãe do poeta na «Memória», a morte tem uma presença obsidiante no *Só* — pelos contactos com pessoas a ela ligadas na própria actividade quotidiana (o «Moreno coveiro, tocando viola» de «António», por exemplo), ou com pessoas prestes a serem

por ela possuídas («À porta dum casal, um tísico na cama, / Olha tudo isto com seus olhos de Outro-mundo. / E uma netinha com um ramo de loireiro / Enxota as moscas, do moribundo...»), ou ainda com aqueles que arrastados já para o reino da morte de lá querem volver («Erguei-vos, defuntos! Da tumba que alveja»). Outras vezes, a morte está presente apenas pelo seu anúncio, pelas pressagas apresentações de factos ou seres que povoam o *Só*: «Chegou uma carta tarjada» ou, para a «Pobre tísica», tão epocal, «Outono está a chegar...». Mais profundamente, ainda, por todo o *Só* «a ambígua negatividade de certos elementos do imaginário de Antó contém outros tantos rostos da morte» (como ilustrou de novo Paula Morão, na senda de F. Casado Gomes, Nelly Novaes Coelho, Cruz Malpique e outros). Porém, esta contínua compresença da face franca ou oculta da morte esbate o terror que é habitual em quem a pressente e permite uma familiaridade de trato própria da mais natural convivência; e quando o poeta nos diz que «A Morte, agora, é minha ama... / Que bem que sabe acalentar!», é como se a familiaridade desse lugar à atracção (mais justificada no soneto «O meu beliche é tal qual o bercinho»).

A atracção da morte vem a revestir, preferencialmente, o carácter de anseio do sono eterno, pacificação afinal alcançada na suprema forma de desistência: «A Vida! Horror! Ó vós que estais no último alento! / Que felizes, sois prestes a partir! / Ó Morte, quero entrar no teu Recolhimento!...»; «Vamos! Depressa! Vem,

faze-me a cama, / Que eu tenho sono, quero-me deitar!  
/ Ó velha Morte, minha outra ama! / Para eu dormir,  
vem dar-me de mamar...» Reflectido ainda por outros  
passos do *Só* (por exemplo, forma convergente, mas  
diversa, de exprimir esta suprema desistência é a  
apreciação de «O sono de João»), este elemento  
primacial do mundo de António Nobre corre paralelo a  
idênticas postulações de outras poéticas da época, como  
comprovámos em *Decadentismo e Simbolismo na Poesia  
Portuguesa*.

O que vimos dizendo sobre a morte corresponde à  
pessimista avaliação do estar no mundo, decerto  
estimulada em António Nobre, já de si «criatura edgar-  
dardicamente romântica», por uma leitura não-dialéctica dos  
*Sonetos* (e do destino) de Antero de Quental. Tal  
avaliação está constantemente em evidência: vendo  
ceguinhos, o poeta inveja-os («Quanto essa sorte me  
contrista! / Mas ah! mais vale não ter vista, / Que um  
mundo destes ter de olhar...»); à miragem do viajar, logo  
nomeia ilusão («Viajar? Ilusão. Todo o planeta é zero.  
/ Por toda a parte é vil o homem e bom o céu.»); depois  
de dar vida a um anterior cavaleiro andante, em busca  
do Palácio da Ventura, logo o faz esfaquear pelo vento,  
com cruéis palavras. Por fim, fica só o radical desejo de  
nunca ter nascido: é tocando o tópico decadentista da  
privação do leite materno, e conjugando-o com uma  
derradeira metáfora muito pessoal, que António Nobre  
melhor o diz: «Nunca me houvesse dado à luz, Senhora!  
/ Nunca eu mamasse o leite aureolado / Que me fez

homem, mágica bebida! // Fora melhor não ter nascido,  
fora, / Do que andar, como eu ando, degredado / Por  
esta Costa d'África da Vida...»

Ao contrário do que postulavam algumas das primícias de António Nobre ou os seus avatares neo-românticos, contra este pessimismo não colhe a formação «Na Escola-Livre da Natureza, Mãe pura!» que, a dado ponto da «Carta a Manuel», é quiméricamente sobrevalorizada; ela, como o ideal que a «Carta da Felicidade» lhe virá a sobrepor (simplicidade patriarcal, lar burguês, vida anódina de homem mediano), não só se revelam inexecutáveis, como haviam de parecer inferiores ao espírito requintado e complexo que aquele pessimismo vitimava. Mais elevada, e virtualmente simbolista se ficara menos irrealizada, seria a solução pelo ascetismo religioso («Frades do Monte de Crestelo! / Abri-me as portas! quero entrar...»). Alternativa perene só pode vir a ser o já apontado sono acolhedor da morte (... e a sub-reptícia salvaguarda, no seu seio, da projecção ideal do Amor e da realização em Arte de uma concepção suprema da Vida).

Para o poeta, é da própria essência do existir a precipitação desastrosa do bem pretérito no mal presente, ou do mal passado passível de conforto no mal presente sofrido ao desamparo: «Meu coração é ainda o Vale de Gangrenas / (Mas já não tenho quem lhe plante as açucenas...) / Vive ainda o Sol, vivo eu ainda... (Mas tu morreste!) / Tudo ficou, tudo passou... Que mundo este!» O trajecto existencial declina, inelutavelmente, da ilusão

à decepção, do engano ao desengano: a velha Carlota desvenda-o modelarmente em «António»; exprime-o o poeta pela constatação lúcida («Minhas visões! entrai, entrai, não tenhais medo! // [...] // Tudo se foi... Hoje mais nada tenho que esta / Vida claustral, bacharelática, funesta, / [...]») ou pela mitificação narcísico-infantista: «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!»

Logo se deixa prever qual a reacção que ocorrerá perante o desengano actual: é o retorno imaginativo ao mundo de engano pretérito, não consubstanciado — como aconteceria nos casos de Eugénio de Castro e de Oliveira-Soares, por exemplo — no fausto orientalizante ou litúrgico, no luxo ou no amor de labilidade ainda ignorada, mas na Idade de Ouro da infância e primeira juventude. Para ela Anto se evade e nela se recupera, em simultâneo revocando-a autenticamente e transfigurando-a pela fantasia quimérica: é «Lusitânia no Bairro Latino» e é Pedro lembrando o Papão («Carta a Manuel»), como serão as «Viagens na minha terra».

Não é, ainda, a alternativa dolorosa de engano e desengano que mais faz sofrer Anto: é a inalterada carência de interesse de que a existência se reveste, numa monotonia estagnante e mortífera. O *taedium vitae* é omnipresente: se, quando quer definir «A vida» num díptico equilibrado com mestria até ao calafrio final

(como analisou Bernard Martocq), o poeta ainda não tem que impor: «Olha em redor, poisa os teus olhos! O que vês? / O Tédio, o Tédio, oh sobretudo o Tédio! [...]», já quando se recolhe «Ao canto do lume» o que o domina é um baudelairiano *spleen*, o «sonâmbulo abandono»; de nada vale a mudança («Que tédio o meu, Manuel! Antes de vir, gostava.») ou a viagem, encanto mirífico que a consumação destrói com o sentido da frustrada realidade. Por isso, o sono da morte, que noutros autores é sempre contraposto à vida agitada ou inquieta, surge também em Nobre como salvação da paralisia tediosa.

O tédio é facilitado e agravado por encontrar pela frente uma compleição individual e colectiva (de geração, de nação) convencida de debilidade exânime, de decadência prostrada, de envelhecimento prematuro. Em pelo menos dois passos do *Só*, no final de «António» e no soneto «Falhei na Vida, Zut! Ideais caídos!», as palavras do poeta atingem particular valor histórico — quanto à identificação do indivíduo antecipadamente envelhecido com o seu país sem esperança e quanto à proclamação do falhanço da sua geração (porventura conotado por aquele «vencidismo», em rigor diferente, então arvorado pela geração de 70 e pelos seus aderentes): «Vieram as rugas, nevou-me o cabelo / qual musgo na rocha... / Fiquei para sempre sequinho, amarelo, / Que nem uma tocha! // Vês teu país sem esperança, / Que todo alui, à semelhança / Dos castelos que ergueste no Ar?», «Ó meus Amigos! todos nós

falhámos... / Nada nos resta. Somos uns perdidos. // [...] / Jesus! Jesus! Resignação... Formamos / No Mundo, o claustro-pleno dos Vencidos. // Troquemos o burel por esta capa! / Ao longe, os sinos místicos da Trapa / Clamam por nós, convidam-nos a entrar: // [...]». Por isso o poeta se tortura a perguntar «quantos anos me dás? Cem?», ou se abisma em disfórica especularidade («Quando para beber me debrucei na pia, / No fundo d'água vi uma fotografia... / Jesus! Um velho! O seu cabelo, assim ao lado, / O mesmo era que o meu, todo encaracolado! / O rosto ebúrneo! O olhar era tal qual o meu! / É o lábio... Horror! Fugi! esse velhinho era eu!»), enquanto de outra vez retrata a Pátria no mesmo descabro: «[...] Amigos, / Que desgraça nascer em Portugal!»

À fadiga ingénita acresce a doença e a dor («Ó Job, coberto de gangrenas, / Meu avatar!») no padecimento da vida como fatalidade maligna («Que triste fado! / Antes fosse aleijadinho, / Antes doido, antes cego...»). O poeta responde com o termo autocompadecimento por vezes não desprovido de ironia, com a doce pena de si que o infantiliza para o tornar maior (como finamente observou Vergílio Ferreira), com a sua hábil estilística do diminutivo e do desdobramento coloquial da subjectividade imperante.

É indispensável, entretanto, atender a que, lucidamente, o poeta põe em relevo a natureza espiritual da doença mais autêntica do seu ser. Sobre ela nada pode pronunciar a ciência comum («o bom Sr. Doutor»), não

obstante a sua sabedoria: porque, na realidade, «o que eu tenho é, apenas, uma / Tísica d'Alma.». E, provindo esta da acédia e da visão pessimista da Vida, a alternativa ao niilismo e ao afundamento na angústia parece, pois, só poder encontrar-se num sentido sobrenatural e na aceitação religiosa dos sinuosos caminhos existenciais por que aquele passa.

O *Só* chama a si com frequência figuras, preces e práticas de religião católica; e não sofre dúvida que, sem embargo dos golpes de erosão céptica, a atmosfera que, a par desse imaginário, gera no *Só* várias asserções ou insinuações opinativas, pode ser tida como a de uma mundividência religiosa e de uma ética de piedade cristã. Mas também se pode colocar tudo isso sob a suspeita de conjuntural concessão do sujeito de enunciação a valores e vivências dos seres evocados na dramatização da sua lírica.

No *Só* há muito de intersecção estética do mundo religioso, à maneira das poéticas novistas do fim de século, que se reflecte bastante na representação metafórica do cosmos; mas a imagística de inspiração religiosa pode aplicar-se também a outros propósitos, quer numa linha tradicional — «Ó meu cachimbo! Amo-te imenso! Tu, meu turíbulo sagrado! / Com que, bom Abade, incenso / A abadia do meu passado.» —, quer com surpreendente originalidade — «Pois tenho, que o céu tudo aponta e marca, / Um processo a correr nessa comarca, / Cujo delegado é Nosso Senhor...» No *Só* há também muito de exploração lírica do etnografismo

religioso à maneira das poéticas neo-românticas emergentes no fim de século.

Passos há, entretanto, onde o poeta parece integrar-se na vivência religiosa — «Às noites, rezava (e rezo ainda agora)» —, numa opção pessoal que não se diz apenas como circunscrita à identificação ou vibração simpática com os que o rodeiam — «*Bamos com Deus! / Lanchas, ide com Deus! ide e voltaí com Ele / Por esse mar de Cristo...*», «Que noite! ó minha irmã Maria / Acende um círio à Virgem Pia, / Pelos que andam no alto mar...». E no final de «Ao canto do lume», após o assalto do *spleen* e a falência dos expedientes humanos, surge uma verdadeira profissão de fé e de plenitude espiritual. Mas estas, no próprio momento em que se afirmam, pelo parentesco da credence fragilizam-se (e tornam ambigualmente literária a autenticidade assim mesmo viável); e vêm a consentir na sua impotência.

As inseguranças desta religiosidade — num poeta que, apesar de tudo, anota no Livro de Apontamentos parisiense o desejo de adquirir a *Imitação de Cristo*, junto às obras de Maeterlinck, e a Bíblia (que Alberto d'Oliveira viu frequentar), junto aos poemas de Swinburne e de Verlaine — vão de par com a importância da inquietação metafísica. Esta radica numa anterior ânsia romântica do desconhecido e do longe: «Era a distância, o *além*, que me impressionava: / Tinha a poesia do sol-pôr, duma esperança», diz o poeta na «Carta a Manuel» a propósito de Coimbra. Para além dessa aspiração primordial, todavia, há o impulso para a descoberta do

Mistério, a necessidade de salvar o viver pela contemplação: «E a cismar em quê? em quem? / Na Dor, na Vida, em Deus, no Infinito, no *Além?*» Por desgraça, nada ilumina decisivamente a meditação do poeta, sempre sozinho com a dor do pensamento que, no soneto «Paz!», lhe faz almejar, outra vez, a paz da morte.

