

GRAZZIELLE FORCATO MARTINS

A imago mortis em Kiriale, de Alphonsus de Guimaraens

ASSIS

2020

GRAZZIELLE FORCATO MARTINS

A imago mortis em Kiriale, de Alphonsus de Guimaraens

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Co-Orientador(a): _____

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vânia Aparecida Marques Favato - CRB 8/3301

M386i Martins, Grazielle Forcato
A Imago mortis em Kiriale, de Alphonsus de Guimaraens / Grazielle Forcato Martins. Assis, 2020.
160 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

1. Guimaraens, Alphonsus de 1870-1921. 2. Literatura moderna. 3. Poesia brasileira. 4. Morte na literatura. 5. Simbolismo. I. Título.

CDD 869.91



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: *A imago mortis em Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens

AUTORA: GRAZZIELLE FORCATO MARTINS

ORIENTADOR: FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. FABIANO RODRIGO DA SILVA SANTOS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARCIA ELIZA PIRES
SP / Descalvado

Prof. Dr. ALVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Assis, 06 de fevereiro de 2020

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP FCL/Assis pela oportunidade de desenvolver este trabalho;

Ao Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos pela amizade, gentileza, paciência e, sobretudo, cuidado com o meu gosto pelo macabro e pela poesia de Alphonsus.

Aos doutores Álvaro Simões, Sandra Ferreira e Márcia Pires, cujas contribuições com minha formação na graduação, bem como a leitura atenciosa e gentil desta pesquisa para os exames de qualificação e defesa tornaram este trabalho possível.

Ao Jonathan, por ser exatamente como é, e pelas noites acordado comigo em prol da companhia.

Ao Júnior, por ser como se imaginam as famílias: sempre presente, importante e protetor.

À Isabelle: Je te remercie de toute l'aide que tu m'as apportée dans mon apprentissage de la langue française.

À Dona Neide, que sempre quis ouvir “aquelas poesias de esqueleto, lá”.

MARTINS, Grazielle Forcato. **A *imago mortis* em *Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens**. 2020. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a representação da morte em *Kiriale* (1902), de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), considerando a composição imagética. Nesse âmbito, pretende-se discutir as relações entre o sistema de imagens macabras de *Kiriale* e a iconografia do *memento mori* (“lembra-te que morrerás”), emblema que enfeixa determinada tradição de representação da morte cujas origens remontam a fins da Idade Média. O momento do fim da Idade Média se mostrou terreno fértil para especulações acerca da natureza da morte em virtude de fatores históricos: a disseminação da Peste Negra e a recorrência de guerras no cenário europeu aproximaram o contato do homem com o corpo morto, a putrefação e o esqueleto, de modo que, na tentativa de compreender a natureza destes fenômenos, expressões artísticas de diversas espécies passaram a ser produzidas com abundância. Tratando ora do momento da morte, como os manuais de boa morte ou *ars moriendi*, ora da natureza niveladora da morte, como as danças macabras, ora da efemeridade da vida e condenação da vaidade, como os *vanitas*, as diversas produções foram enfeixadas sob o único tema latino “*memento mori*” a fim de sintetizar a sensibilidade da arte medieval diante da inexorabilidade da morte. Com o romantismo, o século XIX volta suas atenções ao imaginário medieval como forma de questionar os modelos da arte clássica; com efeito, o medievalismo romântico favoreceu a retomada do fascínio pelo macabro nas artes, estabelecendo uma série de motivos que repercutem sobre a poesia simbolista de fins dos oitocentos, contexto em que se inscreve a lírica de Alphonsus de Guimaraens. A imagética da morte em *Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens, embora dialogue com a tradição do *memento mori*, reconduz os motivos tradicionais ao plano de uma poesia experimental, em que a tentativa de plasmar o fenômeno da morte em seus múltiplos aspectos reflete atração da estética simbolista pelo misterioso e inescrutável. Assim, a *imago mortis* em Alphonsus de Guimaraens não se desenvolve a serviço da composição de uma alegoria sentenciosa sobre o destino inexorável dos vivos, como ocorre na iconografia macabra tradicional, mas surge como espaço de experiência estética que se apropria das referências da iconografia tradicional para a composição de uma poesia de acentuado apelo plástico, em que se configura uma singular liturgia do macabro. Grosso modo, pode-se dizer que, enquanto as artes plásticas macabras do passado são orientadas por flagrantes intenções retóricas, a poesia de Alphonsus de Guimaraens despe-se de toda a eloquência para colocar em primeiro plano a imagem impactante e sugestiva. Partindo deste princípio, nossa análise de *Kiriale* objetiva demonstrar a permanência de uma tradição representativa da morte ressignificada por procedimentos expressionais modernos, tais como a metalinguagem, a dicção elíptica, a exploração do fragmentário e, sobretudo, a ênfase no elemento plástico.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens. Literatura moderna. Poesia brasileira. Morte na literatura. Simbolismo.

MARTINS, Grazielle Forcato. **The *imago mortis* in *Kiriale*, by Alphonsus de Guimaraens**. 2020. 160 p. Dissertation (Masters in Literature). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representation of death in *Kiriale* (1902) by Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), considering its imagetic composition. In this scope it is intended to discuss the relation between the macabre image system in *Kiriale* and the *memento mori* ("remember that you must die") iconography, this being an emblem that evokes a particular tradition of representation of death whose origins go back to the end of the Middle Ages. The end of the Middle Ages showed itself as fertile ground to speculations about the nature of death by virtue of historical factors: the dissemination of the Plague and the recurrence of wars in European scenario drew closer the contact between men and the dead body, the putrefaction and the skeleton in a way that a variety of artistic expressions started to be produced plenty in the attempt to comprehend the nature of these phenomena. Referring sometimes to the moment of death, as the manuals of good death or *ars morendi*, sometimes to the leveling nature of death, as the danse macabre, sometimes to the frailty of life and condemnation of vanity, as the *vanitas*, the various productions were evoked under the single Latin term "*memento mori*", in order to synthesize the sensibility of medieval art before the inexorability of death. Along with Romanticism, the 19th century glares at the medieval imaginary as a way to question the classic art models; indeed the romantic medievalism supported the resumption of the fascination for the macabre in art, establishing a series of reasons that rebound on late nineteenth's symbolist poetry context in which Alphonsus de Guimaraens' lyrics is inscribed. The death imagetic in Alphonsus de Guimaraens' *Kiriale* – even though it dialogues with the tradition of *memento mori* – reconducts the traditional motives to the plane of an experimental poetry in which the attempt to shape the phenomenon of death at its multiple aspects reflects the attraction of the symbolist aesthetics towards the mysterious and inscrutable. Therefore, the *imago mortis* in Alphonsus de Guimaraens does not develop for the composition of a judgmental allegory about the living inexorable fate as the traditional macabre iconography does, but emerges as an aesthetic experience space that appropriates the traditional iconography references so it composes poetry with an elevated visual appeal over which is configured a singular macabre liturgy. *Grosso modo*, it can be said that while the macabre visual arts from yore are oriented by flagrant rhetoric intentions, Alphonsus de Guimaraens' poetry undresses itself from all eloquence in order to bring in first plane the suggestive and staggering image. Starting from this principle, our analysis of *Kiriale* seeks to demonstrate the permanence of a representative tradition of death reframed by modern expressional procedures such as: metalanguage, elliptical diction, the fragmentary exploration and above all else the emphasis at the visual element.

