

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

Sylvia Helena Cytrão
Universidade de Brasília.

"É preciso ser vidente, fazer-se vidente. O poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos (...)"

Arthur Rimbaud

Introdução

Quando a estética simbolista irrompia na Europa com *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, em 1857, fazendo a apologia da **não apologia**, nuanceando os tons e deslocando as preocupações poéticas do real objetivo para a transcendência subjetiva, no Brasil publicava-se *O Guarani* - obra romântica-exaltativa de José de Alencar, que realçava os valores nativos brasileiros com cores tomadas do medievalismo europeu na caracterização de um índio - Peri - amalgamado a um cavaleiro medieval, servo do amor cortês e absoluto na defesa do bem contra o mal. Mas Baudelaire colaborou, sem dúvida, para a poética de outro romântico, Álvares de Azevedo, na sua vertente satânica, considerando-se que aquele abriu os espaços inusitados, até então, na criação de uma estética da magia, do sonho e da tradição ocultista, tão vivenciada em seus versos por este último. No entanto, o movimento simbolista, no Brasil, só aconteceu, abrindo árduos caminhos por entre a aclamada e popular estética parnasiana em 1893, com a publicação de *Missal e Broquéis* de Cruz e Souza.

Cardoso Gomes (1993) observa os pontos de contato literários e ideológicos que foram-se entrelaçando com o correr do tempo:

Em síntese, eis as características simbolistas que alguns românticos e parnasianos anteciparam: a capacidade sugestiva, a musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica. Este último, pedra de toque do Simbolismo, tanto para os românticos quanto para os simbolistas, origina-se do místico suco Emmanuel Swedenborg, para quem "todas as coisas que

Sylvia Helena Cyntrão

existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade". Tais ideias satisfizeram o gosto romântico, devido a sua íntima relação com a concepção de mundo cristã. Entre os simbolistas, porém, este espiritualismo, que se insurgiu contra os pressupostos materialistas e positivistas, circunscreveu-se, como observou Balakian, "aos limites da natureza terrenal". Aí uma distinção notável: enquanto o romântico deseja chegar ao mistério, deve fazê-lo adequadamente, sob pena de correr o sério risco de perdê-lo. O mistério obviamente não pode ser revelado, pois deixaria de ser mistério. O segredo está em sugerir-lo, em "evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma". Desse modo, o objeto não é utilizado com um fim em si mesmo, como nos parnasianos; pelo contrário, serve para desencadear movimento que leva ao inefável. Não passa, portanto, de estímulo, habilmente escolhido, para que o leitor intua ou imagine o fim último sonhado pelo poeta.

E, nas palavras de Saint Antoine (Michaud, 1969):

É preciso ampliar o sentido do símbolo. Marmontel já dizia: "o Símbolo é um signo relativo ao objeto cuja idéia se quer despertar". Despertar é a afirmação de Mallarmé: "sugerir, eis o Sonho: é o uso perfeito desse mistério que constitui o símbolo".

(...)

Alarguemos ainda a idéia de símbolo associando-lhe seus derivados, o mito e a alegoria; chegaremos a reconstituir a atual poesia simbolista.

O mito e a alegoria são apenas símbolos continuados, mas não do mesmo modo, o que é importante precisar. (...)

Portanto: o mito é de natureza religiosa; a alegoria, de natureza moral, o símbolo atual, de natureza estética.

Outras diferenças: a alegoria, na falta de inspiração e de espontaneidade, será quase sempre hostil à arte; raramente atingirá a vida e, com mais razão ainda, a paixão. Nosso símbolo atual é mais vizinho do mito do que da alegoria; é que a estética tem mais relação com o espírito religioso do que com o raciocínio utilitário; não há nada de didático na poesia simbólica de hoje.

(...)

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

Assim, o Simbolismo, no sentido exato do termo, é finalmente uma forma literária caracterizada pela frequência de obras de duplo sentido, ou seja, míticas e alegóricas. De um modo mais geral, foi um período em que, com reação contra um tempo anterior preocupado com a exatidão e o realismo, a arte se lançou em direção aos modelos de sonho e de lenda, e dedicou-se a dar às suas obras uma significação mais longínqua do que as idéias filosóficas e religiosas. (...)