À angústia do pensamento corresponde a perturbação psico-sensível de nevropata. Em pequeno, quando «ia às novenas», um delíquio histérico trespassava o poeta: «E, ouvindo esses cantos, tremia em desmaio, / Mudava de cor!» Mais tarde, quando conseguia escrever a Manuel, era só depois de forçar a histeria que Coimbra lhe causava.

Esta sensibilidade propõe-se afeiçoar a si mesma o que, na vida, depender da subjectividade. Por isso o poeta, ao sonhar o lar em que viverá com a Purinha, sente que «no interior ela há-de ser sombria, / Como eu com esta melancolia... / E salas escuras, chorando saudades... / E velhos os móveis, de antigas idades... / (E, assim, me iluda e, assim, cuide viver / Noutro século em que eu deveria nascer.)». De igual modo escolhe, entre o que a Natureza oferece, os aspectos consigo consonantes. Eis por que o Poeta ama o Outono (e há-de aconselhar a que leiam o seu livro «Pelo cair das folhas, o melhor dos meses,») e vibra estranhamente com o poente («Ó poentes da *Barra*, que fazem desmaios...»), hora preferida para a sua arte animizar transfiguradamente o universo físico. Eis por que se sente atraído pelas colorações sanguíneas (no *Sudário* da procissão é

isso que o exalta), as quais são apresentadas, por «Febre vermelha», como estancamento do Tédio.

As tendências mórbidas desta representação artística do sujeito em crise ressaltam particularmente do gosto pelas cenas terríficas ou repugnantes, pela exploração estética da doença, da miséria e da morte. Desde a «Pobre física» que passeia à beira-mar a sua dor e o anúncio da morte, até aos espectáculos dos pobres de pedir — «Vão pela estrada aleijadinhos de muletas», «E havia-os com gota, e havia-os herpéticos / Mostrando a gangrena! / E mais, e ceguinhos, mas era dos hécticos / Que eu tinha mais pena...». Ao patente soma o poeta o imaginável: visiona a Purinha, esmoler, recebendo novo cortejo de desgraçados e estropiados; na adoração do mar, visiona-o expelindo os despojos das suas mortandades (cf. «Purinha» e «Lusitânia no Bairro Latino — I»).

Como componentes nevrálgicas da personalidade poética de António Nobre, propensa aliás à originalidade metafórica e sinestésica, aquelas tendências informaram também a sua imagística: «Sol-pôr, entre pinhais... / Capelas onde o sol faz mortes, nas vidraças!», «À hora cristã, entre as nevroses do crepúsculo, / Entre os sussurros da tardinha, ao sol-poente, / [...] / Quando se vê os céus místicos, entre / Soluços e ais a desmaiar, como num flato»; ou ainda, nessa construção de dois poemas emalhetados que é «Poentes de França», o repugnante visceral de «Ó céus tísicos, cuspiendo em bacias! / Ó céus como escravos, às Avé-Marias!». Finalmente, o poema «Males de Anto», onde se

desvendam a nossos olhos as feridas do espírito, marcará o apogeu da estesia nosológica no *Só*.

É certo que a representação metafórica do universo físico que, ainda assim predomina no *Só*, diverge deste pendor. Ora segue de perto a que Junqueiro consagrara, tomando quase sempre como elemento de transposição algo conectado com o mundo religioso: luar / água benta; mar / convento, padre; lua / hóstia, convento; etc.; ora, mais original, antropomorfiza delicadamente os elementos do universo físico, com destaque para a projecção lunar do ideal feminino. Mesmo este metaforismo, no entanto, sujeita-se por vezes à inflexão decadentista — nomeadamente através da transfiguração ofélica do cenário cósmico mais compungente do que nos tradicionais Junqueiro e Macedo Papança.

É facto, todavia, que, em contraste com os aspectos decadentistas assinalados, proliferam no *Só* — numa tendência manifestada desde 1889 com «Poveirinhos! meus velhos Pescadores!» — manifestações de íntima atracção, às vezes num apego folclórico, por paisagens e gentes, práticas e tradições, crenças e locuções tipicamente lusitanas e populares. Aí convergem, de resto, traços formais e estilísticos peculiares do *Só*, como a composição em tiradas longas e discursivas, a enumeração descritiva ou evocativa, a acumulação exclamativa, os lances dialogais e as descrições dramatizantes, os descantes e as locuções popularizantes... ou diversa originalidade imagística (v. g. «Mais vejo Aquela cujo olhar são pirilampos»).

«António» erguia o paraíso perdido da infância em torno da casa e do quadro rústicos, instaurava-o num reino de patriarcalismo e harmonia social, identificava-o a modos de vida e relações humanas tradicionais, num pitoresco a um tempo senhorial e popular (que arranca logo da ligação entre o «menino» e a «ama» à maneira de Garrett), envolvia-o no prestígio dos heróicos avoengos, no mistério acessível das superstições populares e na unção dos usos religiosos não menos populares: «Ó velha Carlota! tivesse-te ao lado, / Contavas-me histórias: / Assim... desenterro, do vale do Passado, / As minhas memórias.», «Sou neto de navegadores, / Heróis, Lobos d'água, Senhores / Da Índia, de Aquém e de Além-Mar!», «Que noite! ó minha Irmã Maria / Acende um círio à Virgem pia, / pelos que andam no alto Mar...», «E a Mãe-Madrinha, do tempo da guerra / A mailos Franceses, / Quando ia ao confesso, à ermida da serra, / Levava-me às vezes.», «Era a hora em que eu ia provar, à cozinha, / O caldo dos Pobres... // [...] // Ó velhas criadas! na roca fiando, / Nos lentos serões: / Corujas piando, *Farrusca* ladrando / Com medo aos ladrões! // [...] // O Zé do Telhado morava ali perto: / A triste Viúva / A nossa casa ia pedir, era certo, / Em noites de chuva... // [...] // Ó feira das uvas! em tardes de calma... / (O tempo voou!) / Pediam-se os Pobres 'esmola pela alma / Que Deus lhe levou'», «Trepava às figueiras cheinhas de figos / Como astros no céu: / E em baixo, aparando-os, erguiam mendigos / O roto chapéu... // [...] // Ó Lua encantada no fundo do

poço, / Moirinha da Mágoa! / O balde descia, quimeras de Moço! / Trazia só água...», «O conde da Lixa sabia o Horácio / Tintim por tintim! / E dava-me, à noite, passeando em palácio, / Lição de latim.», etc.

O mesmo pitoresco popular e, correlatamente, senhorial manifesta-se no precursor soneto aos pescadores: «Ó meu Pai, não ser eu dos poveirinhos! / Não seres tu, para eu o ser, poveiro, / Mail'Irmão do 'Senhor de Matosinhos!' // No alto mar, às trovoadas, entre gritos, / Prometemos, si o barco fôri intieiro, / Nossa bela à Senhora dos Aflitos!»

De pitoresco cultural e paisagístico se inflaciona a coimbrã «Carta a Manuel», em cuja parte central o derame discursivo antiverlainiano vai de par com o apelo à desanuviante digressão por sítios e lembranças («saíamos... Manuel, vamos por aí fora / Lavar a alma, furtar beijos, colher flores, / Por esses doces, religiosos corredores, / [...]).

O processo complementar de evasão e compensação pelo sentimento saudoso, consuma-o depois a «Elegia» de 1891, que posteriormente recebe o título «Na estrada da Beira», com sua orquestração anafórica («Mais oiço os sinos a dobrar, em *Santa Clara*, / [...] / Mais vejo...»).

Versão neo-romântica do *ubi sunt* antigo é a evocação nostálgica e exclamativista em que, a dado passo («Onde estais, onde estais?»), se lança a parte primeira de «Lusitânia no Bairro Latino»: «Ó minha / Terra encantada, cheia de sol, / Ó campanário, ó Luas-Cheias, / Lavadeira que lavas o lençol, / Ermidas, sinos das

aldeias, / Ó ceifeira que cegas cantando, / Ó moleiro das estradas, / Carros de bois, chiando... / [...] // Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais? // Ó padeirinhas a amassar o pão, / Velhinhas na roca a fiar / [...] / Ó bandeiras! ó sol! foguetes! ó toirada! / [...] / Ó pregões de água fresca e limonada! / Ó romaria do Senhor do Viandante! / Procissões com música e anjinhos! / Srs. Abades de Amarante, / Com três ninhadas de sobrinhos! // Onde estais, onde estais? // [...] / Sr. Governador a podar as roseiras! / Ó Bruxa do Padre, que botas as cartas! / Joaquim da Teresa! Francisco da Hora! / Que é feito de vós? / [...] // Onde estais, onde estais?»

Sem esse tópico retórico, com mais acentuado discursivismo, as partes segunda e terceira de «Lusitânia no Bairro Latino» deixam a memória afectiva espalhar-se na evocação ainda fiel à realidade paisagística e sociológica de Portugal de então, mas urdida de molde a ficar prestes a suscitar, nos leitores dos próximos tempos de mudança, uma visão anacronizante e idilizante do Portugal castiço: «Georges! anda ver meu país de Marinheiros, / [...]», «Georges! anda ver meu país de romarias / E procissões! / [...]».

Mas a genuína identificação de António Nobre com gentes e terras toma também outras vias, aliás de acordo com o retorno neo-romântico à precedência do *Volkgeist*. Assim é que o tradicionalismo literário e o popularismo artístico se estendem das reminiscências do trovadorismo, das novelas sentimentais e pastoris, da *História Trágico-Marítima* e do Romanceiro, da ins-

piração em motivos emocionais de cultura tradicional e de vivência popular — como a poetização de lendas hagiográficas e a nacionalização do motivo de Ofélia no soneto «Santa Iria», ou a exploração romanesca da história do Zé do Telhado e da sua viúva — até à assimilação de formas e ritmos — como nos quadros de descante «Para as raparigas de Coimbra», ou nas redondilhas da canção de embalar que é «O sono de João», ou na feição de rimance que ganham «Os Cavaleiros» e, diferentemente, «Adeus!». Assim se enriquece, aliás, a versatilidade prosódica de uma poesia que cultivava com idêntica mestria a ostensiva liberação estrófico-versificatória de inspiração esteticista.

Conotados pelas referências nostálgicas a Garrett e a Júlio Dinis — tal como a auto-representação exemplar de órfão e desterrado, de lusíada e vate, é conotada pelas referências bernardinianas e camonianas —, estes aspectos do *Só* foram, desde a hora da publicação do livro, postos em relevo e até, por vezes, em posição primacial. Alguns escritores, com destaque para Alberto d'Oliveira, incensaram-no como cimeira frutificação poética do nascente «neogarrettismo» — *et pour cause...* embora só mais tarde viesse um dos mais importantes poemas ilustrativos desses elementos de Neo-Romantismo (outros, minoritários e precursores de Pascoaes, podiam ser descobertos em poemas como «A sombra») dar o título de «Viagens na minha terra» à amorosa idealização — «a distância»! — do «Portugal da minha infância».

Contudo, cremos que ressalta da análise do *Só* que esses elementos neo-românticos ora aparecem como escape ou compensação da crise decadentista do sujeito lírico e da sua correspondente estesia — como se vê, por exemplo, em «Lusitânia no Bairro Latino», onde o corpo central de evasão lusitanista foge à abertura decadentista para desembocar num fecho não menos decadentista, ou como se vê, diferentemente, na reconversão decadentista daqueles elementos em «Males de Anto» —, ora se imbricam com essa crise e essa estesia decadentistas numa oscilante condição.

Tudo isto se reflecte na figura de Purinha e no ideal amoroso hegemónico no *Só* — afinal, plurívoca fixação numa *femme fragile* de perfil finissecular (como fez notar Maria Manuela Delille), mas angelicalmente diferenciada das *vergine funeste* do Decadentismo.

Indissociáveis da referida derivação neogarrettista, enquanto horizontes assintóticos da deriva dúplice do Anto, a figura de Purinha e aquele ideal amoroso afastam-se em vários traços do modelo decadista — mulher-ídolo de atracção fatídica num amor inconsumável — lançado desde as primeiras obras nefelibatas de Eugénio de Castro, João Barreira, etc. Distinguem-se também do hieratismo cátar e da mediação iniciática da Mulher simbolista. Tributária da Joaninha garrettiana e da Morgadinha dinisiana, a Purinha caracteriza-se ao invés pelos valores neo-românticos de candura e pureza, bondade e singeleza aristocrático-provincial, e pelo consentâneo estatuto de donzela destinada às funções

esponsalícias, maternais e sociais na Casa senhorial da Tradição.