KEYWORDS: Alphonsus de Guimaraens. Modern Literature. Brazilian Poetry. Death in literature. Symbolism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 KIRIALE: UM LIVRO INTEGRADO SOB A IMAGEM DA MORTE.....	23
2 O SIMBOLISMO E AS ORIENTAÇÕES ESTÉTICAS DA LÍRICA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS	34
2.1 SIMBOLISMO E LEGADO ROMÂNTICO: AS MANIFESTAÇÕES DO SUBLIME E DO GROTESCO EM ALPHONSUS DE GUIMARAENS	52
2.2 SIMBOLISMO E MODERNIDADE: CORRESPONDÊNCIAS E DISSONÂNCIA NA LÍRICA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS	64
3 A TRADIÇÃO DO <i>MEMENTO MORI</i> NAS ARTES CRISTÃS.....	80
3.1 DANÇAS MACABRAS.....	82
3.2 VANITAS.....	84
3.3 A MORTE E A DONZELA	86
3.4 <i>MEMENTO MORI</i> REVISITADO.....	88
3.5 A EXPRESSÃO DO MACABRO E A POESIA SIMBOLISTA.....	90
4 OS AUGÚRIOS DA MORTE EM <i>KIRIALE</i>.....	96
4.1 SENTENÇAS DE MORTE, EXTRAVAGÂNCIAS E COMPOSIÇÕES DE DANÇAS MACABRAS	98
4.2 DANÇA QUE SE OUVI.....	106
5 REPRESENTAÇÕES DO MOMENTO DA MORTE: A IMPOSIÇÃO DA FINITUDE	112
6 “<i>OSSA MEA</i>” E A MORTE COMO ELEMENTO INTEGRADOR DE <i>KIRIALE</i>.	132
CONCLUSÃO	148
ANEXO I – LISTA DE ILUSTRAÇÕES	157
REFERÊNCIAS	158

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como objetivo apresentar uma leitura de *Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921),¹ considerando a representação da morte em sua obra, sobretudo no que tange ao modo com o qual esse espectro temático se relaciona com a tradição representativa da morte, expressiva sobretudo nas artes plásticas do final da Idade Média. Busca-se evidenciar a relação entre o apelo plástico de sua lírica e a tradição da imagética cristã sobre a morte, centrada no motivo do *Memento Mori*.

Por *Memento mori* (“lembra-te que morrerás”) compreende-se a máxima latina que sintetiza os diversos motivos das artes, pertinentes, sobretudo, durante a baixa Idade Média, que se referem ao tema da morte, como lembrança da transitoriedade terrena e afronta contra a vaidade. As composições enfeixadas sobre este tema têm como objetivo a exposição da morte enquanto fator inexorável, viabilizando a reflexão sobre a efemeridade da vida e a eternidade *post-mortem*. Difundindo, por meio de representações macabras que convidam a uma vida austera e devota, o *Memento Mori* assume formas diversas dentro da tradição das artes cristãs: poemas sentenciosos que condenam a vida mundana, elegias à beleza e glórias perdidas, prefiguração plástica dos aspectos hediondos da materialidade que se contrapõem à vida dedicada ao espírito, representações patéticas do martírio de Cristo e dos santos (HUIZINGA, 2010), o *Memento Mori* se imprime em poemas leigos, na iconografia das igrejas, em cânticos religiosos, cuja ressonância perpassa tradições diversas que se encontram, na poesia de Alphonsus de Guimaraens, a partir de influxos distintos.

Contribuem ao cultivo do tema, na poesia de Alphonsus de Guimaraens, tanto a profunda religiosidade de sua lírica, como os tributos por ela pagos ao imaginário macabro romântico, sensível ao maravilhoso cristão medieval, elementos esses que se conjugam na trama de sua poesia que, orientada pela estética simbolista, se mostra deveras sensível ao temas relacionados ao misterioso e transcendente. Como se pretende demonstrar, a conjugação dessas distintas tradições se materializa em

¹ Afonso Henriques da Costa Guimarães, nascido em Ouro Preto (MG) em 1870 e residente de Mariana (MG) e São Paulo (SP), onde cursou o bacharelado em Direito, e poeta simbolista. Atuou como juiz, cronista e poeta, majoritariamente em Minas Gerais, até a morte, em 1921.

poesia de grande apelo plástico, que busca captar todo o fascínio a dimensão do mistério que a temática da morte exerce sobre a imaginação humana. Justamente as soluções estéticas para o desenvolvimento de uma poesia plástica que concentre o efeito de mistério e transcendência que envolve a temática da morte parecem singularizar a poesia de Alphonsus de Guimaraens, que a partir de tema radicado em extensa tradição, consegue engendrar inovações poéticas favorecidas pelo experimentalismo estético típico do simbolismo.

Expoente da literatura simbolista nacional, a lírica alphonsina é frequentemente associada a dois eixos temáticos principais, sendo estes a morte e a religiosidade. De fato, Alfredo Bosi (2013), ao tratar de Alphonsus, alerta para o falso engano de tomar estes dois grandes temas de sua lírica como indicativos de monotonia; o autor defende que “[no tema da morte, Alphonsus de Guimaraens] centrou as várias esferas do seu universo semântico: a natureza, a arte, a crença religiosa. Mas não devemos cair na tentação de chamá-lo poeta monótono” (BOSI, 2013, p. 296).

Ao investigar *Kiriale* é possível notar que, diante de um mesmo eixo central (a morte), originam-se várias composições distintas; em “Lírios do Vício”, de *Salmos da Noite* (1942), por exemplo, a imagem da morte sugere os elementos que compõem a figura a feminina maldita (RICIERI, 2014, p.73), alvo da afeição do eu lírico e altamente destrutiva, que o abandona com fragmentos de afeição: “E vejo-te ir. Inclinas/ A minha frente a tua face etérea.../ E vais, deixando um escombral de ruínas/ E as tuas mãos tão brancas e assassinas/ Mandam-me beijos, astros de miséria”. (GUIMARAENS, 1960, p.541)². Já no poema “Ladainha dos Quatro Santos”, de *Kiriale* (1902), tem-se uma representação da morte distinta da que se vê no poema anterior; o poema é voltado à compreensão da morte como fenômeno transcendental e divino, dignificado

² Não sei, quando te fôres,/ Como fugir ao tédio aborrecido!/ Para alegrar o céu dos meus amores/ Basta um sorriso teu dos mais traidores/ E o teu mais falso beijo pervertido./ Ah! Que importa, que importa/ A mim saber que o teu olhar me engana!/ Os que foram bater à tua porta/ A alma deixaram no teu seio – morta,/ No forte aroma que do vício emana./ Todo o meu sofrimento/ É ver fugir o beijo que me mata,/ Numa aurora de gôzo e de tormento.../ Não mais terá o lábio ao meu ciumento/ Lábio, por mim preso de amor, ingrata!/ Eu que te vejo pura/ (Porque te vejo com um olhar de amante)/ Tenho nos olhos raros de ventura/ A apoteose da tua formosura/ Que cresce como um sonho, a cada instante./Como um sonho imenso,/ Aberto pela abóbada infinita,/ A noite, a noite cai... e eu penso/ Em ti. E há sangue e pranto neste lenço,/ Que chego aos olhos numa dor maldita./ E vejo-te ir. Inclinas/ A minha frente a tua face etérea.../ E vais, deixando um escombral de ruínas,/ E as tuas mãos tão brancas e assassinas/ Mandam-me beijos, astros de miséria./ Vais e soffro. No entanto/ Chega-me a vida, se te vão os passos.../ Mas eu que te amo, eu te adoro tanto/ Quero viver, a alma chegada em pranto/ No sepulcro que se abre nos teus braços. (GUIMARAENS, 1960, p.541)

pelo tratamento por letra maiúscula; a morte, aqui, é posta em pé de igualdade com figuras cristãs emblemáticas, como Virgem Maria, São José e Jesus Cristo. Eis que se lê na quadra final de versos do poema: “Santa Morte, afinal, cujo nome,/ Ouvido aos dons dos últimos dobres,/ Será o consolo dos que têm fome,/ *Ora pro nobis*” (GUIMARAENS, 1960, p.63)³. Em “Ladainha dos Quatro Santos” a morte se torna alento dos famintos, santidade protetora. Para Alphonsus de Guimaraens, o vulto da morte não paira apenas nas elevadas da santidade ou assombra os abismos da danação carnal; ela também adentra a dimensão do cotidiano, imprimindo-se nos objetos de uso comum, como em “O Cachimbo”, também integrante de *Kiriale*, onde o artista parece meditar acerca do possível falecimento da mulher amada: “Vê tu, formosa, é um crânio em miniatura/ Onde a tua caveira vou revendo:/ O vazio das órbitas fulgura/ Sinistramente, quando à noite o acendo” (GUIMARAENS, 1960, p.55)⁴; embora o poema não expresse diretamente a figura da morte, depreende-se sua representação a partir das imagens evocadas na construção do poema: a sobreposição das imagens da “caveira” do cachimbo e a da mulher, os olhos que são brasas de fumo queimando; elementos que permitem interpretar os vínculos entre a figura da mulher amada e a morte, que perturbam os pensamentos do eu-lírico durante a noite.