2- O simbolista Alphonsus de Guimarães

Alphonsus nasceu aos 24 de julho de 1870, em Ouro Preto, no Brasil, e morreu subitamente em 1921, aos 51 anos de idade, tendo assistido ao fim de uma civilização e aos primeiros sinais de uma nova era que se abria no final do século XIX, com uma mudança radical de paradigmas culturais. Pelo que sabemos de sua biografia, Alphonsus não foi um poeta social combativo; nada em sua obra beira a denúncia ou é panfletário. E, no entanto, legou à literatura brasileira uma poética marcada pela ruptura dos cânones e pela assimilação de todas as inovações culturais e estéticas que abriram os caminhos do movimento modernista. Seus olhos estavam abertos para a vida, sim, mas, nas palavras de Chaves de Melo (1958), *"de olhos com o sexto sentido atento às analogias, às ressonâncias, às correspondências entre o inundo de fora, o mundo de dentro e o simbolismo mítico de sua linguagem sem par"*. O centro temático de sua obra é a dor. A dor que advém das perdas traz reflexões sobre o amor e a morte, dois pólos poderosos de sua poética que, paralelos, refletem a consciência da transitoriedade das coisas desse mundo e da transitoriedade do bem. Profundamente dedicado à arte poética, Alphonsus transubstancia seus sentidos dolorosos em arte, quando trabalha formalmente as idéias-mote dos poemas, utilizando-se de toda's as possibilidades morfossintáticas e fônicas da língua. São decantadas as suas especiais habilidades em compor sintagmas com neologismos e em criar imagens sintéticas a partir das combinações sonoras de fonemas, rimas interiores, aliterações e assonâncias, tendo legado-nos, assim, um Simbolismo mais de música e sentimento do que de sugestões herméticas.

3- O Simbolismo em Florbela Espanca

A poeta portuguesa Florbela nasceu em 1894, dia 8 de dezembro, 24 anos após Alphonsus de Guimarães, e sobreviveu-lhe apenas 8 anos, pois, em 1930, morria aos 36 anos. Assim como para Alphonsus, o mundo para Florbela

foi sofrimento. No artigo "Cecília Meireles e Florbela Espanca: duas vozes femininas na consonância do discurso poético"²³ (1997, p. 69-70), refletimos sobre *esta marca característica de sua obra*.

O poeta escreve para expressar suas reflexões, suas emoções, sua visão da vida interior ou sobre o exterior que o circunda, enfim, uma perplexidade que o move e o faz viver. Numa carta de 14 de outubro de 1930, Florbela afirmara "*não saber fazer mais nada a não ser verso*". E é diante desta constatação que o cu lírico se derrama e onde a busca do autoconhecimento, a partir da vivência do amor, surge, verso após verso, em todas as suas nuances conteudísticas e formais, recorrentes que são a partir dos instrumentos morfossintáticos, lexicais e semânticos utilizados por uma artista consciente da missão criadora e criativa de sua escritura, como podemos perceber na explicação contida no soneto inicial do *Livro de Mágoas*.

Livro de mágoas... Dores... Ansiedades!
 Livro de sombras... Névoas e Saudades!
 Vai pelo mundo... (trouxe-o no meu seio)
 Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,
 chorai comigo a minha imensa mágoa
 Lendo o meu livro só de mágoas cheio.

("Este Livro...")

Em Florbela, como em Alphonsus, os questionamentos existenciais são a chave para a compreensão possível da problemática que envolve a vivência sempre angustiada com o objeto do amor.

²³ O mundo para Florbela Espanca foi sofrimento. Não o sofrimento trágico imposto pelo destino, mas aquele escolhido e cultivado como via para o transcendente. Do real para o ideal, a via escolhida começa no sonho onde a poetisa encontra o êxtase e a realização de seus desejos insaciáveis:

Sonho que sou Alguém cá nesse mundo...
 Aquela de saber vasto e profundo
 Aos pés de quem a Terra anda curvada
 ("Vaidade")

No entanto, o "acordar" dos sonhos marca o sentimento profundo de frustração existencial:

E quando mais no céu eu vou sonhando,
 E quando mais no alto ando voando,
 Acordo do meu sonho... E não sou nada!...
 ("Vaidade")

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

A poeta expressa-se com grande intensidade a partir de construção de imagens centradas na composição de um conjunto de múltiplas sensações, aliando a utilização de nuances à dos recursos sonoros (entre rimas, assonâncias etc), a instrumentos léxicos (com as figuras de pensamento e de estilo). Os procedimentos simbolistas de composição estética, como veremos em seguida, levam-nos a identificar seus poemas com os de Alphonsus, sendo, em quase sua totalidade, centrados na dialética amor x morte e na consciência da inexorável fugacidade do bem. A intenção deste estudo comparativo é mostrar, portanto, os fortes pontos de contato, as afinidades temáticas, imagéticas e linguísticas que evidenciam a sintonia na obra simbolista de Alphonsus e neo-simbolista de Florbela.