Todavia, em contrapartida indissociável do Decadentismo, a figura de Purinha e o cognato ideal amoroso ressentem-se do ambíguo erotismo e do androginismo que obsidiam e complicam a semântica dos afectos e do desejo na poesia de António Nobre. Ressentem-se também do envolvimento por ecos vários do motivo ofélico do amor fatalmente inconsumado. Em consequência, vários traços da Purinha, como assinalou Aguiar e Silva, aproximam-se do tipo de Mulher proposto pelos pré-rafaelitas e apropriado pelo Decadentismo.

## V

1. Embora 1892 seja, por múltiplas publicações de outros autores, o ano de consagração do movimento «novista» em Portugal, e ainda, à margem dele, da edição de uma colectânea tão importante como *Os Simples* de Guerra Junqueiro, António Nobre coloca-se no centro das atenções ao fazer surgir o *Só*. Obra-prima decadentista e neogarrettista em simultâneo, e menos especificamente simbolista, o *Só* causou então incompreensiva estupefacção e até escândalo, pelo provocante narcisismo (no entanto, tão filtrado por intertextos ou tão interdiscursivamente elaborado) e voluntário infantilismo (afinal, tão dominadoramente soberano), pelo prosaísmo aparente de certos motivos e pela coloquiali-

dade de certas formas, ao lado de chocantes componentes imaginíficas (o funéreo, o macabro, o mórbido) e de liberdades estrófico-versificatórias ainda raras em obras nefelibatas — aspectos, na verdade, intermotivados e coerentes na obra de António Nobre e a que, por conseguinte, o poeta se manterá fiel.

Reflexo imediato do espanto ou da irritação foram as abundantes paródias e sátiras, entre as quais, por sobre inúmeras peças avulsas da imprensa, sobressaiu o livro *Nós Todos* de E. Sanches da Gama. Alvejando também outros novistas — o «Cartel» e, nele, a «cruzada» do «Albertinho» em prol do seu «vizinho» Nobre —, ratificava a integração sistémica da poesia do *Só*, enquanto pelo título e pela maioria dos textos punha em destaque o livro parodiado e o autor satirizado («Acompanhado!... Pobre Rimbó!... / Já lá dizia o ditado / Do tempo da minha Avó / — Que é bem melhor andar *SÓ* / Do que mal acompanhado... // Ai pobre Rimbó coitado / Tão triste que metes dó! / Ninguém se resolva a amar-te, / Antes fosses *derriscado* / Metido no *xelindró* / Ou fosses a outra parte...»).

Os escritores de gerações precedentes primam pela incompreensão (opaca em Abel Botelho, polémica em Pinheiro Chagas, depreciativa em Junqueiro); só Oliveira Martins reconhece o «grande poeta» (onde a «originalidade da forma exprime um modo de sentir novo: não é um *truc* literário»), enquanto na *Revista de Portugal* Moniz Barreto se debruça equilibradamente sobre a obra, embora, mercê duma diversa conceituação da

natureza e das funções da arte, seja estreita a sua valoração.

Em contrapartida, António Nobre e o *Só* contaram com intensa campanha de apoio por parte de jovens poetas e críticos — distinguindo-se Eduardo de Sousa (n' *O Dia*), João da Rocha (n' *O Tempo* e n' *A Aurora do Lima*), Raul Brandão (no *Correio da Manhã*), Júlio Brandão (n' *A Portuguesa*) e sobretudo Armando Navarro (n' *A Portuguesa* e nas *Novidades*, onde detecta a correlação umbilical entre o individuante da «dor do pensamento» de Nobre e a representatividade geracional da compleição enfermiça de Anto) — acompanhados sempre, se não contagiados ou pressionados, pelo entusiasmo de Alberto d' Oliveira, prosélito de Nobre por vários jornais (*Diário Popular*, *Novidades*, *O Primeiro de Janeiro*, etc.), enquanto faz anunciar «um largo trabalho de exegese crítica» ou «um opúsculo explicando aos bárbaros António Nobre, o poeta do *Só*».

Por outro lado, António Nobre e o *Só* alcandoram-se a lugares de honra nas duas grandes críticas que em 1892 consagram, de modo diferente, os poetas «novistas» (e de modo diferente fazem dele e de Eugénio de Castro os dois grandes focos do movimento). Isso resulta, com efeito, do apoio impressionista de Trindade Coelho aos «Poetas novos» na *Revista Ilustrada* e da reacção sardónica de Fialho de Almeida n' *Os Gatos*.

De igual modo, em 1893 dão-lhe papel de destaque Henrique de Vasconcelos e um notado artigo de Carlos de Mesquita na alinhada *Revista Nova* de

Coimbra — que define a representatividade na dupla óptica, decadentista e neo-romântica, da crise e do *Volksgeist*: «Entre nós manifestou-se, com o livro do Sr. António Nobre, uma tendência literária, e eu não hesito em assinalar a mesma etiologia. O *Só* revela dum modo inequívoco um exausto de nascença, que se compraz em escutar piedosamente a palavra distante e confusa dos seus atavismos, em sentir os impulsos da ingénua e encantadora alma nacional.»

N'*Os Novos* (1893-1894) nem Armando Navarro o enaltece especialmente, nem a «Canção da felicidade» correspondia ao melhor nível poético do *Só*, embora corroborasse o seu pessimismo: depois de detalhar um ideal eufórico de vida, desmascara como «ilusão!» a ventura que assim se vislumbrara. N'*A Revista* (1893), Crispiniano da Fonseca destaca-o na galeria de «Perfis de poetas (simbolistas)», com um retrato tão desconcertado pelo traje bizarro e pelos versos «bárbaros e difíceis», quanto cativado pelo olhar da figura e pela incomparavelmente «bela estreia» do *Só*. Mais tarde, na cosmopolita *Arte* é-lhe favorável a panorâmica liminar de Silva Gaio — significativo apoio vindo do arauto do «novolusismo» (que aliás lho manifestara por carta logo após a saída do *Só*).

Em todo o caso, não se captava então devidamente como, a partir da «Memória» preambular — embora sem todas as virtualidades que enriquecerão a outra «Memória» que a virá substituir na 2.<sup>a</sup> edição, como pórtico do percurso iniciático, átrio do espaço ritual da sacração do eu poético, introito do ofício de celebração

mítica da sua predestinação, do seu nome e da sua palavra —, o *Só* de 1892 correspondia já a uma reformulação neo-romântica da poética do desafoço de matriz petrarquista: «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 o escrever... / Lede-o e vereis surgir do poente as idas mágoas, / [...]»

Após incompletas reposições na literatura pré-romântica e na literatura romântica, a poética do desafoço encontrava, no dúplice registo de autocompaixão e de auto-ironia peculiar do *Só*, magistral reinterpretação do seu princípio de autenticidade lírica e do seu objectivo de catarse e superação paradigmáticas, pelas vias conexas de *imitatio uitae* e de *imitatio stili*. No *Só*, como nos grandes textos paradigmáticos (do *Canzoniere* de F. Petrarca à lírica camoniana polarizada pela canção «Vinde cá, meu tão certo secretário», cuja abertura ecoa aliás na preambular «Memória» do *Só*), a poesia propõe-se ao leitor como expressão sincera de algo que foi vivido (sentido, sofrido), mas sem que o acto de verbalização lírica (grito, canto, escrita...) se reduza a um desabafo, à ejaculação irreprimível de um conteúdo vivencial em estado explosivo. A palavra poética surge imperiosamente como a *forma* que a *matéria* do vivido reveste para existir; e, se pode responder a apelos escapistas, não vai confinar-se à função evasiva: visará, antes, um efeito (auto)catártico e tentará reinstaurar a ordem e o sentido no tumulto do experimentado, na injustiça do sofrido,

na incoerência dos casos da existência, dos confrontos com o mundo e com os outros. Por isso também no *Só* a autenticidade dessa experiência inextricavelmente existencial e poética obrigava a uma unidade da criação textual na construção de uma unidade de vida exemplar — uma (auto)biografia recriada segundo a sua ordem própria.

Para além disso, ao tempo não se podia ainda admirar como no *Só* de 1892 a poesia divinatória antecipava em verdade indiscernivelmente existencial e literária a *uia crucis* dessa vida exemplar que à factualidade biográfica só mais tarde cabia vir (como efectivamente veio!) ratificar.

2. Com as suas opções temáticas e formais a irradiarem crescentemente, desde personalidades tão distintas e já amadurecidas como a do Eugénio de Castro de *Interlúcio* até, depois, escritores debutantes como o Pascoaes de *Embriões* ou o Lopes Vieira de *Para Quê?* e de *Náufrago*, António Nobre continuara a perseguir os objectivos da experiência parisiense, entrecortada por viagens rápidas à Alemanha, à Holanda e à Bélgica.

Tendo sobrevivido apertos económicos à família, permanece em Portugal desde as férias grandes de 1892 até ao Outono de 1893 — tempo durante o qual tenta, debalde, prover por seus próprios meios (como publicista que nunca foi) às despesas de prossecução dos estudos em Paris, ao passo que tenta indecisamente reanimar o idílio com Margarida de Lucena. Após a morte do pai,

regressa a Paris, com o fito de obter a licenciatura que lhe permitirá concorrer à carreira diplomática.

Relaciona-se mais com Moniz Barreto (que o seduz pelo feitio retraído mas cordial, pela inteligência crítica, pela sabedoria especulativa) e com Sampaio Bruno (afectuosamente estimado desde o desaire da revolução republicana de 31 de Janeiro no Porto de 1891 e cujo messianismo imanentista e universal marca decerto o seu periclitante trajecto poético dos últimos anos). Mas, apesar do sucesso escolar em Janeiro de 1895 e das expectativas de carreira profissional, apesar das boas horas de recolhimento em bibliotecas públicas e do contrato de venda da 2.<sup>a</sup> edição do *Só*, e apesar de tudo isso lhe suscitar por vezes melhor estado de ânimo («Sinto-me melhor de saúde da alma e já não amo tanto a morte», diz certa carta para Silva Gaio), são de privações, de rebates de doença e de sofrimento solitário os anos parisienses a que põe termo na Primavera de 1895.

Confirmara então (colaborando no número único *Os de Paris a João de Deus*) a sua admiração pelo poeta que desde 1885 apreciava como tendo dado «nova feição à poesia lírica de Camões».

Desde então, também, germina no seu espírito o projecto do que seria «O Desejado» (segundo o testemunho de M. Teixeira-Gomes em *Regressos*), projecto depois descontinuamente prosseguido sob o fascínio d'*Os Lusíadas*, leitura persistente desde 1896; e, como se quisera contrariar a imagem de *auctor unius libri* que

a crítica depois lhe fixará, projecta novas colectâneas líricas («livros que cá concebi e que irei, através dos anos, dando à luz»).

Bem sucedido nas provas que presta de imediato no Ministério dos Negócios Estrangeiros, o novo e promissor rumo vai desfazer-se em amarga ilusão, porque a doença — que antes parecia mera somatização de depressivo ou afectado estigma — o assalta e, pertinaz, o vai destruir, em atribulada peregrinação por consultórios médicos, sítios de arejado repouso, sanatórios, etc.

É a meio desse périplo agónico que — ilustrada por Eduardo Moura e Júlio Ramos com motivos que um A. Nobre irreductível ao neogarrettismo julgará insatisfatórios, porque «trop nationaux!» — sai em 1898 a 2.<sup>a</sup> edição do *Só*. Despojado de «Quando chegar a hora» e de três sonetos de «Terças-feiras», o *Só* comportava então, como analisou José Bento, importantes alterações: surgia enriquecido por novos poemas e, sobretudo, mais sujeito a elaborada *dispositio* que melhor propiciava ao leitor seguir um percurso, em grande parte simbolicamente lunar (com plausíveis sugestões astrológicas), de cisão do eu e de recriação da identidade, numa variação do trajecto paradigmático de *imitatio uitae*. Como tem sublinhado Paula Morão, desde o limiar da «Memória» Anto «doit se confronter à l'évocation de l'épisode traumatique [...] à savoir le fait que la mère s'en va, parée comme *Nossa Senhora das Dores* en un pèlerinage identifié à la route vers une mort dont elle ne reviendra plus. Cela laisse Anto face à un vide fondateur

qui lui prescrit une destinée d'errance et d'exil dans la tentative, à chaque fois plus dramatiquement vaine, de combler cette absence, cette tombe ouverte dans son cœur mais sans corps à commémorer. À la fin du livre, à la fin du parcours initiatique, le repos lui sera enfin accordé, dans la suite des lieux et symboles maternels qui constituent les gardiens du tombeau auquel à son tour il s'accueille; enfin l'adulte en détresse peut retrouver et coincider avec sa moitié perdue et blessée, enfin Anto peut abandonner les masques de l'ironie et de la mélancolie et se recueillir à l'antérieure *main de Dieu*, avatar suprême de la figure maternelle.»