As representações da morte construídas por Alphonsus de Guimaraens em sua lírica, aqui expostas de modo sucinto, evidenciam a multiplicidade do tema e a ponte estabelecida pelo poeta entre a morte e as demais possibilidades expressivas de sua lírica, sejam elas relacionadas ao universo profano, à devoção ou concernentes a angústias íntimas. Embora se reconheça que as particularidades da poesia de Alphonsus de Guimaraens estejam intimamente relacionadas às orientações estéticas do século XIX, em particular aos postulados de orientação

³ Santa Maria, Mãe de Jesus,/ Que com as asas protetoras cobres/ Os que têm frio, rotos e nus,/ *Ora pro nobis*./ Santo José, pobre carpinteiro,/ Que eras tão pobre entre os que eram pobres,/ De enxó na mão,/ Santo verdadeiro./ *Ora pro nobis*./ Santo Jesus, meu bom Protetor,/ Que nos teus grandes olhos encobres/ O céu, Cordeiro e também Pastor,/ *Ora pro nobis*./ Santa Morte, afinal, cujo nome,/ Ouvido aos sons dos últimos dobres,/ Será o consolo dos que tem fome,/ *Ora pro nobis*. (GUIMARAENS, 1960, p.63)

⁴ Uma visão do tenebroso Limbo./ Soturna e sepulcral, tens a teu lado:/ Por um artista foi este cachimbo/ À feição de caveira burilado./ Vê tu, formosa, é um crânio em miniatura/ Onde tua caveira vou revendo:/ O vazio das órbitas fulgura,/ Sinistramente, quando à noite o acendo./ E às vezes, quando o eterno ideal me abrasa/ O crânio, no cachimbo os olhos ponho:/ Há também dentro dele fogo e brasa,/ Sobe o fumo e desfaz-se como um sonho./ E quando à noite o acendo, a sua boca/Transparente e magoada se clareia:/ E ri-se, e eu rio ao vê-la, aberta e louca,/ Toda de beijos e de afagos cheia (GUIMARAENS, 1960, p.55)

romântica e simbolista, o repertório de imagens macabras articulado por sua poesia, ao serem lidas, como pretendemos, sob a perspectiva da tradição da iconografia cristã da morte, impele a leitura também a consideração do contexto de consolidação dessas referências plásticas, daí remetermos ao contexto da baixa Idade Média. Philippe Ariès, em *Western attitudes toward death from the middle ages to the present* (1976) - estudo dedicado a compreender o imaginário medieval acerca da morte e sua contribuição para a forma com que a sociedade ocidental a concebe hoje –, pondera que, por enfeixar longos períodos de tempo, o modo como a sociedade reflete sobre a morte transmite a impressão de algo “acrônico” (no original, *a-chronic*), ou seja, não parecem ter sofrido grandes alterações em termos de entendimento sobre o fenômeno da morte (ARIÈS, 1976, p.1). Em realidade, as mudanças ocorrem, “*usually slow and unnoticed changes, but sometimes, as today, more rapid and perceptible ones.*” (ARIÈS, 1976, p.1)⁵. Um exemplo desta mudança de pensamento é a obsessão com o momento da morte e com o cadáver que predomina durante a baixa Idade Média, que resulta, por exemplo, no surgimento dos manuais *ars moriendi* (a arte de morrer), ou “manuais da boa morte”, cujo objetivo era oferecer orientações para o momento da morte que garantissem a salvação da alma. Dos *ars moriendi*, depreende-se a máxima do *memento*, que tinha como objetivo conscientizar a sociedade medieval acerca da inexorabilidade da morte. Estas artes estão intimamente vinculadas à tentativa de racionalizar e compreender acontecimentos históricos do período medieval, como a peste bubônica, as guerras, os fenômenos “sobrenaturais”, e as demais experiências vividas pela sociedade europeia, até fins do século XVI.

O vínculo da poesia de Alphonsus de Guimaraens com elementos medievalistas é perceptível e atestado por sua fortuna crítica, como é o caso de José Aderaldo Castello em *A literatura brasileira: origens e unidade* (2004) ao dizer que em sua poesia (de Guimaraens) “constata-se outra preferência que vem do início de sua carreira, a das reminiscências medievais, idealizando nesse passado remoto o cavalheirismo amoroso e a fé religiosa” (CASTELLO, 2004, p.351); este aspecto medievalista da lírica alphonsina é construído ora por mecanismos explícitos, sendo estes, por exemplo, a recorrência ao léxico próximo do espaço medieval, como é o caso dos termos “fidalga”, “cavaleiro”, “mortalha”, entre outros; bem como no título de poemas, como “Poeiras Medievais”, de *Kiriale*, e também pelo uso de arcaísmos como

⁵ (...) Normalmente lentas e imperceptíveis, mas às vezes, como hoje, mais rápidas e perceptíveis. (tradução livre)

os do poema “A Catedral”, também de *Kiriale*, onde se depara com usos como “giolhos” ao invés de “joelhos” e construções arcaicas como “todolos”. Outras vezes, por via mais sutil, podendo ser esta estrutural, como é o caso de poemas construídos em quadras de redondilhas maiores, como “Ismália”, da *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923) e “Presságios”, balada de *Kiriale*, bem como na caracterização do eu lírico como cavaleiro medieval, como é o caso dos seguintes versos do poema “Vedeta”, de *Kiriale*: “Sei de um espectro que me diz quando se some:/ - A quem guardas aí, Cavaleiro de Malta,/ A beira deste Santo-Sepulcro sem nome?” (GUIMARAENS, 1960, p.66)⁶. São aspectos como estes que conferem distinção à lírica alphonsina, conforme atestado por Francine Ricieri em *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*:

Recursos, portanto, que em outros poemas teriam servido precisamente para assinalar ou reforçar o que se poderia considerar como a particularidade individual do sujeito poético, neste caso têm seu sinal invertido. Recursos como a adoção de uma espécie de “medievalismo” mitigado, o gosto pela inserção freqüente de referências à cultura francesa (eventualmente latina), mesmo a predileção por pseudônimos ou por um certo clima litúrgico. Tratava-se sempre - no procedimento usual em Alphonsus de Guimaraens e seus pares - de assinalar uma distinção capaz de marcar a especialidade histórica do escritor, convertido em indivíduo, em ser destacado do padrão. Ainda que “falsa” ou questionável, a equação parecia apontar sempre para a irrepetibilidade e o caráter unívoco da experiência lírica assim enunciada. (RICIERI, 2014, p.104-105)

Dada a predileção de Alphonsus de Guimaraens pelo “tom” medieval em sua obra, e o vínculo da Idade Média com as composições plásticas pertencentes ao *Memento Mori*, pretendemos analisar de que modo aspectos específicos destas artes plásticas figuram nas composições alphonsinas, considerando como determinados motivos dela oriunda se materializam na poesia de apelo plástico do autor de *Kiriale*.