4- Uma poética da dor (ou, por um universo simbólico de contato)

Contatos foi o que fizemos. Entre leituras alternadas dos poemas e mergulhos lentos e aprofundados, buscamos estabelecer uma natural aproximação em nível analítico, que, intuitivamente, uma sensibilidade de há longos anos habituada ao **perder-se** e ao **estilhaçar-se** (necessários para iniciar qualquer jogo de descobertas nos diversos níveis do texto) sabe ser requisito fundamental para a compreensão das intrincadas estruturas simbólico-alegóricas com que nos brindam os maiores poetas de qualquer nacionalidade. Após esse primeiro passo, uma seleção de poemas impôs-se, visando à aproximação a partir dos núcleos imagéticos, como será mostrado a seguir, com o seguinte corpus:

| <i>Poema:</i> | <i>Autor:</i> <i>Alphonsus de Guimarães</i> | <i>Florbela Espanca</i> | <i>Núcleos temático(s) de contato</i> | |
|----------------------------|--|-------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------|
| 4.1 - "Ismália" | <i>Pastoral aos crentes do amor e da morte</i> | 4.1-"Torre de névoa" | <i>Livro de Mágoas</i> | ilusão, evasão, morte |
| 4.2 "A angústia.." | <i>Pulvis</i> | 4.2- Angústia | <i>Livro de Mágoas</i> | angústia, fugacidade do bem |
| 4.3-"Soneto de um precito" | <i>Escada de Jacó</i> | 4.3- Loucura | <i>Reliquial</i> | desilusão, dor |
| 4.4- "Ide, mágoas.." | <i>Pulvis</i> | 4.4- "Perdi os meus fantásticos..." | <i>Charnec a em Flor</i> | amor, morte |

4.1- A análise comparada de "Ismália"²⁴ e "Torre de Névoa"³ deve começar, embora não seja o usual, pela diferença: em "Ismália" o eu lírico fala do **outro**; em "Torre de Névoa" ele fala do **eu**. Sintomaticamente, no jogo de duplicidade que se instaura, o pólo se inverte no final, como veremos: o outro é o particular e o eu se abre para o coletivo. "Ismália" é a descrição de um caso de evasão que culmina com o suicídio do corpo físico, e "Torre de Névoa" um caso de evasão que também termina com uma espécie de suicídio, só que da alma. Em ambos, **torre** é metáfora para um isolamento escolhido, isolamento de quem está dominado pelo sentimento e pelas ilusões. O campo semântico de sonho é claro nos dois poemas: **torre, sonho, céu, desvario, anjo (em A. G.); névoa, fumo, sonho, fantasia, ilusões** (dm F. E.) o qual conota o distanciamento da realidade. Em Ismália o "desligamento" já se apresenta no Iº verso: "Quando Ismália enlouqueceu", confirmado nas imagens "no sonho em que se perdeu", "no desvario seu/ na torre se pôs a cantar"; "como um anjo pendeu/ as asas para voar..."; não há aí o espaço da consciência. Ismália, em seu desvario, parte da vida, para alcançar a realização de seu sonho (impossível): "queria a lua do céu/ queria a lua do mar". Não é um ato consciente de escolha da morte, embora, pela morte, Ismália consiga a libertação: "Sua alma subiu ao céu/ seu corpo

²⁴ "Ismália" (A. G.)

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Vi uma lua no céu,
Vi outra lua no mar,

No sonho em que se perdeu,
Banhou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Rufiaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

³ "Torre de Névoa" (F. E)

Subi ao alto, à minha Torre esguia,
Feita de fumo, névoas e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo o dia.

Contei-lhe os meus sonhos, a alegria
Dos versos que são meus, do meu sonhar,
E todos os poetas, a chorar,
Responderam-me então: "Que fantasia,

Criança doida e crente! Nós também
Tivemos ilusões, como ninguém,
E tudo nos fugiu, tudo morreu!..."

Calaram-se os poetas, tristemente...
E é desde então que eu choro amargamente
Na minha Torre esguia junto ao céu!...

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

desceu ao mar". Seria a loucura a única possibilidade de vivenciar os sonhos e a felicidade?

Em "Ismália" todos os verbos no passado indicam uma situação definida, resolvida: não houve consciência, não houve dor, não há mais nada.