Além das corroborações aduzidas por «Memória» e «Canção da felicidade», «Viagens na minha terra» tanto fazia fulgurar a sagração do Poeta maldito, como acentuava o levantamento lírico da genuinidade portuguesa em certa paisagem física e humana. «Saudade», retomando a prosódia de «António», retomava também o cariz imperioso da evasão que naquele poema começara a afirmar-se; só que essa evasão dilatava afinal o domínio do seu inimigo (o Tédio), consignando o próprio amor como seu derivativo, e definia-se liminarmente como escape saudoso, colocado sob o patrocínio de Garrett.

É que, nesta segunda configuração do *Só*, reforça-se a convicção pávida de que uma fatal desgraça impende sobre o sujeito poético — e o carácter obsessivo dessa convicção traduz-se em que ela tudo absorve, desde o sentimento de uma predestinação astral em «Adêus!» até à insinuação naturalista da hereditariedade em

«D. Enguiço». Por isso esse sujeito poético desapossado de si mesmo, entregue à sorte de forças alheias, até quando parece tomar a iniciativa de agir (como se vê ao reformular a imagem da navegação incerta, consagrada entre os decadistas e simbolistas por Oliveira Soares), tem por único reino a clausura devocional da poesia («lá dentro a orar!») — de uma poesia que congruentemente intersecta formas e espírito da piedade cristã e tradicional (cf. «Adeus!»).

Para a *persona* juvenil, mas envelhecida na luta vã («Dorme, minha alma canta-te cantigas / Que ela é velhinha como a tua Avó!»), assumir o destino significa, afinal, abandonar-se à desistente letargia que prepara a morte (cf. «Ladainha»); e, todavia, significa também um exercício de superação pela poesia: o esforço para substituir o autocompadecimento enternecido pela amarga ironia de um discurso lírico joco-sério sobre o confronto com o mesmo destino (cf. «D. Enguiço»).

3. A via sacra de tuberculoso arrastava, entretanto, António Nobre — entre a esperança vã e o desengano crescente, entre a preocupação de ocultar a doença e a urgência de conforto afectivo, tão lancinantes e tão tocantes na correspondência para o irmão Augusto e por vezes também nas cartas e desabaços para amigos (Justino de Montalvão, Adolfo Ramires, Antero de Figueiredo...) — do Seixo para Davos-Platz, Clavadel, Bex, Genebra, Lausanne (1895-1896). Na Suíça o vai

atingir o golpe do rompimento de noivado por parte de Margarida Lucena, a que reage com digna mágoa.

Depois, após um retorno a Portugal do que então se projecta como o «moço Anrique» do *Regresso ao Reino* (anunciado na 2.<sup>a</sup> edição do *Só*) e que vagueia entre Lisboa e a Foz, Cascais e Lisboa, Monte Estoril e de novo Lisboa, etc., o calvário da tísica arrastava-o para os Estados Unidos (1897) — para uma América que, apesar da romagem a Poe e das «Sensações de Baltimore» que fazem os sinos clamar «Nevermore, Nevermore», havia de ficar tão incompreendida quão lancinante era a necessidade de reancorar no sentimento pátrio (até formalmente reflectida nas redondilhas de índole popular a que então reconduz a sua criação literária e que só *A Águia* dará a conhecer).

A mesma via dolorosa passará de novo pela Suíça («toda cheia de recordações de Byron, Madame de Staël, Rousseau, Hugo, e agora de mim, não é verdade?», diz A. Nobre em carta de 1898) e levará o poeta à Madeira (1898-1899). Aqui, onde o penar é mitigado pela solicitude carinhosa da família Teles da Gama, nem sequer faltam avatares da Purinha (em especial, no «Beijo da luz», «minha quimera», que é a jovem Constança); e a criatividade lírica, entrecortada pela recitação dos poetas tutelares (Garrett, João de Deus, Antero), conjuga os lances do semigorado poema épico-lírico que então passa a intitular-se «O Desejado» com os mais animosos poemas avulsos da nova colectânea que, sob o título premonitório de *Despedidas*, vai concebendo.

Em Fevereiro de 1899, *O Popular* estampa a composição que, redigida no Outono de 1895 em Clavadel, sob a opressão da decadência de Portugal («Que pátria grande! como está pequena!») e da demissão apática da Arte («dorme também»...), ficará sempre como mais conhecida: «À Lisboa das naus cheia de glória», afinal abertura d'«O Desejado», anunciando-o já como desafo de «aquele / que no Mundo sofreu todas as dores! / Ódios, traições, torturas, — que sabe ele! / Perigos de água, e ferro e fogo, horrores!». Eis-nos perante poesia que é autocatarse confessional — «Beco do Fala-Só (os versos meus...)», como depois glosarão, qual traço do espírito da nacionalidade, Afonso Lopes Vieira e outros descendentes neo-românticos. Mas eis-nos também perante poesia que é tentativa de exorcismo da aniquilação pessoal («Que pena faz morrer na mocidade: / Teus sinos, breve, dobrarão por mim») e da decadência nacional, sob a tutela de Lord Byron e de Garrett!

Desde o regresso a Lisboa, em Abril de 1899, são os lances finais do aluir do corpo minado pelas persistentes hemoptises e o aluir do ânimo traído pelos sucessivos desenganos e, agora também, pelo cauteloso ostracismo a que o vão votando as pessoas das suas relações e as casas de hospedagem — apesar de, ao contrário do Cesário Verde agonizante e inquieto por não parecer a Sousa Martins «O snr. Verde, empregado no comércio», António Nobre se sentir distinguido como «poeta» pela deferência especial de um ou outro clínico. Vê-se assim conduzido, à beira de sucumbir, ao retorno desesperado

e efémero à Suíça e ao breve regresso a Portugal, já só entregue, explicitamente, à *Imitação de Cristo* e aos desígnios incertos de Deus («Deus é o mar onde todos vão desaguar.», «Deus é bom e não castigará.», «Deus queira que eu me resigne a tamanha desgraça. Só ele me pode salvar.»).

Como disse Guilherme de Castilho, os meses que ainda lhe restam de vida, até Março de 1900, vai vivê-los num espírito de renúncia à luta e de desapego à vida, que bem pode ser tido como o início dessa outra paz, definitiva e total, a que finalmente vai ter direito «[...] nesse convento que há além da Morte [...]». Era a dramática vivência pessoal de um tópico que a poesia dele (e a poesia decadentista doutros coevos) havia modulado durante um decénio. E, finalmente, desprendido da sofreguidão de viver e apaziguado no aconchego familiar, enche de sentido os passos tranquilos para a morte concebendo a reedição do *Só* e as recolhas dos poemas anteriores — *Primeiros Versos* — e de textos escritos após 1895 — *Despedidas*.

## VI

Saídas postumamente, em 1902, as *Despedidas* não correspondem ao que seria o acabamento e a selecção desejável de poemas escritos por António Nobre entre 1895 e 1899, consoante se infere do estudo dos cadernos do poeta. Menorizada por composições de circunstância

e por passos com mediocridades intonsas, a colectânea atinge afinal os melhores momentos com motivos e estilemas já consagrados pelo *Só*.

Assim acontece no soneto «Ao cair da folha», com o velado pavor da morte, a aconchegante infantilização e o renovo da imagística da desgraça e do deperecimento; assim acontece no soneto «Monólogo d'Outubro», afinal tão dialógico, com seu típico crepuscularismo outonal; assim acontece no soneto «Mamã», com a ambiguidade maternal da mulher amada.

Mas, para justificar assinaladamente a colectânea *Despedidas*, bastava o poema inconcluso «O Desejado», que cruza a temática do narcisismo dolorista e lamentoso com a narração epicizante, mas que, para além das alusões e transposições biográficas, permanece obra fundamentalmente lírica e de continuidade da tópica nobriana — nomeadamente na ambígua dimensionação, entre pessoal e nacional, da desgraça e do espírito reactivo.

Fragmentário, só num ou noutro passo aparentado à poesia do *Só* (como no diálogo final do poeta, feito Manuel dos Sofrimentos, com a velha ama Teresa das canções de embalar) consegue «O Desejado» ladear os malefícios da confusa ideação e o malogro da unidade estrutural, que teria de ser conquistada através da diversidade das formações estrófico-versificatórias e das injunções semântico-pragmáticas nelas potenciadas pela vigência histórica de géneros e subgéneros (a oitava rima da tradição épica, a longa tirada do poema narrativo e

do estilo digressivo byroniano-garrettiano, a redondilha do Romanceiro, a *terza rima* da tradição elegíaca, etc.).

Como observou em prefácio um Sampaio Bruno de especulações tão afins, «O Desejado», cujo plano ele aí descreve, permanece uma criação fundamentalmente lírica e «sosista». Por isso, continua também a manifestar diversas tendências plasmadas pela personalidade original do Poeta: das aquisições evolucionistas à inquietude metafísica ou à religiosidade finisseculares, do junqueiriano metaforismo cósmico-religioso às sugestões verlainianas, dos perturbantes gostos e fissuras decadentistas ao discursivismo neo-romântico (v. g. no soneto «Todas as tardes, vou Léman acima»).

Mas, como viu António Quadros, é também com os fragmentos de «O Desejado» que a poesia de António Nobre nos leva a repensar por que terá Fernando Pessoa frisado assim a sua exemplaridade para a cultura pátria: «De António Nobre partem todas as palavras com sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas.» Já Ribeiro Couto observara que, na obra deste António Nobre com que «a poesia portuguesa *volta* às suas fontes tradicionais — a afectividade do povo peninsular e a sua consciência do heroísmo», «O Desejado» trazia «todo o esquema ideológico do renascimento português».

Com efeito, sob a mais apropriada invocação («Ó Luís de Camões e da esperança!»), e sob reacção idêntica à de Eça na leitura das derradeiras narrativas históricas de Oliveira Martins («Quem ler os 'Filhos de D. João primeiro' / Se o não é, faz-se soldado ou marinheiro»),

não é de alheamento narcísico, mas de profetismo, a um tempo de exigência pragmática e de esperança providencialista, a mensagem deixada nas *Despedidas*. Na constatação elegíaca da decadência («Anda tudo tão triste em Portugal! / Que é dos sonhos de glória e de ambição?»), o sebastianismo actua como mito galvanizante do reerguer do Povo lusíada («E até lá, Portugueses, trabalhai. / Que El-Rei Menino não tarda a surgir / [...]»), «Anda, meu filho; vai dizer baixinho / A esse povo do Mar, que é teu irmão, / Que não fraqueje nunca no caminho, / Que espere em pé o seu D. Sebastião...»).

Talvez lembrado do comentário que Eça de Queirós lhe fizera à temática do depreciado poema *D. Sebastião* de Luís de Magalhães («É que assunto tão belo!»), António Nobre propunha-se agora, no dizer de Sampaio Bruno, «evocar não uma figura de crónica mas um tipo de lenda, e seu alvo era fazer sentir ao leitor o encanto idealista e romanesco do sebastianismo, considerado como elemento de estímulo para a fé na nacionalidade e como incentivo e consolação nas esperanças e nas decepções da pátria».

Para além desta exemplaridade de intervenção nacional, o que de mais profundo anima a poesia de *Despedidas* é a angústia que ultrapassa as amarguras de uma sensibilidade doentia e de uma existência tediosa: é a angústia do espírito na vizinhança da morte e por ela levado à busca de um arrimo de sentido transcendente. O pessimismo lateja como fruto do desengano existencial, mas também como bloqueio dessa demanda

metafísica e, finalmente, como radical desvalia do viver. «Ai dos que morrem, que lá vão levados! / Ai de nós que ainda temos de viver!», fixa já lapidarmente o soneto «Lógica» de 1895. Este pessimismo é fugazmente ladeado, cerca de 1896, pela Esperança manifestada na «Ladainha da Suíça» e que permitirá talvez, por 1897, um ou outro aceno de jovialidade (cf. «Senhora! a todas as novenas ides»), tal como voltará a ocorrer em algumas composições do período de reconforto madeirense.