Ainda que tais composições viabilizem a observação de aspectos medievais em sua obra, como dito, Alphonsus de Guimaraens é um poeta cuja lírica está filiada ao movimento simbolista, herdeiro das manifestações românticas e integrante de um movimento literário do *fin-de-siècle* brasileiro. Deste modo, nosso estudo esbarra na

⁶ Certo, eu vivo num mundo espiritual, postado/ À Beira de uma vil sepultura de gesso./ Sem que possa fugir, vejo a Morte ao meu lado.../ Que vale o pó (...fôste mulher!) por que padeço?! Pobres restos mortais! (O lábio do pecado/ Nunca beijou de leve o teu cabelo espesso.../ O teu remoto olhar de Anjo crucificado/ Vem-me de longe despertar quando adormeço.)/ *Parce sepultis*, Deus dos eternos martírios!/ Um coveiro, talvez vendo a cova tão alta,/ Fez o canteiro onde nós dois colhemos lírios./ Sei de um espectro que me diz quando se some:/ - A quem guardas aí, Cavaleiro de Malta,/ A beira deste Santo-Sepulcro sem nome? (GUIMARAENS, 1960, p.66)

seguinte problemática: de que modo o trabalho com a tradição cristã que remonta à Idade Média se insere num poeta filiado ao simbolismo, no contexto do final do século XIX e décadas iniciais do século XX?

O primeiro ponto a se considerar como condição que atesta a sensibilidade da poesia de Alphonsus de Guimaraens com as reminiscências medievais é a própria relação da estética a que é filiado – o simbolismo – com os postulados do romantismo. Massaud Moisés, em *O Simbolismo* (1967), expõe esse vínculo particular entre os dois movimentos, ressaltando que, na posição de sucessor do romantismo, “[o simbolismo] pode ser considerado uma espécie de prolongamento, ou, mais rigorosamente, uma etapa avançada da concepção do mundo e dos homens inaugurada pelos românticos” (MOISÉS, 1967, p.20). A predileção do movimento romântico pelo medievalismo – decorrente tanto de uma tentativa de recuperação de um passado exótico, como de uma negação da euforia diante do presente – é herdada pelo simbolismo, e opera na contramão das tendências positivistas dominantes durante o *fin-de-siècle* brasileiro. Por conta da valorização que o movimento simbolista oferecia a uma concepção mística de poesia, o imaginário sobre a Idade Média se apresentou como terreno propício para a criação poética simbolista, viabilizando a entrada do sobrenatural, o tratamento do desconhecido e a prevalência de um caráter exótico propiciado pelas ideias acerca da Idade Média.

No que se refere, em particular, ao tratamento da morte no imaginário medieval em termos de maravilha e encantamento, o simbolismo parece interessar-se por tal perspectiva por ela tocar em pontos sensíveis de sua concepção de poesia. Isso se dá porque o simbolismo compreendia a poesia como campo de experimentação de onde emerge a busca pela tradução do inefável. Sendo a morte hipérbole da transcendência e do desconhecido, ela oferece campo adequado para as experimentações simbolistas no sentido de plasmar em poesia o mistério, bem como de favorecer a reflexão acerca das tensões entre a transcendência e a finitude. Essas experimentações impelem a poesia simbolista à dicção sugestiva que a caracteriza, desse modo, a lírica de Alphonsus de Guimaraens, ao privilegiar a representação da morte oriunda da tradição cristã medieval e conjugá-la às novas formas de expressão ofertadas pela linguagem simbolista, propicia uma renovação desta tradição e configura, portanto, uma nova “linguagem da morte”.

Das inovações oferecidas pelo movimento romântico para o simbolismo, aquelas que são partilhadas pela lírica de Alphonsus de Guimaraens – e que

instauram a problemática em relação à tradição católica da Idade Média acerca da morte –, são a subjetividade e a flexibilidade da composição poética. Segundo Abrams em *O Espelho e a Lâmpada* (2010), tais medidas foram cabíveis dentro do projeto romântico devido ao seu empenho em desconstruir a lógica iluminista e a predileção por uma teoria poética que era, sobretudo, mimética. As práticas progressistas predominantes no século XVIII compõem uma literatura essencialmente didática, universalista e insistente na composição de um recorte fidedigno da realidade de acordo com adequações de beleza que objetivavam o deleite e o equilíbrio. Estes aspectos, que condicionaram o modelo de grande parte da literatura produzida no período, são frequentemente refutados pela arte romântica, celebradora do indivíduo e do afrouxamento das regras para composição poética, que foram impostas pela adoção do conceito tradicional de mimesis durante a Ilustração.

As reflexões sobre a poesia adotadas pelos românticos direcionam o olhar do poeta para dentro de si, e condicionam a construção de sua expressividade poética a partir das maneiras com as quais estão dispostos seus ânimos; a realidade exterior e configurada, em arte, sob modelos clássicos, outrora indicadora qualitativa da poesia, torna-se relativa e dá vazão à capacidade de expressar o que é íntimo. Abrams denomina as orientações estéticas do iluminismo como *teorias miméticas*, enquanto as românticas são intituladas *teorias expressivas*, de modo que as últimas postulam o processo de construção da poesia romântica, em linhas gerais, do seguinte modo:

A principal fonte e tema de um poema, portanto, são os atributos e ações da própria mente do poeta; ou se são aspectos do mundo exterior, o são apenas conforme são convertidos de fatos em poesia por meio dos sentimentos e operações da mente do poeta. (...) O primeiro teste ao qual todo poema deve se submeter não é mais “É fiel à natureza?”, ou “Está adequado aos requisitos tanto dos melhores juízes ou da humanidade em geral?”, mas um critério que olha em outra direção, qual seja, “É sincero? É genuíno? Harmoniza-se com a intenção, o sentimento e o real estado mental do poeta enquanto ele compõe?”. (ABRAMS, 2010, p.42)

A possibilidade de manuseio e reinvenção da realidade viabilizada pela visão romântica de arte, ao priorizar a genuinidade sentimental do poeta, atribui ao poema não somente liberdade estrutural, mas também flexibilização temática: o que outrora inspirava o poeta dentro dos limites do aprazível e edificante pôde, então, partir de quaisquer elementos, inclusive daqueles fenômenos que são horríveis e pouco espirituosos, bem como pôde ser expresso de qualquer modo, viabilizando inovações, como a exploração de novas sonoridades, imagens e dicção. O poeta romântico,

deslocado de sua posição de contemplador da natureza para a de criador de experiências sentimentais, torna-se o gênio tocado pela musa, dotado da possibilidade de sentir o mundo e expressá-lo conforme inspirado.

No papel de porta-voz da inspiração, e diante do elogio da razão e do progresso propostos pelo iluminismo, o poeta romântico se depara com um mundo órfão de magia e misticismo: este fator está ligado, de modo geral, à prevalência de uma mentalidade entusiasmada com os frutos da revolução industrial e suas mudanças sociais, e uma tendência à rejeição dos elementos que revestem o mundo de magia: a religião, o sobrenatural, as experiências transcendentais, etc. Segundo Löwy e Sayre em *Revolta e Melancolia* (2015) “o romantismo é, em grande medida, uma reação do ‘entusiasmo cavalheiresco’ contra as ‘águas geladas’ do cálculo racional e contra a *Entzauberung der Welt*, levando a uma tentativa, muitas vezes desesperada, de *reencantar o mundo*. (2015, p.52-53). Esta concepção do papel do poeta diante da poesia e do mundo resultou, mais adiante, na transformação para o poeta maldito, identidade poética recorrente nas produções do movimento simbolista/decadentista, que partilha com o romântico sua visão crítica do tempo presente, privado de encanto. Diferentemente do gênio romântico, o poeta maldito é impossibilitado de retratar suas ideias genuinamente, dado o eterno fracasso que a linguagem à sua disposição lhe oferece, insuficiente para traduzir e transportar do plano do ideal todas aquelas coisas pretendidas. O olhar, outrora dignificado, torna-se amaldiçoado.