Em "Torre de Névoa" a maioria dos verbos também está no passado, exceto nos dois últimos versos, quando o eu lírico expõe o domínio e a vitória do real sobre os sonhos; ele chega a tal nível de consciência que percebe serem pura **fantasia**, ilusões que nunca se concretizarão. A Torre de Névoa, espaço inicial da evasão, transforma-se em espaço de prisão, num contínuo permanente de sofrimento, incapaz de ser superado: "E é desde então que eu choro amargamente/ Na minha torre esguia junto ao céu/..."

4.2- Nos dois sonetos cujo núcleo temático centra-se na angústia existencial⁴, pode-se notar a coincidência de imagens sugestivas, quase alegóricas, na descrição das sensações vividas pelo eu lírico. A. G. vale-se de comparações: "a angústia dentro de minh'alma clama/ **como** a noite no caos de uma caverna" e de descrições da atmosfera que o envolve: "O céu de estrelas se recama/ É a morte que me oscula, unvida e terna". O eu lírico confessa-se "tateante, cego, mudo" e, na consciência da fugacidade do bem ("o outono, o inverno, a primavera, o estio/ Desaparecem...) expõe sua condição torturada e confusa na questão final: "... Que será de mim?" Não é outra a tortura exposta por Florbela: "Tortura do pensar/ Triste lamento." Também privilegiando o campo semântico comparativo dos elementos da natureza (**céu, estrela, vento** = o fugaz), vale-se, como A. G, da comparação para definir o estado de alma do

"Angústia" (A. G.)

A angústia dentro da minh'alma clama
Como a noite no caos de uma caverna
Em silêncio deixai quem já não ama,
Augúrios sepulcrais da paz eterna!

Sinto passos de uma sublime dama,
Escuto em trevas uma voz materna.
O céu de estrelas de ouro se recama.
É a morte que me oscula, unvida e tema.

Para onde irei, tateante, cego e mudo,
Entre as carícias deste beijo frio,
Quem em letargos letais me deixa assim?

Talvez agora se desvende tudo...
O outono, o inverno, a primavera, o estio,
Desaparecem... Que será de mim?

"Angústia" (F. E)

Tortura do pensar! Triste lamento!
Quem nos dera calar a tua voz!
Quem nos dera cá dentro, muito a sós,
Estrangular a hidra num momento!

E não se quer pensar!... e o pensamento
Sempre a morder-nos bem, dentro de nós...
Querer apagar no céu - ó sonho atroz! -
O brilho duma estrela, com o vento!...

E não se apaga, não... nada se apaga!
Vem sempre rastejando como a vaga...
Vem sempre perguntando: "O que te resta?..."

Ah! não ser mais que o vago, o infinito!
Ser pedaço de gelo, ser granito,
Ser rugido de tigre na floresta!

eu lírico: "... e o pensamento/ sempre a morder-nos bem dentro de nós (...) (2º quarteto) "vem sempre rastejando **como** a vaga.../ vem sempre perguntando. O que te resta?" Se quiséssemos responder não só a esta, mas também a outra (e mesma, em última análise...) pergunta que finaliza o poema de A. G., bastaria acrescentar àquele soneto o último terceto do de Florbela: "... Que será de mim?" (A. G)

"Ah! não ser mais que o vago, o infinito!
Ser pedaço de gelo, ser granito,
ser rugido de tigre na floresta."

A resposta contém a "solução" para a angústia existencial: "não ser". É a idéia a que nos remetem os vocábulos: **vago, gelo, granito** = não - vida, bem como a insignificância do rugido de um tigre no meio de uma floresta. Neste poema, Florbela consegue mais efeitos característicos da estética simbolista na valorização do ritmo, do que Alphonsus, apesar da intensidade coincidente do campo semântico. É na utilização da anáfora em três dos quatro conjuntos estróficos ("quem nos dera/ quem nos dera"; "vem sempre/ vem sempre"; "ser pedaço/ ser rugido") que a poeta consegue o efeito melódico formal recorrente à idéia de angústia.

4.3- A expressão da face cruel da vida - a única que permanece - segundo A.G e F.E, é o núcleo temático em torno do qual dançam as imagens baudelaireanas, satânicas, de "Soneto de um Precito " (A. G.) e de "Loucura"

"Soneto de um Precito" (G. A.)

A tristeza em que vivo enclausurado, a horrenda
Asfixia letal que me oprime e estrangula,
Dão-me ao vulto senil este aspecto de lenda...
Satanás, muita vez, nos meus versos ulula.