Avesso à indiferença naturalista pelo Sobrenatural, o poeta eleva-se várias vezes à fortaleza da Fé (no início de «O Desejado», por exemplo) e chega a assumir com verdadeira piedade a prece à personificação finissecular do dolorismo religioso (a Senhora das Dores) no anafórico soneto «Aparição — À Virgem Santíssima». Porém, o mesmo «moço Anrique» pode regredir na crise espiritual decadentista, própria de um pensamento desamparado, sem a fortaleza da crença e sem a tranquilidade da negação («Vi-me sem Deus, só, triste e em tal estado»...). Em certos momentos das *Despedidas*, o poeta envereda por empertigada recusa agnóstica, desembocando numa mundividência niilista, numa desesperada abstenção existencial e numa curiosa mudança de atitude perante a morte — agora enfrentada com irónica familiaridade, quase soberana displicência. Eis o que, junto à firmeza estoica do soneto «Pedi-te a fé, Senhor! pedi-te a graça», nos dizem o fragmento de «A ceifeira» e o último dos sonetos ordenados: «Não creio em nada! e fui tão religioso! // [...] // Não vale a

pena um grande poeta ser, / Não vale a pena ser rei nem soldado / E venha a Morte, quando Deus quiser!»

A esta luz, mesmo os fragmentos de «O Desejado» se podem valorizar pela ironia trágica em que o receptor então insere a própria hipótese de redenção pelo Encoberto — acontecer histórico que resgataria a decadência pátria e, indiscernivelmente, *mors liberatrix* que remiria a desventura do sujeito poético.

No entanto, no plano de intervenção no destino nacional o vate da agonia pôde lançar nas *Despedidas*, num soneto de 1896, uma das primeiras apoteoses poéticas das vitoriosas campanhas militares em África — «Que bem me disse então dos portugueses! / Que faria hoje! foram-se os reveses! / O que lá vai pela África, Senhora!» —, até assim se posicionando António Nobre como modelo do subsequente Neo-Romantismo. Paralelamente, não faltam recolocações culturais como «Afirmações religiosas» — «Basta de livros, basta de livreiros! / Sinto-me farto de civilização! // [...] / Poupa-me a Bíblia, Antero... e pouco mais!» —, à luz da animação cordial e vagamente numinosa do entorno físico, no idiolectal regime de evocação. Nem faltam assomos de reconversão piedosa (e católico-nacionalista): «Adormeci, rezando a *Imitação de Cristo* / E Nun'Álvares, que é de Cristo a imitação.»

Por isso, com uma fecunda ambiguidade, tanto nas *Despedidas* quanto no *Só* o que poderia parecer que obrigava a uma leitura de fuga sob a condição agónica, em complemento evasivo à estesia decadentista, passa a

poder valer também como alternativa neo-romântica para aquela mórbida estesia e para a crise subjectiva e nacional.

## VII

1. Embora sempre tentada a deslizar para lugares-comuns biografistas ou psicologistas, que o caso literário de António Nobre quase parece justificar, a bibliografia crítica do poeta pôde ir analisando, por vias complementares, quer aspectos fundamentais da sua estratégia literária, quer o tom e a morfologia da sua obra-prima.

Tem sido, pois, gradativamente esclarecido e ilustrado como no *Só* e na sua referida confissão coloquial de um narcisismo pessimista se subsumem egotismo e partilha emocional, sentimentalidade cúmplice e acicate alusivo, familiaridade expressiva e disfarce discursivo, decadência e escapismo, candura patente e clandestina ironia, terna infantilização e calculada majestade, predestinação astral e sorte desastrosa, graça e martírio, forçada solidão e corte principesca, desenraizamento e tradicionalismo, saudade e prognose, agonia e diversão pitoresca, ostentação de nostalgia e infiltração de modernidade(s), enfim crise decadentista e evasão ou alternativa neo-romântica, destino pessoal e destino de geração, de classe, de época, de nação.

Todavia, se só há a esperar continuidade na cooperação interpretativa com as características temático-

-formais por que ganham corpo textual aqueles vectores, nomeadamente com o aprofundamento dos estudos sobre domínios como o prosódico-versificatório (relativamente ao qual o excelente trabalho pioneiro de L. F. Lindley Cintra se vê renovado por Vera Vouga), há pelo menos três perspectivas em que a hermenêutica da obra de António Nobre tem ainda que consolidar os caminhos que apenas desbravou — para além da urgência precedente de uma edição crítica da obra.

Por um lado, se é a estratégica criação do mito pessoal que polariza e organiza a coerência funcional dos elementos biunívocos ou plurívocos na unidade paradigmática do *Só*, o certo é que só recentemente (com ensaios de Ema Tarracha Ferreira, José Augusto Seabra, etc.) se passou do já referido deslinde dessa estratégia no plano biográfico para o seu estudo no plano da transmutação mítica de temas e motivos (morte / «eterno retorno»), da tessitura discursiva e da construção macrotextual.

Colateral a essa frente hermenêutica situa-se logo outro desafio para o qual a crítica está longe de ter esgotado a capacidade de resposta — e vem a ser deslindar os segredos de enunciação e de enunciado que possibilitam a António Nobre inocular todos aqueles vectores semântico-pragmáticos na poeticidade do livro, isto é, de um *Só* que se quer amado enquanto obra peculiarmente poética e que se apura na construção de um discurso ardiloso.

Por outro lado, falta prosseguir inovadoramente o estudo de como o *Só*, ao mesmo tempo que exacerba a

sua desconcertante, mas cativante, singularidade, garante uma representatividade rara e múltipla, de processamento fecundamente dúplice.

2. Sobretudo com a reconfiguração macrotextual que a 2.<sup>a</sup> edição opera no *Só*, o processo de singularização do sujeito poético e do seu discurso surge notavelmente organizado por um constante movimento de exemplaridade e de unificação pessoal. Nele, tudo o que actua na tipificação da condição sociogeracional («Ó meus amigos! todos nós falhámos... / Nada nos resta. Somos uns perdidos. // [...] / Que fazer? Porque não nos suicidamos? / Jesus! Jesus! Resignação... Formamos / No Mundo, o Claustro-pleno dos Vencidos.»), da condição literária epocal, da condição nacional («o livro mais triste que há em Portugal» é também acta da «desgraça [de] nascer em Portugal!»), ao mesmo tempo age segundo uma tática de especificação e de excelência do livro ímpar de um poeta inconfundível; e, no fundo, age no quadro de uma estratégia de mitogénia pessoal — homem e poeta único mas de valor antonómásico, experiência histórica mas de alcance supra-circunstancial.

Enquanto «Missal dum torturado», o *Só* conquista um primeiro grau de dupla, e dúplice, representatividade na medida em que, dando sequência selectiva e correctiva ao estádio dos *Primeiros Versos* e cruzando a história literária de António Nobre com a do fim-de-século português, esse lírico «Missal dum Torturado» altera o

destino de uma regurgitação de Romantismo tardio com epicentro portuense. De facto, o *Só* decanta e integra em novas correlações a auto-representação do «Poeta», a temática e o estilo próprios da quimérica e ulcerada sensibilidade do grupo dos bardos malogrados (Joaquim de Araújo, Hamilton de Araújo, Eduardo Coimbra, Alfredo Alves, etc.), no seio do qual se iniciara e no seio do qual um soneto de Eduardo Coimbra o retrata segundo o modelo de bardo tardo-romântico votado ao drama de consumpção anímica, de compensação fantasista e de precoce desenlace fatal.

Ao fazê-lo, o *Só* valoriza retroactivamente o significado histórico desse troveirismo e aviva o papel da sua participação na génese da nova poesia decadentista e neo-romântica. Porém, metamorfoseando-o e superando-o, o *Só*, canto daquele que ainda se denomina «moço troveiro», ironicamente desqualifica e anacroniza (enquanto fixação desactualizada) esse troveirismo dos bardos portuenses.

Além disso, a complexa continuidade desse veio no *Só* abarca também o contributo para a figura de poeta maldito, em versão finissecular, de que o sujeito da enunciação do *Só* se reveste, simultaneamente em sintonia com a imagem típica ao tempo imposta pelas outras obras *novistas* mais marcantes e numa variante ciosamente individualizada.

Finalmente, o vínculo placentário à vocação excelsa e à sina desventurosa dos bardos malogrados conota astuciosamente essa individuação do poeta maldito em

Anto e no seu dom(ínio) poético — isto 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 o escrever...» Com efeito, conota-o como bem magnífico mas vulnerável, tanto mais precioso quanto mais precário, tanto mais cativante quanto mais insinua que sobre ele paira a ameaça do desastre próximo, tanto mais forte e absorvente quanto mais sugere a iminência do colapso e do desaparecimento.

Assim se cumpre um propósito fundacional da ardilosa estruturação dessa unidade de exemplo e sedução em que o *Só* se constitui.

Esse discurso preocupa-se com seduzir para uma ordem de experiência estética aparentemente inefável nas componentes temático-formais que lhe garantem a adesão (depois incondicional) da leitura. Esse mesmo discurso parece seguro de poder fazer passar quanto quiser (motivos e imagens, ritmos e locuções) para concretização literária por parte do leitor, entretanto conquistado por um regime de ficção e embalado por um regime de dicção que — no engodo de certa toada ou no vício grato de certas sensibilizações, por exemplo — o levam desprevenidamente aonde não pensaria ou não gostaria de ir.

Se enquanto «Missal dum torturado» o *Só* se empenha em compor uma efígie de poeta maldito indisputavelmente representativa do ciclo epocal, mas ao

mesmo tempo cuida de lhe impor traços de um perfil inconfundivelmente pessoal, essa dúplice exemplaridade vai implicar, com estranho mas inegável sucesso, o exercício de um relançamento da poética do desafoço (com o prestígio da matriz petrarquista e, entre nós, camoniana, bem como com a conotação linhagista dos sucedâneos em certo Romantismo expressivista, entre Musset e Camilo).

Essa nova poética do desafoço legitima o egotismo, dignifica a confiança, redimensiona o derrame confessional e a referência circunstanciada à unidade do *dasein* exemplar (hiperbolizado na mitificação pessoal); e essa lírica da abertura íntima, que intencionalmente identifica a autenticidade com a pretensa transparência natural, ganha por isso o carácter global de narrativa de uma história modelar. Tal como nas suas matrizes histórico-literárias, também neste António Nobre do *Só*, com mais do que «instantes de Camões», a poética do desafoço adequa-se perfeitamente à exemplaridade profética, porque a *imitatio vitae* conduz à construção e à vivência de uma biografia a um tempo autêntica e modelar. Como em Camões, essa «biografia» vem desde a «materna sepultura» até ao anúncio da morte pessoal, desde o «ventre» da «Memória» liminar até à cova no termo dos estigmáticos «Males do Anto», passando pelo anseio de pacificação na «sepultura» da «Fala ao coração» (que ganha no *Só* valor de sinédoque axial).

Dado que essa história modelar se debate com uma crise pessoal e colectiva (que aliás explora) e dado que

o desdobramento entre confiança lamentosa e grandeza profética se move no duplo plano de precipitação desastrosa da existência e de decadência nacional, a narrativa mitogenésica do *Só*, que arranca com «lançamento de novela oral» e cria uma atmosfera romanesca com seu mundo fantasmático (como viram V. Nemésio e José Régio), vem a ganhar contornos de «épica deceptiva» (no dizer de Paula Morão) até fazer jus ao título de «livro mais triste que há em Portugal».

Por todas estas razões, o *Só* não poderia tornar-se estruturalmente eficaz se não se organizasse num ritual de sacração e de hiperidentificação do nome, do herói, da história, do livro — desde logo através da inflação de ocorrências do lexema «só/Só» e através da sua polivalência semântica (num processo para cuja dilucidação a hermenêutica literária ainda terá muito a beneficiar com trabalhos heurísticos e ecdóticos em ordem à edição crítica da obra).

O *Só* não pode contentar-se, portanto, com a predestinação canónica na linhagem dos poetas malditos — predestinação essa que, aliás, não dispensa, duplamente exaltante e catastrófica: «serás um Príncipe! mas antes... não fosses.», «Vendo uma estrela que lá mora, / No Firmamento português: / E ela traçava-me o meu fado / 'Serás Poeta e desgraçado!' / Assim se disse, assim se fez.». As preambulares «Memória(s)» que António Nobre sucessivamente compôs e a abertura de «Lusitânia no Bairro Latino» são lances fundamentais

de mais ambicioso ritual de unificação e de mitificação, de unicidade arquetípica, em que podem colaborar rasgos tão díspares como a hierofania negra decadentista («E assim se criou um anjo, o Diabo, o *lua*»...) ou os tópicos intertextuais neo-românticos («Menino e moço, tive...»).