O homem pós-romântico, a partir da segunda metade do século XIX, é vítima da violência do progresso industrial e científico oriundos da segunda revolução industrial, e se vê diante do abismo crescente entre a burguesia e o proletariado. O mundo moderno, visto pelos românticos como palco de tentativas vãs de recuperação de seus aspectos encantados, dotado de uma atmosfera árida para a poesia pretendida pelo romantismo, marcada por idealismo e sensibilidade ao inefável.

Passadas as primeiras experiências românticas de recuperação da magia e do místico, de que são exemplos (em termos estruturais e temáticos) o retorno às cantigas medievais, ao folclore, e à religiosidade, o poeta no *fin-du-siècle* se vê desolado, diante de ruínas e assombrado pela impossibilidade de expressar o que deseja. Nesse contexto, o poeta simbolista ainda encara a poesia como a expressão particular de sua visão de mundo, e, deste modo, prossegue se debruçando sobre os

sentimentos; para Abrams, o tratamento dado pelos poetas aos objetos poéticos no simbolismo é um eco daquele teorizado pelos românticos:

(...) [segundo John Stuart Mill] “A poesia deve ser fiel não ao objeto, mas à “emoção humana”. A poesia, afirma Mill em um enunciado que antecipa T.E Hulme e estabelece as bases teóricas para a prática de simbolistas que vão de Baudelaire a T.S Eliot, incorpora-se “em símbolos, que são as representações mais próximas do sentimento no exato contorno dentro do qual ele existe na mente do poeta”. (ABRAMS, 2010, p.44)

No entanto, ainda que ambas as poéticas se distanciem da tradição clássica e valorizem a subjetividade, o romantismo estará às voltas com a genuinidade da expressão poética em relação aos sentimentos e sua concepção de mundo, ao passo que para o simbolismo, a prioridade da concepção poética deve ser a própria poesia, construída sob símbolos que traduzem as ideias, compreendidas como uma espécie de essência transcendental da poesia. Ainda que uma estética seja decorrente das mudanças instauradas pela outra, os aspectos considerados prioritários para a composição poética divergem em terreno romântico e simbolista, exaltando, no caso do romantismo, o indivíduo e, no caso do simbolismo, a própria poesia.

Com efeito, a lírica de Alphonsus de Guimaraens concentra uma série de motivos que traduzem a sensibilidade típica do simbolismo, desenvolvida a partir da sofisticação do subjetivismo e da concepção de arte expressiva romântica. O eu lírico de Alphonsus de Guimaraens é um indivíduo angustiado, assombrado pelos fenômenos inomináveis, como a morte, e às voltas com a incapacidade de expressar plenamente o ideal. Tais características foram teorizadas tanto por Francine Ricieri (2014) quanto por Eduardo Veras (2016), e estão em poemas como o sétimo soneto da sexta dor do *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899): “Mas canto sempre a humana dor. A vasta/ Dolência angelical, o almo gemido/ Que vem pungir-vos a Alma pura e casta,/ Oh! Não... Que para tal não fui nascido.” (GUIMARAENS, 1960, p.162)⁷, poema este que evidencia a insuficiência do poeta em seu ofício diante do ideal.

A herança romântica de subjetividade e intimismo que deságua na poesia simbolista e, portanto, na alphonsina, acarreta numa concepção de morte que, por

⁷ Eu sei cantar o sofrimento: basta,/ Para cantá-lo bem, já ter sofrido.../ Pois a musa que pelo chão se arrasta/ Sobe às vezes ao Céu como um balido./ Mas canto a sempre-humana dor. A vasta/ Dolência angelical, o almo gemido/ Que vem pungir-vos a Alma pura e casta/ Oh! Não... Que para tal não fui nascido./ Nem pretendo, Senhora, (fora um sonho)/ Dizer toda a agonia que sofrestes/ Nos versos que ante vós, humilde, ponho./ Por mais nobre que seja, é sempre tosco,/ Tem sempre versos pálidos como estes/ O Poeta que quiser chorar convosco. (GUIMARAENS, 1960, p.163-164)

mais que beba de fontes medievalistas – e tais fontes atuem como forte componente temático –, é bastante particular. A predileção de Alphonsus de Guimaraens pelo tema da morte, como já visto, é a espinha dorsal que sustenta todo o esqueleto de sua expressão poética, mas esta espinha está à serviço do universo íntimo do eu lírico e experiências críticas com o mundo, marcada por sentimento de deslocamento, impotência, insatisfação. Os temas medievais cristãos que discutimos anteriormente são oriundos de uma preocupação coletiva diante da ideia do *post-mortem*, mas na lírica alphonsina estão sujeitos às transformações que melhor traduzem a natureza dos sentimentos do eu lírico, tratando-se, portanto, muito mais de uma reinvenção dos temas orientados pela perspectiva particular do eu lírico, do que de uma glosa a motes medievais, propriamente ditos. Considerando tais aspectos, acreditamos que uma possível solução para as questões temáticas vinculadas à problemática sobre a qual se dá nosso trabalho seria a leitura da lírica alphonsina (em particular nosso recorte de *Kiriale*) enquanto reflexo de uma tradição medieval cristã acerca da morte, matizada pela subjetividade e angústia do eu lírico simbolista proposto por Alphonsus.

É importante ressaltar que a tradição do *memento mori* a qual nos referimos para construção do trabalho é, majoritariamente, plástica. Tal associação com as artes visuais se dá por nossa tentativa de apresentar a plasticidade como aspecto distintivo da lírica alphonsina; a construção poética que, em primeira instância, valoriza a composição imagética, em detrimento do aspecto retórico. Esta particularidade da lírica alphonsina é traço distintivo do movimento simbolista e foi, como os aspectos anteriores, possibilitada a partir das renovações visadas pelo romantismo. Experimentar com a linguagem e estrutura da poesia de modo a traduzir o ideal e as experiências metafísicas são aspectos que fundamentaram a literatura pós-romântica, levando-a a reconsiderar as noções de fazer poético e do ofício do poeta.

Enquanto teoria poética, o romantismo buscou incessantemente inovação estrutural na poesia, fugindo à prevalência do soneto como metro excelente, flexibilizando os temas, e alargando as margens da estética. A poesia pós-romântica, já passada por esta quebra de normas, se volta para a reflexão do fazer poético como experimento, da linguagem poética como traço de autonomia. Crítica da crítica, os movimentos que sucederam o romantismo colocaram em xeque a própria concepção romântica de poeta e de poesia. É neste contexto de crítica que se insere o ensaio de 1846 “Filosofia da Composição”, de Edgar Allan Poe (1809-1849), o qual sugere que a poesia é resultado de um processo criativo árduo e intrincado, responsável por

eleger não somente o tema mais adequado para a composição poética, como também o modo com o qual justificam-se as escolhas de construção de figuras, imagens e a utilização dos objetos poéticos. O autor descreve o processo de criação literária como sendo “(...) as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança de cenário, as escadinhas e alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário” (POE, 1985, p.102).