Temo que chegue, enfim, a hora final, tremenda;
Bate-me o peito; o sangue, em gelo, se coagula.
E espero o instante cruel em que os músculos
distenda,
Bruxo réprobo e mau, morto de fome e gula.

A suavidade ideal das noites estreladas
Não me consola mais: o ermo da terra inteira
Dá-me o antigo pavor das almas condenadas.

Por que dentro de mim tal ânsia? tanto alarme?
Foi minha ama de leite alguma feiticeira

"Loucura" (F. E.)

Tudo cai! Tudo lombra! Derrocada
Pavorosa! Não sei onde era dantes.
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!
Meu solar, meus palácios, meus mirantes!

Passa em tropel febril a cavalgada
Das paixões e loucuras triunfantes!
Rasgam-se as sedas, quebram-se os
diamantes!
Não tenho nada, Deus, não tenho nada!...

Pesadelos de insónia, ébrios de anseio!
Loucura e esboçar-se, a enegrecer
(ada vez mais as trevas do meu seio!

O pavoroso mal de ser sozinha!
O pavorosa e atroz mal de trazer

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

(F. E.). A tristeza (e asfixia letal) em A. G, as paixões (que passam em tropel febril) em F. E. são o ponto de partida para a reflexão nada pacífica, porque apavorada ("pavor de almas condenadas" em Alphonsus; "derrocada / pavorosa" em Florbela) sobre a própria existência.

Todo o campo semântico estrutura-se em A. G. a partir dos adjetivos **horrenda, letal, cruel, condenadas**, dos substantivos abstratos **tristeza, asfixia, ânsia, alarme**, bem como dos referenciais - **satanás, bruxo, feiticeira** do mal x o bem, representado por Deus. Ao eu-lírico "precito", condenado de antemão, resta a pergunta para "justificar" a vida opressiva e cruel: "Foi minha ama de leite alguma feiticeira/ Que maldizia Deus antes de amamentar-me?" O adensamento desta ideia é conseguido também pelo recurso do entrelaçamento de sensações que o envolve: "asfixia"; o sangue, em **gelo**, se coagula; bruxo (...) morto de **fome e gula; suavidade** (...) das noites. O eu lírico em "Loucura" (F. E.) também apresenta a vida com os "Pesadelos de insónia, ébrios de anseio!/ Loucura a esboçar-se, a enegrecer...". A repetição reiterativa dos pronomes indefinidos **tudo** ("**tudo** cai/ **tudo** tomba") e **nada** ("não sei de **nada**, Deus, não sei de nada!..." (...)) "Não tenho **nada**, Deus, não tenho **nada**." e pelo advérbio **não** é o recurso em nível morfossintático utilizado para a constatação inexorável da precariedade e da fragilidade da existência, ideias ainda reiteradas pelas expressivas imagens "rasgam-se as sedas, quebram-se os diamantes". Assim é que, na semantização dos aspectos formais dos dois sonetos, fica clara a confusão do ser que sofre por ação do destino, só lhe restando a tristeza ("tristeza (...) / horrenda asfixia letal que me estrangula" (A.G)); a ansiedade ("Por que dento de mim tal ânsia? (...)" (A.G)); "Pesadelos (...) ébrios de anseio" (F.E) e a solidão ("... vivo enclausurado") pavor das almas condenadas (A.G); "o pavoroso mal de ser sozinha" (F.E)).

4.4- Para fechar o círculo ilusão - desilusão - dor escolhemos os sonetos⁵ a seguir, representativos em alto grau do trabalho forma/conteúdo, que,

Que maldizia a Deus antes de amamentar-me?

Ide, mágoas de amor, porém não vades
Com o que vos segue triste desalento...
Já vi sumir-se, dispersado ao vento,
O bando ideal das últimas saudades.

Nem tu, fúria do ciúme, agora invades
O meu peito de espectro sonolento:

Vejo em tudo o escombral negro e poeirento-
Dessas minhas defuntas ansiedades.

Tantas almas a rir dentro da minha!

Perdi os meus fantásticos castelos
Como névoa distante que se esfuma...
Quis vencer, quis lutar, quis defendê-los:
Quebrei as minhas lanças uma a uma!

Perdi minhas galeras entre os gelos
Que se afundaram sobre um mar de
bruma...