Compreende-se assim melhor a pertinência e a astúcia de fazer passar uma atitude de majestade enunciativa — própria de uma «terceira pessoa» que outorga o «Missal» (o livro antonomástico), própria de um autor textual convicto da vocação de soberania poética — através de enunciados infantilistas, que representam esse autor textual como herói frágil da história exemplar — delicado herói carente e merecedor de terna atenção, de amor devotado, bem distinto (se não nos antípodas) da pose adoptada pelos nada escassos candidatos epocais à grandeza de emersonianos *representative men*.

Respeito e veneração, carinho e encanto confundem-se no apreço e no apego que o *Só* assim suscita. Por outro lado, em termos de pragmática ilocutória trata-se de opção eficaz e coerente quanto à face que haveria de revestir um discurso que se quer inextricavelmente egótico e paradigmático, confessional e profético.

Ora, conseguindo conferir ao discurso poético uma unidade de duplo alcance (e de dúplice funcionalidade), entranhadamente individualizado e intersubjectivamente representativo, o *Só* fazia jus a valer por modelo também de estratégia literária para muitas obras líricas do fim-de-século e dos alvares de Novecentos (com destaque

para o *Náufrago* de Afonso Lopes Vieira). Como num passe de mágica, o «poeta-nato, o lua, o santo, a cobra» (que o «*Só é*») conseguia justificar tanto o ufanismo da existência poética irrepetível, quanto a reivindicação da representatividade colectiva.

Ardilosa em si mesma, essa nova dúplice exemplaridade do *Só* consuma-se por outros espantosos ardis processuais, à primeira vista inverosímeis ou imperceptíveis. Especial destaque merece o rasgo de, em lugar de abdicar do narcisismo, ou mesmo de o vigiar e mitigar, optar antes por extremá-lo (ainda que com a disforia duplamente motivada pelo estilo epocal decadentista e pelos contornos peculiares do mito pessoal) e jogar nesse narcisismo estreme (ainda que não imune à ironia) a sua mesma superação.

Uma vez convictamente assumida e eficazmente imposta (através da enunciação aparentemente mais cândida) a equação decisiva — «Queixa-se o meu editor e todos que falo só de mim. Mas não sou eu o intérprete das dores do meu País?» —, o *Só* garante de novo o passe de mágica dúplice: tudo o que relevar do narcisismo (do tropismo narcísico, da pose narcísica, do corroído mito de Narciso) vale para a revelação espectral aos «bons Portugueses» do estado da nação, da alma e do destino pátrios.

Como a instauração do mito pessoal implica a reversibilidade pragmática deste vector semântico, eis que se agudizam sobre a leitura as injunções do registo irónico. Daí, de novo, o sucesso dúplice de um discurso

poético dotado de ambivalência (revelação intimista e observação da circunstância, memória e prognose, confiança e profecia).

Por seu turno, cada um dos domínios dessa dupla valência consoma-se em dúplice vectorização.

A autognose desfecha num retrato dúplice, fazendo coabitar, em boa metamorfose da tradição de ironia romântica, os remotes do orgulho e os delíquios da quebra de autoconfiança, os raptos de lisonjeira auto-representação e as autoflagelações da ruína física e da frustração artística, os sinais da vocação excepcional e as amarguras do malogro existencial, as promessas da Iniciação, do Reino e da Glória, e os passos precoces da Paixão rematando nos prenúncios da Morte.

A diagnose da condição portuguesa e da condição humana finissecular cumpre-se pela contrastada fisionomia de grandeza e decadência (não tanto pela evocação de glórias passadas e falências presentes, quanto pela coexistência de signos e vivências de pujança e de declínio); cumpre-se pela contrastada descrição do país das misérias e das maravilhas, das chagas e dos encantos, das pobreza e das belezas.

Enfim, a dúplice diagnose do destino de Portugal desdobra-se em consolada certidão de agonia e em concessivo encómio de dotes, deixando o *Só*, também aqui, um rasto de excelência corroída.

3. Indo o leitor no encaço deste dúplice conúbio de retrato íntimo e retrato nacional, defronta-se com nova

faceta da orgânica complexidade que garante ao *Só* novos títulos de representatividade epocal e nova valência de dúplice exemplaridade — e assim reforça de modo ímpar os requisitos de António Nobre para o multimodo ascendente sobre a poesia coeva e subsequente.

É que, através da imposição do seu drama pessoal e da sua realização artística numa desconcertante e cativante originalidade, António Nobre dava no prismático *Só* expressão modelar à compresença e à intersecção do Decadentismo e do primeiro surto de Neo-Romantismo lusitanista (em sua feição neogarrettiana).

Notável em ambas as componentes, o *Só* não só dava tradução modelar às motivações de cada uma delas, mas evidenciava-se também pela intuição da exigência de as manifestar num mesmo espaço dialéctico e pelo alcance da sua efectiva integração discursiva. Aspectos decadentistas e aspectos neo-românticos ganham assim no *Só* um valor funcional que desconhecem nas obras onde, com maior ou menor qualidade estética, surgem univocamente.

Decadentista e neogarrettiano, o *Só* dava por ambas as vertentes expressão paradigmática ao crepúsculo irracionalista do Positivismo, ao desencanto com a ideologia cientista e progressista, ao desajuste e ao desconforto perante a modernidade técnica e socioeconómica oriunda do mesmo impulso iluminista.

Enquanto decadentista, o *Só* traduzia esse desajuste e esse desconforto por meio de uma estesia bizarra,

envolta nas oscilações da crise do cosmopolitismo aristocrático-burguês, mas também, e em parte por isso mesmo, participante de uma modernidade alternativa — uma modernidade estética de matriz baudelairiana. Nem esta via deixa de ser singular no *Só*, pois António Nobre parece ir sempre acertando mais intuitivamente com esse caminho (afinal ajustado ao seu caso e ao seu mito pessoais) do que por injunções de cultura literária. Talvez também por isso não encontramos no *Só* o que no sistema do Simbolismo há de peculiar, e sim apenas o que ele tem de comum com o Decadentismo, bem como uma maior ousadia na desagregação e remodelação das heranças rítmicas e estrófico-versificatórias, e, em curiosa simultaneidade, um esbater da estética da sugestão.

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 estesia outra, em princípio desafecta também à modernidade artística, isto é, através de uma poética heterotélica da primazia do sentimento e do nacional, do tradicional e do pitoresco, do castiço e do popular, da discursividade emocional e do derrame verbal.

Ao explorar superiormente certos aspectos de um estilo epocal tão universal (e cosmopolita) como o Decadentismo, o *Só* fazia-o também de modo a que eles subservissem o testemunho poético da depressão nacional e do maremoto pessimista que varre as nossas elites intelectuais e artísticas — enquanto não sobe, por

vertente tradicionalista, a maré africanista de ufanía patriótica, que as *Despedidas* já ecoam, em contraponto ao vector disfórico da síntese inconclusa d' «O Desejado» («Tende paciência! Finarão reveses, / [...]»).

Concomitantemente, ao explorar certos aspectos neogarrettianos, e dando então realização exemplar a uma poesia lusíada de refontalização genuína, de regeneração rural, de nostalgia histórica e de regresso à cultura popular, o *Só* fazia-o de modo a assegurar, se não uma estratégia galvanizante, ao menos uma diversão táctica no confronto com o fatalismo da decadência nacional e com a vaga depressiva.

Ao mesmo tempo, garantia o conforto da diferenciação pátria perante a prosperidade e a força estrangeiras; avalizava, sob a panaceia rústico-patriarcal ou sob o ideal franciscanista, a tentativa de, «Na Escola-Livre da Natureza, Mãe pura!» ou «A Ares numa Aldeia», recuperar de toda a poluição física, anímica e espiritual atribuída à desgastante e perversa civilização da urbe moderna; e ainda, noutra perspectiva, garantia, aos escritores das classes provincianas tradicionalmente dominantes, um paliativo perante a transformação visceral provocada no seu mundo originário pelo advento do progresso capitalista (anestesiando uma ferida tanto mais latejante quanto sangrava na sensibilidade e na ideologia ambíguas dos que, no *Só* como nas *Palavras Loucas*, declinavam «Revolução! — Inútil. — [...]», mas não se haviam resignado à partida com «a nossa miséria» e estimavam a generosidade dos que, pela intervenção

política ou pelo canto, lutavam contra ela..., fossem eles José Falcão ou novos Bandarras como Felizardo de Lima).

4. Não estará ainda suficientemente enfatizada a arte compositiva com que António Nobre opera no *Só* com os elementos decadentistas e neo-românticos.

Por um lado, é relevante para a época e modelar para a posteridade a voz lírica que, no quadro de densa interdiscursividade, o *Só* empresta a certos elementos decadentistas.

Poucas obras finisseculares souberam como o *Só* impregnar-se (e impregnar-nos na leitura) de pessimismo agónico, fatalismo sinistro, irracionalismo maravilhoso e depressivo, envolvimento numinosa e ominosa, experiência de desengano e desencanto, tédio dissolvente e *spleen* inquietante, sensibilidade delicada e doentia, afectividade túrbida e amor inconsumável, ternura mórbida e masoquismo, desgraça pessoal e contexto ruinoso, doença e precipitação desastrosa da vida, envelhecimento prematuro e vizinhança da morte, imaginário nosológico, macabro, necrófilo, etc.

Sobretudo, nenhuma outra obra finissecular como o *Só* altera o tenso equilíbrio sistémico entre morbidez e requinte estético próprio do Decadentismo, esbatendo o *raffinement* comportamental, a afectação culturalista, o rebuscamento locucional, para favorecer a sua eficiência no retrato (afinal já neo-romântico) do Poeta e de Portugal, indissociáveis no «fado» dúplice.

Por outro lado, como atrás ficou assinalado, não faltam nem escasseiam no *Só* tendências de gosto e cultura ou características temático-formais que logo se afigurariam manifestações «neogarrettistas» de íntimo apego e/ou de atracção folclórica por paisagens e gentes, tradições e práticas, crenças e falas tipicamente lusitanas e populares.

Não se trata, entretanto, de mera acoplagem e muito menos de qualquer partilha de espaços entre estes dois vectores estético-literários. Não há no *Só* nenhum tratado de Tordesilhas entre Decadentismo e Neo-Romantismo. Basta, para o comprovar, que se lembre esse macrossigno axial do *Só* que é a figura de Purinha e, com ela, o ideal amoroso hegemónico no *Só*.

Se a mestria com que o *Só* acolhe e potencia os referidos aspectos decadentistas e neogarrettistas já de per si lhe granjeava lugar de destaque indisputado na poesia finissecular e na teoria de modelos para os epigonais decadistas e para os jovens neo-românticos do primeiro quartel do século XX, isso não esgota os títulos de realce da inconfundível compresença daqueles elementos temático-formais.

De facto, há a acrescentar a bifuncionalidade de múltiplos signos do *Só*, cujas virtualidades originárias e cuja colocação estrutural lhes permitem actuar em duas linhas de conexões ao longo da cadeia textual. Assim, uma mesma descrição actua no plano da evocação do macabro e do mórbido decadentistas e no plano da

evocação pitoresca do país natal (v. g. as alas de pedintes de «Lusitânia no Bairro Latino»).

Acresce que essa bifuncionalidade não é apenas pontual, mas globalizante. O *Só* consegue que, afinal, o desfecho desastroso ou a evocação magoada das digressões neogarrettianas revertam em factores intensificantes da frustração e do derrotismo decadentista — podendo então ser lidos como escape vão ou margem lábil da condição agónica do sujeito lírico (como no caso da reconversão daqueles elementos neo-românticos em «Males de Anto» ou no seu enquadramento pela abertura e pelo remate decadentistas em «Lusitânia no Bairro Latino»). Em contrapartida, toda a conjugação orgânica de componentes decadentistas pode redundar, no plano das concretizações literárias da globalidade do *Só*, em meio enfático de a amargurada afeição patriótica neo-romântica transmitir o estado e o destino do Portugal moribundo e em meio do compungido narcisismo neo-romântico vincar o perfil mítico do bardo saturniano.

5. Há a acrescentar ainda que, nos vários subdomínios retórico-estilísticos, o *Só* não se limita aos correlatos das componentes semântico-pragmáticas de natureza decadentista e de natureza neo-romântica. Esses surgem obviamente, por exemplo na organização estrófica emalhetada e no mais amplo exercício da ironia poética à maneira de um Laforgue lusitanista, ou na imagística nosológica, repulsiva, litúrgica ou familiar de «Males de Anto», de «Poentes de França», de «Purinha», etc.

O que mais importa, porém, são outras realizações discursivas, aliás congénitas.