O ensaio de Poe prevê metodologia não outra que a de sucessivas tentativas de construção da poesia, que finalmente resultam no trabalho ideal; seus métodos confrontam diretamente a concepção de gênio e de inspiração de seu tempo, mas foram responsáveis por influenciar autores posteriores, sobretudo Charles Baudelaire, que traduziu Poe para o francês e é dos percussores mais influentes do movimento simbolista. As reflexões de Poe neste ensaio fundamentam grande parte do processo criativo da literatura da *belle époque*, e resultam numa poesia que, como a romântica, quer ser genuína enquanto compõe os sentimentos do poeta, porém, à sua própria maneira e consciente de seus mecanismos. Edmund Wilson em *O Castelo de Axel* (2004) atesta estas questões ao pontuar as categorias imaginativas da literatura pós-romântica, e o faz do seguinte modo:

Cada poeta tem uma personalidade única (...); e é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor. (WILSON, 2004, p.44)

O que é sumarizado por Wilson integra os fundamentos da literatura simbolista, e da noção de correspondências que, segundo Álvaro Cardoso Gomes (2016), remonta às ideias de Swedenborg (1688-1772), adequadas por Baudelaire a suas concepções de poesia, de modo que a construção da poesia não se dá a partir da exposição retórica de ideias e imagens – justificadas em seu uso pela regularidade com a qual se associam àquilo que se pretende invocar (o ideal) –, mas sim pela criação de imagens que, em sua imanência, são simulacro deste ideal, símbolos imperfeitos e válidos dentro dos limites do poema. A natureza das correspondências não está na lógica com a qual se expõem as ideias, mas sim na proximidade destas com os sentidos e com a experiência diante do abstrato e do metafísico, viabilizando

o uso das ferramentas de construção do poema que não privilegiam a clareza, mas sim as sonoridades e as sugestões, sendo estas a elipse, a sinestesia, a expressão hermética, o anacoluto, entre outros. Gomes, ao discorrer acerca de George Vanor, ressalta que isto se dá em virtude dos métodos com o qual o poeta simbolista concebe a poesia, bem como sua tarefa diante da visão do ideal:

De acordo com o autor, já que tudo se corresponde, a tarefa do poeta seria a de tentar chegar ao princípio misterioso das coisas, por meio da manipulação adequada dessas mesmas coisas, utilizando-se de dois métodos: no primeiro, o poeta parte da aparência, do sensível e das causas para chegar à essência, ao espiritual, aos efeitos; no segundo, o poeta intui a essência e o mistério e envolve-se em uma “significação figurativa”, isto é, encontra-lhe a imagem sensível exata para expressá-la, sem revelá-la. (GOMES, 2016, p.30)

Atesta-se, portanto, que a excelência da poesia no contexto simbolista não é de caráter expositivo, mas sim sensorial, abstrato; foge-se à premissa da literatura enquanto gênero de caráter democrático e didático, responsável por instruir e edificar o indivíduo, libertação que não foi plenamente alcançada pelo movimento romântico, dado seu caráter ainda retórico de exposição e construção das ideias, o que é atestado por Edmund Wilson ao tratar da grande novidade que o movimento simbolista foi para a literatura francesa, notadamente retórica:

O movimento simbolista violou aquelas regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar pela borda afora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte. (WILSON, 2004, p.40)

Deste modo, fundamentada na teoria das correspondências, a literatura simbolista viabiliza a experimentação com a linguagem e se desprende das normas da lógica oriundas de um propósito instrutivo, o que, para nós, permite explorar seu apelo plástico. Acreditamos que, no caso da poesia de Alphonsus de Guimaraens, é possível observar propósitos similares de composição imagética e correspondência, bem como de exploração do potencial que a linguagem poética oferece. A consciência diante do fazer poético (conforme teorizada, a princípio, por Edgar Allan Poe) e do potencial de expressão do ideal a partir da linguagem, resulta em um eu-lírico alphonsino frustrado pela impossibilidade de expressão correta do ideal, e reconhecimento de sua impotência em tentar estabelecer as correspondências adequadas. Este aspecto que denuncia a agudeza dos fundamentos simbolistas na lírica alphonsina é recorrente em sua obra e foi atestado por Eduardo Veras, que

analisa os sonetos metalinguísticos integrantes do *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899):

Diante desse abismo, que se abre entre o homem e o absoluto, a poesia, pensada conforme o preceito simbolista de associação com a música, aparece como uma forma de contato, como uma espécie de canal capaz de unir, ainda que precariamente, esses dois mundos. É por isso que a poesia simbolista caracteriza-se pela tensão insolúvel entre a esperança de alcançar o universo das Formas e a consciência, de todo moderna, da insuficiência da linguagem. (VERAS, 2016, p.109-110)

A lírica de Alphonsus está inserida, portanto, num momento da literatura que se debruça sobre o fenômeno poético e retoma com criticidade premissas românticas, principalmente no que tange o processo de composição do poema. Portanto, embora Alphonsus seja um poeta reconhecido por aspectos medievalistas e poemas em estrutura e versificação antigas, características marcantes do movimento romântico, é falso engano considera-lo um “romântico atrasado”; é o tratamento sobre os temas medievais, a preocupação com as imagens, a exploração da linguagem poética e as correspondências estabelecidas com aspectos sensoriais e metafísicos em sua poesia que inserem Alphonsus de Guimaraens na literatura de fim de século, posterior ao romantismo, de modo que o tratamento da morte pelo poeta é componente expressivo de sua lírica, muito mais que apenas temático. Deste modo, torna-se seguro analisar os poemas alphonsinos e seu tratamento da morte como composição de uma *imago mortis* particular e intrasferível, que recorre a concepções da morte que são, de fato, medievalistas, mas que divergem dentro do leque expressional que constitui o estilo alphonsino e seus propósitos.

A partir destas concepções, o trabalho se dará, num primeiro momento, por meio do estabelecimento das particularidades de *Kiriale* enquanto obra, dando lugar, em seguida, à recuperação da fortuna crítica de Alphonsus de Guimaraens e das singularidades de sua poesia, levando em consideração os seguintes aspectos: a contextualização das inovações oferecidas pelo romantismo para a poesia e sua recuperação no simbolismo, de modo a compreender a maneira com a qual se inserem os principais motivos estéticos da lírica alphonsina; os aspectos diferenciais do movimento simbolista e seu vínculo com a teoria da lírica moderna de Friedrich, de modo a compor embasamento para a análise da lírica alphonsina como integrante do simbolismo e como lírica com aspectos modernos; compreensão da lírica de Alphonsus de Guimaraens no que tange ao simbolismo em contexto nacional.

A seguir, trataremos da tradição representativa da morte nas artes plásticas cristãs, tendo como recorte o momento da baixa Idade Média, de modo que, a fim de tecer a análise proposta por nosso trabalho, recuperaremos alguns dos motivos que constituem o leque do *memento mori*. Finalmente, objetiva-se analisar o *corpus*, constituído pelos poemas “O Leito”, “Presságios”, “Ocaso” e “Ossa Mea”, contrapondo a expressão medieval cristã e o tratamento singular dado por Alphonsus de Guimaraens para estes temas, com o intuito de constituir uma imagem da morte alphonsina que, embora seja medievalista em alguns aspectos, é reimaginada pelo olhar de um poeta brasileiro finissecular. Deste modo, a análise estará disposta de acordo com os seguintes tópicos: 1. Os augúrios da morte em *Kiriale*; 2. A imposição da finitude e o momento da morte; 3. O estabelecimento de um processo orgânico da morte construído em “Ossa Mea”.

1 *KIRIALE*: UM LIVRO INTEGRADO SOB A IMAGEM DA MORTE

Com publicação datada de 1902, *Kiriale* é um livro constituído por poemas cuja elaboração é datada entre os anos de 1891 e 1895, período de estudos de Alphonsus de Guimaraens em São Paulo. Composto por 31 poemas⁸ e distribuído em cinco seções, cada qual identificada como “*Caput*”, o livro é arquitetado sob a seguinte divisão:

CAPUT I – PULVIS: composto pelos poemas “*Initium*”, “Cabeça de Corvo”, “O Cachimbo”, “O Leito”, “Luar sobre a luz da tua cova”, “O Lago”, “Sete Damas”, “Presságios”, “À Meia-Noite”, “Canção”, “Ocaso”, “Saudade”, “O Campanário” e “Ladainha dos Quatro Santos”.

CAPUT II – OS SONETOS: composto pelos poemas “Náufrago”, “Poeiras Medievais”, “Visão dos Solitários”, “*Vedeta*”, “Espírito Mau”, “*Succubus*”, “*Serpes*”, “*Spectrum*” (com duas partes), “Santo Graal”, “Recordando-se”, “Pobres Sonhos”, “*In Hoc Signo*”, “*Ascetas*” (com duas partes) e “*Mors*”.

CAPUT III – S. BOM JESUS DE MATOZINHOS: composto por único poema homônimo.

CAPUT IV – A CATEDRAL: composto por único poema homônimo.