Tantos escolhos! Quem podia vê-los?
Deitei-me ao mar e não salvei nenhuma!

em dialética tensão, apresenta nos conjuntos estróficos vocábulos portadores do sentido de imaterialidade e inconsistência com que a vivência do amor é descrita ("mágoa, desalento, sofrimento" (A.G); névoa, espuma, bruma (F.E)) bem como vocábulos concretos que são os correspondentes simbólicos no mundo físico ("escotnbral, abutre" (A.G); "castelos, lanças, montanhas" (F.E)) à crise vivida no mundo idealizado da alma do eu lírico. Nos dois sonetos há a atmosfera de incerteza ("vento, ansiedades, saudades", (A.G)); ("névoa, bruma, espuma" (FE)) criada pela evocação sugestiva dos vocábulos anteriormente mencionados. Os dois sonetos terminam indicando mais uma vez na poética de Alphonsus e Florbela o inexorável que determina o destino, explicitados pelo ritmo de perplexidade criado nos dois quartetos de ambos os sonetos (em Florbela podemos detectar a concentração dos verbos de ação **perdi** (por 4 vezes); **vencer, lutar, quebrei, deitei-me** ao amor; não **salvei**) bem como em Alphonsus: **ide, segue, vi** sumir-se, **invades**), para nos últimos tercetos haver a constatação do fracasso da luta: "Olho assombrada minhas **mãos vazias**" (F.E); "Hoje **sou um fantasma** a errar seguindo" (A.G). Fantasma significando "não sou" porque "não tenho" mais, em Alphonsus, e, em Florbela, **mãos vazias**, que significam "não tenho", portanto, "não sou". Mas, a mestria de todo esse artesanato cuidadoso concentra-se, em Alphonsus na comparação no campo semântico de sofrimento: "Da alma tombou-me o sofrimento infindo/ **como um abutre a que faltassem asas**" (A.G) e, em Florbela, também na metáfora do sofrimento: "**sobre o meu coração pesam montanhas...**".

Conclusões

Houve época em que fazer a comparação de dois autores, para neles achar semelhanças, pressupunha a noção de influência e até mesmo de plágio. Novos caminhos se abriram para a literatura comparada com Bakhtin (e o dialogismo) Kristeva (e a intertextualidade) Ingarden ("obra inacabada") e Barthes (1985) quando diz:

Não mais, oh pranto, o meu olhar arrasas:
Da alma tombou-me o sofrimento infindo
Como um abutre que faltassem asas.

Do Létis vejo ao longe os amplos portos:
Hoje eu sou um fantasma a errar seguindo
Um batalhão satânico de mortos.

Perdi a minha taça, o meu anel,
A minha cota de aço, o meu corcel,
Perdi meu elmo de oiro e pedrarias...

Sobem-me aos lábios súplicas estranhas...
Sobre o meu coração pesam montanhas...
Olho assombrada as minhas mãos vazias..

Alphonsus de Guimarães e Florbela Espanca: por uma poética de contato

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc, pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anónimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas sem aspas.

Assim sendo, a intertextualidade se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia, numa perspectiva semiótica e de como as palavras literárias articuladas fazem sua passagem para o simbólico. Em casos como o da "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, fica explícita a apropriação consciente de autores como Oswald de Andrade com sua paródia "Canto de Regresso à pátria", onde os símbolos da nacionalidade brasileira - o sabiá e a palmeira - sofrem uma revisão do seu sentido inicial, apesar da reprodução de sintagmas como "não permita Deus que eu morra", bem como de inúmeros outros poetas (Casimiro, Murilo, Drummond, Trevisan, Chico Buarque...) que, ora em paráfrases, ora em estilizações referenciaram a canção-matriz em suas composições. Há casos, no entanto, em que detectamos discursos simbólicos coincidentes e uma poética de estreito contato em níveis estruturais, filosóficos e temáticos entre dois autores, sabendo que não houve vontade consciente de apropriação. Mas, ainda e, sobretudo, estaremos falando de intertextualidade. É o caso que abordamos neste estudo, demonstrando, via análise textual, as semelhanças entre os poemas de Alphonsus de Guimarães e de Florbela Espanca.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: MaxLionard, 1981.
- CARDOSO GOMES, Álvaro. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CHAVES DE MELO, Gladstone. *Alphonsus de Guimarães*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

Sylvia Helena Cyntrão

LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimarães*. RJ: Agir, 1945.

MARTINS, M. da Graça, introd. *Sonetos. Florbela Espanca*. Editora Ulissei; S/D.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisnte*. Paris: Nizet, 1969.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le prince dialogique*. Paris: Seul 1981.