Primeiro, uma propensão ambidextra à originalidade — por exemplo, na metáfora ou na sinestesia («Tísica d'Alma», «degredado / Por esta Costa d'África da Vida», «[Lua] Vaca do ar, a mugir crepúsculos de leite», «Ai oxalá! que Pã me despachasse / Adido à vossa estranha Legação!», «Rosas de vinho! abri o cálice avinhado, / Para que em vosso seio o lábio meu se atole», «Mais vejo aquela cujo olhar são pirilampos», etc.), mas também no extremar da liberação estrófico-métrica até ao contraponto de verso e prosa ou até ao uso hábil de parênteses no quadro mais lato da oralidade flagrante.

Depois, sobre esse húmus de ágil assimilação simultânea de estilo decadentista e estilo neo-romântico e de ambidextra inovação, o *Só* faz irromper traços singularizantes da sua unidade discursiva e do idiolecto literário de António Nobre. Assim, «num movimento maior de conjunto» que se impõe «com uma candidez arrebatante» (Óscar Lopes) e num «projecto solidamente estruturado sob a capa de aparente fluidez dispersiva ou repetitiva» (Paula Morão), reconvertem-se a composição em tiradas longas e assertivas, a enumeração descritiva ou evocativa, a acumulação exclamativa, os lances dialogais e as representações dramatizantes, os descantes e as locuções popularizantes.

Todavia, o que finalmente ainda mais importa é que, sem de tal fazer alarde, antes deixando até crer por vezes

o contrário, o *Só* veicula rasgos vários de modernidade, ou, melhor, das modernidades.

Ao contrário do que a história e a crítica literárias propendem maioritariamente a dizer — apesar dos avisos superiores de F. Pessoa e de V. Nemésio —, António Nobre dá mostras sobejas de que não quer ignorar nem uma, nem outra das tradições de modernidade. Assim é mesmo quando faz o seu universo poético comportar territórios e energias à margem ou ao arrepio só da modernidade científico-sociológica ou dela e também da modernidade artística.

Tanto nos casos de patente incorporação na(s) modernidade(s) como nos casos de opção aparentemente a ela(s) refractária, o projecto de António Nobre instaurará num lastro de tradicionalidade a inovação, por vezes chocantemente insólita (dos motivemas às imagens, dos registos linguísticos às soluções prosódico-versificatórias), introduzirá num fundo de casticismo a importação cultural, etc.; e, sobretudo, esse projecto alimentar-se-á da mais funda autenticidade da sua personalidade literária (e que porventura lavrava no conflito das duas modernidades): a inquietação enigmática sob a máscara, controlada e irónica, do dandismo melancólico.

É certo que, conforme ficou assinalado, o *Só* parece alheado das mais vincadas facetas de modernidade artística veiculadas no fim-de-século pelo Simbolismo e só parcialmente parece interessado naquelas outras veiculadas então pelo Decadentismo; é certo também que o *Só*, concedendo grande relevo constitutivo ao

vector neogarrettista, por esse viés parece frontalmente avesso aos rumos da mesma modernidade estética. Eis, porém, que o *Só* tem artes de por ambos os veios permear, arditosamente, o seu discurso evocativo, catártico e mitogenésico, de rasgos com inegáveis potencialidades de antecipação da linguagem artística que viria a ser do(s) Modernismo(s).

Assim é que, no quadro mais lato de notáveis faculdades de efeito do real (para o eu e para a sua circunstância), vários poemas reforçam o seu carácter ficcionalizante e dramatizante (e nem por isso menos lírico) encastoando na oralidade coloquial adoptada pelo sujeito poético vozes alheias, passos de heterocoloquialidades (v. g. em «A ares numa aldeia», parte primeira de «Males de Anto»). Outras vezes, trata-se de apropriação de extractos de heterodiscursos arrancados à paisagem física e humana, numa montagem que contraria a tendência conatural da lírica para se constituir, de um ponto de vista linguístico, num «mundo ptolomaico» (no dizer de M. Bachtin) avesso à exploração das variações diatópicas e diastráticas da(s) língua(s), e da linguagem enquanto semiótica social (M. A. K. Halliday).

Ora tal montagem ensaia a técnica modernista da colagem sob as vestes inocentes da associação evocativa, no encanto evasor da memória afectiva. Prática difusa desde «Poveirinhos! meus velhos Pescadores!» («Mestre da lancha *Deixem-Nos passar!*», «Prometermos, *si o barco fôri intieiro, / Nossa bela à Sinhora dos Aflitos!*»), é o caso dos nomes das barcas poveiras e, se não o dos

anjinhos das procissões, é o caso dos pregões das romarias em «Lusitânia no Bairro Latino»: «*S<sup>ra</sup> Nagonia! // Olha, acolá! / Que linda vai com seu erro de ortografia... / Quem me dera ir lá! // S<sup>ra</sup> Da guarda! // (Ao leme vai o Mestre Zé da Leonor) / Parece uma gai-vota: aponta-lhe a espingarda / O caçador! // Senhora d'ajuda! / Ora pro nobis! / Caluda! / Sêmos probes! // S<sup>re</sup> dos ramos! / Istrela do mar! / Cá bamos! // Parecem Nossa Senhora a andar. // S<sup>ra</sup> da Luz! // Parece o Farol... // Maim de Jesus! // É tal qual ela, se lhe dá o Sol! // [...] // O Jeques, o Pardal, na Nam te perdes, / [...]*», «*Pregões. Laranjas! Ricas cavaquinhas! / Pão-de-ló de Margaride! / Aguinha fresca da Moirama! / Vinho fresco a escorrer da vide!*»

Por outro lado, fenómeno não menos curioso se verifica nas relações do *Só* com a modernidade científica e sociológica.

É facto que a retracção neogarrettista e a inflexão neo-romântica mais amplamente evasiva indis põem o *Só* perante a vaga estrangeira e os afluxos nacionais do progresso técnico e da mudança socioeconómica trazidos por essa modernidade.

Já a participação na estesia decadentista da crise relacionava enviesadamente o *Só* com aquela modernidade civilizacional. Com efeito, constituindo, na tradição da modernidade artística, momento seguinte ao movimento da Arte pela Arte, o Decadentismo, como mostraram H. Blumenberg e M. Calinescu, é uma estranha estética antinaturalista. Paradoxalmente (e pro-

tomodernistamente) o Decadentismo derivava da evolução científica, que reconverteu a relação do artista com a Natureza, e do progresso técnico e socioeconómico, cujos frutos goza e explora ao arrepio da consequente lógica consumista e num espírito de gratuidade ostentatória. Mas, como antevira Théophile Gautier, o Decadentismo terá um objectivo de *épater le bourgeois* que afinal conduz a que certos elementos emblemáticos da civilização moderna se tornem veículos sígnicos relevantes na estratégia geral da modernidade artística; e, nela, ganha irónico alcance de denúncia das medíocres entranhas, das nefandas sustentações e das catastróficas consequências desses finisseculares «anos do banquete» (Roger Shattuck). Por isso, também no *Só* aquela fruição ambígua do Progresso e a intersecção da modernidade artística; implicadas pela sua vertente decadentista fendem o conservantismo mental e abrem a sensibilidade para as virtualidades de reconversão poética dos materiais adversos, extraídos da nova civilização urbano-industrial e recontextualizados pelo discurso lírico de Anto.

Convergentemente, o desígnio neo-romântico de — por rememoração ou por «jornade[ar] em fantasia», por «Saudade» ou por «Viagens na minha terra» — traçar a fisionomia contrastada do país natal, tinha de admitir e de exigir o levantamento poético das sequelas caseiras da «política de fomento».

Finalmente, e sobretudo, o *Só* não poderia dispensar os sinais dos avanços desse progresso burguês pelos domínios, até aí preservados, da sociedade tradicional

(senhorial e popular). É que são esses avanços que põem em causa o reino de fantasia onde Anto fora/é «Príncipe», o ameaçam de ruína, lhe anunciam o fim próximo, ou já encetam a sua anacronização; e, por isso mesmo, são esses avanços que tornam mais preciosos e apetecíveis os remanescentes daquele viver originário e possibilitam assim que eles se constituam plenamente em paraíso perdido da infância e da juventude e, logo, se tornem a peça fundamental que são na estratégia edificante do mito pessoal de Anto.

Eis por que conluio de razões surdem do seio do nostálgico e evasivo digressivismo do *Só* figuras do mundo empírico que são típicos arautos e actores da modernidade civilizacional, tais como os «Engenheiros, medindo a estrada com a fita...» do poema «Lusitânia no Bairro Latino».

É evidente que releva do espírito da modernidade artística esta capacidade de promover à concretização literária elementos de proveniência tão prosaica e tão estranhos à tradição (compositiva e recepional) do lirismo, mormente do lirismo pátrio. Foi Vitorino Nemésio quem melhor contemplou e proclamou este «milagre do primeiro poeta verdadeiramente moderno de Portugal»: «Só ele foi capaz de obrigar a poesia [...] a dar a humildade dos dares e tomares do povo, a registar os erros de ortografia dos pintores dos barcos poveiros, e fingir de Pinho Leal ou de Silva Lopes nesse dicionário postal que é LUSITÂNIA NO BAIRRO LATINO — e tantas outras operações de trivialidade sublime.», «Fazer

caber as mais atrevidas imagens e os aparatos poéticos mais requintados e estranhos no discurso rezado de um narrador popular ou de mulheres antigas que conversam no traço da porta».

Mas tal capacidade releva sobretudo da magia com que António Nobre duplamente cativa o leitor — isto é, o seduz e o submete, o enleva e o encadeia — no interior do seu discurso poético. Estamos aí perante uma das incidências desse sortilégio que radica inextricavelmente no mito pessoal de Anto e no regime textual por que ele ganha corpo.

Outras incidências, porventura menos estranhas, espalham-se pelos poemas do *Só*. Assim é que, captado para a recitação litânica ou embalado pelo estilo iterativo de poemas como «Lusitânia no Bairro Latino», e deslocado por eles para a sua endógena experiência discursiva, o leitor encanta-se com versos sucessivos que, imperceptivelmente, se cifram apenas em seriações exclamativas de topónimos («Ó Sant' Ana, ao luar, cheia de cruzeiros! / Ó lugar de Roldão! vila de Perafita! / Aldeia de Gonçalves! Mesticosa!»). Ora, arrancados os sintagmas da unidade do verso, ou extrapolados os versos da unidade do poema, ou desintegrado o poema da unidade macrotextual do *Só*, o leitor não reconheceria decerto produtividade poética à acumulação toponímica. Porém, lidos em seu cotexto, esses sintagmas ou versos presentificam os *loca sancta* da memória afectiva de Anto e defluem da corrente regressiva das vivências que o leitor valoriza na empatia com o mito pessoal que por elas passa.

## VIII

Assim, desde *Primeiros Versos* até *Despedidas* António Nobre ganhou jus, como poucos antes dele, a um estatuto paradigmático e a um ascendente multimodo sobre a poesia portuguesa.

Assim, em especial com o *Só*, conquistou este estatuto exemplar e passou a exercer sedução polidireccionada graças a notáveis qualidades de efeito do real (para o eu e para a sua circunstância) e de encantamento evasivo, de aderência ao genuinamente nacional e popular e de subliminares ironias, integráveis na ironia maior do alcance profético dum discurso narcisista e do alcance cesáreo dum discurso infantilista e feminil — qualidades essas actualizadas graças a uma certa exploração das virtualidades da língua e das suas variações (sobretudo diastráticas), bem como a uma eficaz exploração dos subsistemas retórico-estilístico, técnico-compositivo e prosódico-versificatório. Daí resultam os traços inconfundíveis e o apelo irrecusável do seu estilo iterativo e evocativo, exclamativo e coloquial; daí resulta, por outro lado, que, perante as legítimas exigências de um leitor actual interpretadas por Óscar Lopes, «coisas literalmente mortas, como inversões frásicas exigidas pela rima, perífrases pedantes ou de necessidade versificatória, condução ainda discursiva e conceituosa do soneto, alusões culturais em moda, acotovelam-se com recursos mais vivazes, e todavia simples, de síntese exclamativa ou dialogal, apropósitos incisivos, repetições ou para-

lelismos no verso ou na estrofe — coisas que com uma candidez arrebatante conseguem diluir todos os grumos da banalidade ou pedantice num movimento maior de conjunto».

Mas António Nobre não se tornou apenas o autor de uma obra modelar e o detentor dum *thesaurus* de temas e estilemas para a poesia antinaturalista do fim-de-século e para a poesia neo-romântica do primeiro quartel do século xx. António Nobre, ou Anto, tornou-se também, e sobretudo, uma *dramatis persona* dessa poesia neo-romântica e um seu motivo importante; tornou-se, ele mesmo, um macro-signo literário, relevante no subsistema semântico-pragmático explorado pela poesia neo-romântica e, ainda, representação mais lídima do «Poeta» e do «Poeta português», isto é, em termos de metalinguagem literária, personificação genuinamente nacional do bardo genial e maldito do Romantismo; e o seu mito literário pessoal — que construiu sobre a experiência existencial e sobre a sua obra, mas que vive por si mesmo e não é equipolente a essa existência, nem a essa obra — impôs-se até como duplo mítico a outros escritores, enquanto mediador no processo de assumpção e elaboração do seu próprio mito pessoal de Poeta (como exemplifica sobretudo o caso de Florbela Espanca).

Por isso, raros serão os autores neo-românticos que não consagrem textos (em especial poemas) a António Nobre, a Anto, ao *Só*; e esse tópico apenas se tornou menos frequente com o advento e com a posteridade do

Modernismo de *Orpheu*, em cujo universo verbo-simbólico se manifestam, ora difusamente, ora por lances assinalados, múltiplos parentescos com as características ideotemáticas e estilístico-formais consagradas por António Nobre.

Ultrapassado o ciclo de hegemonia neo-romântica nas primeiras décadas do século, a fortuna do poeta do *Só* tornou-se desigual, mas quase sempre favorável — quer na fidelidade de sucessivas gerações de um público socioculturalmente heterógeneo, quer no apreço ou no apego de protagonistas vários dos movimentos que foram marcando o devir da nossa vida literária.

Apesar das referidas marcas de intensa relação paragramáticas em figuras segundas de *Orpheu* e em Mário de Sá-Carneiro, apesar de neste e em Fernando Pessoa ser notória a atracção pela dualidade nobriana de sugestão cândida e de vertigem nocturna, e apesar de Pessoa haver proclamado que António Nobre «deu a nossa nova poesia» e «foi o primeiro a pôr em europeu o sentimento português das almas e das coisas», alguma linhagem estético-crítica de matriz pessoana e alguma descendência literária neo-modernista propenderam a suspeitar o legado do *Só* de sentimentalismo e de expressivismo caducos. Em contrapartida, certa linhagem emancipalista (jacobina, seareira, neo-realista, etc.) propendeu a suspeitá-lo de tradicionalismo evasivo e alienante.

Mas desde a *Presença* prevaleceu, afinal, de período literário para período literário, o sortilégio do mito

peçoal e o poder cativante do discurso poético de António Nobre, que hoje sabemos ser ainda mais do que a lição desse extraordinário *precursor da poesia moderna* que nele viu João Gaspar Simões, tal como os estudos literários nele foram reconhecendo, em boa parte graças à «crítica compreensiva» e ao desassombro polémico de José Régio.

## BIBLIOGRAFIA

a) *Primeiros Versos 1882-1889*, Porto, 1921; *Alicerces*, seguido de *Livro de Apontamentos* (leit., pref. e notas de Mário Cláudio), Lisboa, 1983; *Só*, 1.ª ed., Paris, 1892; *Só*, 2.ª ed., Lisboa, 1898 (cf. também José Bento, «Notas para uma edição crítica do *Só* de António Nobre», in *Brotéria*, vol. 113, n.º 1, Julho de 1981, pp. 3-39); *Despedidas (1895-1899)*, Porto, 1902 («Prefácio» de José Pereira de Sampaio Bruno); *Poesia Completa de António Nobre*, Lisboa, 1988 (pref. de Mário Cláudio).

Com importantes apêndices documentais e críticos, destacam-se a 2.ª edição dos *Primeiros Versos* (Porto, 1937), a 7.ª edição do *Só* (Porto, 1944) e a 3.ª edição das *Despedidas* (Porto, 1945; cf. também reedição em 1985, Porto, Lello Ed.).

b) *Correspondência*, 2.ª ed., Lisboa, 1982 (org., introd. e notas de Guilherme de Castilho); *Correspondência com Cândida Ramos*, Porto, 1981 (org. e pref., «António Nobre: a Rainha e a Torre», de Mário Cláudio); *Primeiros Versos e Cartas Inéditas de António Nobre*, Lisboa, 1983 (org., pref. e notas de Viale Moutinho); Cruz Malpique, *Traços do Perfil de António Nobre Entrevistos na Sua Correspondência*, Matosinhos, 1964; Aníbal Pinto de Castro, *António Nobre, Alberto d'Oliveira e o Editor França Amado*, Coimbra, 1978; Mário Cláudio, «Rua dos dois amigos, outras pedras», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 127-128, 1993, pp. 169-202; Maria Teresa Arsénio Nunes, «Emoção e irreflexão na *Correspondência de António Nobre*», *ibid.*, pp. 215-220; Manuela Parreira da Silva, «Fragmentos de um discurso da distância», *ibid.*, pp. 203-214.

c) «Anto visto pelos poetas» (Eduardo Coimbra, Henrique de Vasconcelos, Alfredo Pedro Guisado, Mário Beirão, António de Sousa, António Sardinha, Alberto Osório de Castro, Mário de Sá-Carneiro), in *Ave e Outras Poesias Desconhecidas*, org. e pref. de Petrus, Porto, s. d.; J. C. Seabra Pereira, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1999, pp. 505-515 [Anto em Leonardo Coimbra, Mário Beirão, Afonso Duarte, António de Portugal (António de Sousa), A. Sardinha, Alberto Monsaraz, Florbela Espanca, Guilherme de Faria, António Alves Martins, Carlos Cochofel].

d) Alberto d'Oliveira, *Palavras Loucas*, Coimbra, 1894; *id.*, *Prosa e Verso*, Lisboa, 1919; Visconde de Vila-Moura, *António Nobre (Seu Génio e Sua Obra)*, 2.<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, 1923; Eduardo de Sousa, *O Poeta do «Só»*, Porto, 1924; Augusto Ferreira Nobre, *António Nobre e as Grandes Correntes Literárias do Século XIX*, Porto, 1931 (com carta de Alberto d'Oliveira e introdução de A. Casais Monteiro); Augusto Nobre, *Leça da Palmeira: Recordações e Estudos de Há Sessenta Anos*, Porto, 1945; Antero Vieira de Lemos, *António Nobre, o Poeta da Saudade*, Porto, 1947; Alberto de Serpa, *Vida, Poesia e Males de Anto*, Lisboa, 1949; Guilherme de Castilho, *Vida e Obra de António Nobre*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Bertrand, 1980; *id.*, *António Nobre — A Obra e o Homem*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Presença, 1988; *id.*, *Presença do Espírito*, Lisboa, 1989; Mário Cláudio, *António Nobre — Itinerário da Solidão*, Porto, 1986 (catálogo da Exposição — Museu Nacional de Literatura).

e) Alexandrino Brochado, *Dimensão Espiritual de Um Poeta*, Lisboa, s. d.; Helena C. Buescu, «Dois poetas da evocação — Cesário Verde e António Nobre», in *Colóquio/Letras*, n.º 75, pp. 28-39; Castelo Branco Chaves, *Estudos Críticos*, Coimbra, 1932; Hernâni Cidade, *Tendências do Lirismo Contemporâneo*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1939; *id.*, *O Conceito de Poesia como Expressão de Cultura*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1957; Luís F. Lindley Cintra, *O Ritmo na Poesia de António Nobre*, Lisboa, FLUP, 1946 (public. parcial: «O decassílabo, o alexandrino e

o verso livre no *Só* (Ensaio sobre versificação e ritmo)», in *Brotéria*, vol. 86, n.º 2, Fevereiro de 1968, pp. 168-192); Nelly Novaes Coelho, *Tempo, Solidão e Morte*, São Paulo, 1964, pp. 41-76; Ribeiro Couto, *Sentimento Lusitano*, Lisboa, 1963, pp. 59-94; Gastão Cruz, «António Nobre e o moderno discurso poético português», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 512, 18 de Maio de 1992; Maria Manuela G. Delille, *A Santa Iria de António Nobre ou a Nacionalização do Motivo de Ofélia*, Coimbra, 1975; *id.*, «A Sombra». *Poema Hamletico e Ofélico de António Nobre*, Coimbra, 1975; Augusto da Costa Dias, *A Crise da Consciência Pequeno-Burguesa — O Nacionalismo Literário da Geração de 90*, 3.ª ed., Lisboa, 1977; Isabel Margarida Duarte e Augusto Santos Silva, «António Nobre — Problemas de uma aproximação cultural», in *Colóquio/Letras*, n.º 64, 1981, pp. 31-40; Vergílio Ferreira, «Breve nota sobre o *Só*», in *Espaço do Invisível — I*, 3.ª ed., Lisboa, 1978; *id.*, «Serás poeta e desgraçado», in *Colóquio/Letras*, n.º 127-128, 1993, pp. 17-26; Maria Helena Nery Garcez, *Trilhas em Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro*, São Paulo, 1989, pp. 43-58; Mário Garcia, «António Nobre, Narciso e Ofélia», in *Brotéria*, vol. 85, n.ºs 8-9, Agosto-Setembro de 1967, pp. 240-254; Francisco Casado Gomes, *O Elemento Mar na Obra de António Nobre*, Porto Alegre, 1958; Maria Madalena Gonçalves, «Significado retórico de um mito nacional — D. Sebastião n' *O Desejado* de António Nobre e na *Mensagem* de Pessoa», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 113-114, 1990, pp. 91-98; Fernando Guimarães, *Linguagem e Ideologia*, Porto, 1972, pp. 93-109; *id.*, «Entre o simbolismo e a modernidade», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 512, 28 de Abril de 1992; R. A. Lawton, *Dix-huit sonnets d' António Nobre*, Poitiers, 1977; Óscar Lopes, *Modo de Ler*, Porto, 1972, pp. 58-61 e 253-275; *id.*, *Entre Fialho e Nemésio*, vol. 1, Lisboa, 1987, pp. 67-84; *id.*, *Cifras do Tempo*, Lisboa, 1990, pp. 97-110 e 117-122; Cruz Malpique, *A Tísica, a Dor e a Morte em António Nobre*, Porto, 1964; Paula Morão, *O «Só» de António Nobre*, Lisboa, 1991; *id.*, «O poeta visionário», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 512, 28 de Abril de 1992; Vitorino Nemésio, *Ondas Médias*, Lisboa, 1945, pp. 351-356; *id.*, *Conhecimento de Poesia*, 2.ª ed., Lisboa, 1970, pp. 93-102; J. C. Seabra Pereira, *Decaden-*

*tismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1975; *id.*, «A dúplice exemplaridade do *Só*», in *Colóquio/Letras*, n.ºs 127-128, 1993, pp. 27-44; *id.*, *António Nobre — Projecto e Destino*, Porto, 2000; Feliciano Ramos, *Eugénio de Castro e a Poesia Nova*, Lisboa, 1943, pp. 105-118; José Régio, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, 1925 (depois *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, 1.ª ed., 1941; cf. *Obras Escolhidas. Crítica e Ensaio/1*, Lisboa, 1994); *id.*, *Obras Escolhidas. Crítica e Ensaio/2*, Lisboa, 1994 (em especial «António Nobre e o modernismo»); Urbano Tavares Rodrigues, *Ensaio de Escrever*, Porto, 1970, pp. 133-138; Mário Sacramento, *Ensaio de Domingo II*, Porto, 1974, pp. 281-288; José-Augusto Seabra, *Poligrafias Poéticas*, Porto, 1974, pp. 219-234; Joel Serrão, «O tédio de António Nobre e a génese de *O Desejado*», in *Temas Oitocentistas — II*, 2.ª ed., Lisboa, 1978, pp. 173-198; Augusto Santos Silva, *António Nobre, Teixeira de Pascoas: Visões Românticas do Mundo Rural*, Paris, 1985; Teresa Ribeiro da Silva, «Dois poetas nos arredores do Simbolismo: Tristan Corbière e António Nobre», in *Nova Renascença*, n.º 35-38, 1989-1990, pp. 225-230; V. M. de Aguiar e Silva, «Aspectos decadentistas do *Só*», in *O Comércio do Porto*, 26 de Setembro de 1967; João Gaspar Simões, *António Nobre. Precursor da Poesia Moderna*, 3.ª ed., Lisboa, 1984; *id.*, «António Nobre, poeta dramático», in *Literatura, Literatura, Literatura...*, Lisboa, 1964, pp. 198-203; Vera Lúcia Vouga, *António Nobre: les intimes contraintes (questions de métrique)*, Porto, 1922; *id.*, «António Nobre: os versos radicais», in *Colóquio/Letras*, n.º 127-128, 1993, pp. 87-116.

Composto e impresso  
na  
*Imprensa Nacional-Casa da Moeda*  
com uma tiragem de mil exemplares.  
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se  
em Maio de dois mil e um.

ED. 130 000 2071  
CÓD. 213 063 000  
ISBN 972-27-1066-4

---

DEP. LEGAL N.º 164 206/01



1 002130 630002