CAPUT V – OSSA MEA: composto por único poema homônimo dividido em sete partes.

EPÍLOGO: composto pela tradução do *Dies Irae*.

O livro é constituído por poemas que variam em metro (redondilhas maiores, menores, decassílabos), ritmo (poemas com variadas estruturas de rimas, bem como versos livres) e forma (sonetos, quadras, poemas longos); há poemas narrativos, poemas cujo foco é a materialidade, poemas de referência medievalista evidente, bem como poemas que evocam elementos mitológicos da antiguidade clássica. O livro contempla temas e preocupações típicas da poesia simbolista, como o misticismo, a investigação das camadas profundas da subjetividade, a melancolia, a busca pela transcendência, sendo envolto por densa atmosfera, em que sobressaem o fantástico e o misticismo, que evoca reminiscências do imaginário cristão apropriadas de modo singular. O que mais chama a atenção em *Kiriale*, contudo, o lugar de relevo conferido

⁸ A contagem se deu pela titulação dos poemas, uma vez que “*Spectrum*” e “*Ascetas*” estão divididos em duas partes, enquanto “*Ossa Mea*” está dividido em sete partes.

à ideia e à imagem da morte. Com efeito, o principal fator responsável pela integração de *Kiriale* parece residir na tentativa de representar as variações do fenômeno da morte, tratando-se sobretudo da tentativa de exposição da natureza polissêmica da morte e da contemplação de suas múltiplas instâncias, de modo que o livro atua como espécie de meditação macabra com as tentativas de sintetizar as múltiplas formas e conceitos emanados pela ideia da morte em arte poética.

O título do livro, *Kiriale*, remete à oração litúrgica *Kyrie*, localizada na missa durante o ato penitencial. Seguido o momento da confissão dos pecados, o *Kyrie* consiste na súplica pela piedade divina, que na missa em língua portuguesa deu lugar ao pedido “Senhor, tende piedade”. A epígrafe de *Kiriale* conta com excerto do salmo seis: “*Misere mei, Domine, quoniam infirmus sum; sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea*”⁹, que também alude ao momento penitencial. A união do título e da epígrafe no livro sugere a antecipação de uma espécie de *mea culpa* pelo conteúdo que virá, pela expressão dos elementos da morte: caveiras, esqueletos, cemitérios, flores... Henriqueta Lisboa, na conhecida conferência “Vida e Obra de Alphonsus de Guimaraens”, de 1938, descreve *Kiriale* nos seguintes termos:

Livro de mocidade cálida e sofredora, perturbada pelos acicates das paixões humanas e contida, ao mesmo tempo, nos limites, senão da ordem perfeita, pelo menos do desejo, desta ordem, vale por uma documentação de conflitos morais, tanto quanto pela inovação de alto cunho estético que encerra como poesia. Aquele, que mais tarde, seria de preferência como cristão, o poeta dos sentidos, deslumbrado pela formosura do invólucro, embriagado pelo perfume do incenso e das flores da Virgem, embalado, pelas músicas sacras, buscando – sacerdote dos ritos externos – o conforto humilde das cerimônias religiosas e das alegorias amáveis do cristianismo, foi quando moço o verdadeiro místico, à procura do caminho da perfeição, seguindo os conselhos de Cristo: - Vigiai e orai para que não entreis em tentação”. (LISBOA, 1938, p.6)

Embora a definição da autora impregne *Kiriale* do mesmo teor devocional que a crítica alphonsina da época partilhou recorrentemente, as epígrafes demonstram também o predomínio do esteticismo: ao lado do texto bíblico, versos de Verlaine – “*Place a l’âme, Seigneur, marchant dans votre voie/ Et ne tendant qu’au ciel, seul espoir et seul lieu*”¹⁰. As epígrafes que se estendem por toda a obra são múltiplas e, em sua maioria, evocam versos dos poetas precursores do simbolismo francês:

⁹ “Misericórdia, Senhor, pois, vou desfalecendo! Cura-me, Senhor, pois os meus ossos tremem” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.432)

¹⁰ “Espaço à alma, senhor; caminhando em sua vista./ E tendendo somente ao céu, única esperança e único lugar.” (tradução livre)

Verlaine, Baudelaire e Mallarmé. Com efeito, os versos de Verlaine evocado pela obra fazem referência a religião, todavia, parecem ser lembrados por Alphonsus não por seu conteúdo devocional, mas por representarem o tipo de apropriação estética do misticismo cristão que foi cara ao simbolismo. Alphonsus, em particular, já teve sua “devoção” questionada e revista mais de uma vez por sua fortuna crítica, como é o caso de José Veríssimo (1901), Murilo Mendes (1917), Francine Ricieri (1996, 2014) e Eduardo Veras (2016), entre outros. O título e as epígrafes instauram, portanto, o ambiente de uma obra que se justifica perante a entidade divina, que parece “pedir licença” para tratar do que trata, porque vê em seu conteúdo a necessidade da misericórdia divina; não somente isso, antecipam a carga “pesada” de elementos macabros que se alastra por todos os poemas, ao pedirem a súplica de Deus e o caminho para os céus. Sugerem, por fim, as divagações de uma alma que vemos – posteriormente, nos poemas – às voltas com a morte, e que recorre à intervenção do divino sem, contudo, perder de vista a natureza poética de seu conteúdo, pois, ao mesmo tempo que chama por Deus, dá voz também ao poeta, e denuncia uma devoção suspeita de ser estética, e não verdadeiramente devocional, justificando a dupla de epígrafes.

Em artigo dedicado à investigação dos aspectos estruturais de *Câmara Ardente* (1899), Francine Ricieri sugere que a publicação tardia de *Kiriale* está vinculada à instabilidade das publicações de Alphonsus de Guimaraens durante o período universitário, de modo que tanto *Kiriale* quanto *Salmos da Noite* (1942)¹¹, e até mesmo poemas de *Pulvis* (1921) integraram, outrora, um outro projeto – que não veio a publicação – intitulado *Alucinações* (RICIERI, 2017, p.20). Segundo a autora:

Kiriale parece ter recebido o que sobreviveu dos dois projetos [*Alucinações* e *Salmos da Noite*], em geral poemas reescritos muitas vezes e republicados em datas sucessivas, com muitas variantes. Se os registros indicam que os poemas de *Kiriale* teriam sido escritos entre 1891 e 1895, as primeiras versões dos poemas de *Salmos da noite* seriam relativas aos anos imediatamente anteriores, ou seja, seriam versos da primeira lavra, como aqueles de *Alucinações*. (RICIERI, 2017, p.20)

¹¹ A publicação póstuma de *Salmos da Noite* é justificada no apêndice “Notas e Variantes” da *Obra Completa* (1960), revendo nota escrita por João Alphonsus ao publicar os poemas em *Autores e Livros* (1942), que dizia o seguinte: “D. Maria Guimarães Alvim, tia materna de Alphonsus de Guimaraens, guarda um caderno precioso. A capa desse caderno traz um título – *Psalmos da Noite* – com o nome do autor – Aff. Guimaraens. Na última folha, com a letra do Poeta: “Ouro Preto, 2 de novembro de 1899”. São recortes de jornais, ali colados, sem indicações de nomes ou datas. É essa preciosidade que aqui publicamos”. (GUIMARAENS, 1960, p.727)

Embora construído a partir da compilação de poemas publicados outrora esparsamente, *Kiriale*, para Ricieri, corresponde de um projeto indicativo de uma tendência à organização criteriosa por parte do poeta, manifestada com maior estabilidade em suas primeiras publicações (em termos cronológicos) – a saber, *Setenário das dores de Nossa Senhora* e *Câmara Ardente*, ambos publicados em 1899. Assim sendo, *Kiriale* compartilharia dos critérios de integralidade que caracterizam as outras obras – como as divisões em capítulos e o rigor com os subtítulos e epígrafes dos poemas –, todavia, o livro ainda não alcançaria a minuciosidade com a qual a organização formal que se observa em livros representativos da obra madura do poeta, tais como *Setenário das dores de Nossa Senhora*. (RICIERI, 2017, p.23). Estas observações estão em outros artigos da autora, bem como no livro *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014), também de Ricieri, onde, em seção destinada à análise de “Cabeça de Corvo” e “O Cachimbo”, a autora trata de *Kiriale* nos seguintes termos:

Livro de altos e baixos, parece aproximar-se, a despeito da divisão em seções cuidadosamente nomeadas e epigrafadas, do amontoar puro e simples de textos coligidos. Contudo, interessa-nos principalmente pelo modo quase evidente, ou mais marcado, ao menos, pelo qual coloca em cena determinado conjunto de imagens, bem como determinados procedimentos de ordenação dessas imagens, afim de perfazer um tom tenso, problemático, carregado de negatividade, marcante na poesia alphonsina. (RICIERI, 2014, p.55)

Durante o levantamento destas datas de publicação dos poemas de *Kiriale* e *Salmos*, a autora menciona o conjunto de quatro poemas enfeixados sob o título “*Memento, Homo, Quia*” – aos quais dedica ainda outro artigo, intitulado *Ciclos do Macabro* (RICIERI, 2012) – cuja publicação veio à tona apenas com a publicação do livro *Pulvis* (1938)¹². Estes poemas, escritos ainda em 1891, deveriam estar no conjunto de *Kiriale*, mas não foram integrados à obra, conforme nota escrita pelo próprio autor, que diz: “Esta poesia, por haver-se perdido, não pôde ser incluída no livro *Kiriale*, publicado em Portugal em 1902, mas que é cronologicamente a primeira obra do Autor” (GUIMARAENS, 1960, p.712). Os poemas encontram-se reproduzidos abaixo:

I
Uma noite eu pensava em ti. No espaço a lua
Arrastava o seu manto imortal e nevado.
Moldurada no luar, inteiramente nua,

¹² A respeito da publicação de *Pulvis*, há também nota explicativa de João Alphonsus, como ocorreu com *Salmos da Noite*. O livro, que tem por propósito reunir os últimos trabalhos de Alphonsus de Guimaraens, veio à tona como integrante da antologia *Poesias*, publicada apenas em 1938, 17 anos depois do falecimento do autor, e compilada por João Alphonsus.

Vieste, branca de luz, para o nosso noivado.

Nisto, como se o chão se abrisse, ergueu-se em meio
Da escura alcova a mais infernal e sombria
Visão do mundo que para o meu lado veio,
E vendo-me a beijar o lírio do teu seio
Diz: "*Memento, homo quia...*"

Cheio de horror e mágoa, o fundo olhar aberto,
Perdido em preces rudas,
Fiquei horas sem fim quietamente desperto ...
O silêncio pelo ar abria as asas mudas.

II

Depois não mais te vi. E como eu não pensava
Em ti, essa visão que sílabas tão tristes
Me disse, da minha Alma aos poucos se apagava ...
Hoje sou como um morto e tu não mais existes.

E agora que não te amo mais, e não mais beijo
O lírio do teu seio, a cruel visão sombria
Não me vem lembrar o cruciante desejo ...
Não mais, aberto olhar que em sonhos ainda vejo,
Diz: "*Memento, homo, quia ...*"

Na mesma alcova escura, onde por tantas vezes
Vieste sonhar comigo,
Assisto ao desfilar dos dias e dos meses ...
E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo.

III

Depois, anos talvez passados, meditando
No divino esplendor da grande arte sagrada,
Tive orgulho de artista e até sonhei coroando
A minha fronte glória inda nunca sonhada.

Nisto, como se o chão se abrisse, foi-se erguendo
O fantasma que só nas horas de agonia
Aparece a quem vai lentamente morrendo...
E pisando-me aos pés, com um rugido tremendo,
Diz: "*Memento, homo, quia ...*"

E como nunca mais pensei no humano orgulho
E na humana vaidade,
Nunca mais me assustou o medonho barulho
Que fazia a visão negra da Eternidade.

IV

Hoje que para mim tudo é acabado,
Que não amo a ninguém, que de ninguém espero
Amor, não mais eu temo o espectro alucinado
Que me surgia, a voz troadora, o olhar severo.
Sempre, como se o chão se abrisse de repente,
A visão vai-se erguendo infernal e sombria,
E como quem entoa um salmo eternamente,
Entre nuvens de pó apodrecendo o ambiente,
Diz: "*Memento, homo quia...*"

Ao longe a lua arrasta o zainfe eterno, e eu sigo
A sua branca figura

E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo,
Debaixo do ermo céu da minha desventura.
(GUIMARAENS, 1960, p. 327-8)

Os poemas, como sugerido pelo título e como é proposto pela hipótese de Ricieri (2012), estabelecem um ciclo que evoca a expressão bíblica “pois tu és pó e ao pó tornarás.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.3), tendo como início a morte da amada, como fim a morte do eu-lírico, e como ponto comum a reafirmação da finitude e da inexorabilidade da morte. Sob esta expressão que parece ganhar no poema força ritualística, como uma entoação mágica, desenvolvem-se todas as aflições do eu-lírico, sejam estas o lamento pela morte da amada, o medo da própria morte, ou o momento da passagem, que resulta em aparente aceitação, no último poema. O aspecto ritualístico a que os poemas estão vinculados impregna a morte de sugestões de representação antropomórfica, dando-lhe a voz para entoar o sombrio desfecho a que todos os indivíduos estão submetidos, “*memento, homo, quia...*” (RICIERI, 2012).

A expressão “*memento, homo, quia*” é um fragmento do versículo 19 do terceiro capítulo de *Gênesis*, sendo sua versão integral “*memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”¹³. O fragmento anuncia o vínculo dos quatro poemas com a concepção cristã em torno da tensão entre morte e vida, em que o homem, originado no pó, está fadado ao retorno a este estado original, e, portanto, à experiência da morte. Para Ricieri, a relação estabelecida entre os poemas e a evocação constante ao “ritual católico das Cinzas”¹⁴ ilustra a preocupação do poeta em conferir a seus poemas *unidade*, embasada por um mesmo princípio: a evocação de reminiscências dos ritos cristãos (nesse caso particular, o ritual de Cinzas), sem, contudo, perder de vista o sentimento “decadente” ao qual as publicações mais jovens de Alphonsus de Guimaraens, bem de outros poetas finisseculares brasileiros, se vinculam (RICIERI, 2017, p.19).

A ausência justificada e, portanto, a pretensão de adesão do quarteto a *Kiriale* nos interessa no que tange a contribuição das reflexões estabelecidas nos poemas, para se conceber *Kiriale* enquanto *unidade*, alinhando-nos às ideias de Ricieri

¹³ “Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.3)

¹⁴ A celebração das cinzas, que ocorre no início do período de penitência da quaresma, consiste na lembrança aos fiéis acerca da efemeridade da vida e da inexorabilidade da morte, de modo que o celebrante da missa de cinzas benze-as e as expõe aos fiéis, citando o versículo de *Gênesis* já mencionado (3:19) “*memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”.

discutidas até então. “*Memento, homo, quia...*” – e, por extensão, *Kiriale* – estabelecem uma ponte entre a lírica alphonsina e o modo com o qual a tradição cristã aborda a inexorabilidade da morte: esta ponte nos é sugerida, de imediato, pela proximidade de títulos do conjunto de poemas, inicialmente denominado “*Memento*” e, posteriormente, sendo renomeado para a publicação póstuma no livro *Pulvis* a partir da epígrafe deixada pelo autor junto aos versos¹⁵.

Para Ricieri, tanto o conjunto de poemas “*Memento, homo, quia...*” quanto seu parente próximo, *Kiriale*, atestam - ao fazerem referências ao ritual “das Cinzas” - uma angústia maior que aquela oriunda da inevitabilidade da morte: o prolongamento da dor que se instaura no *post-mortem*. A autora vincula esta angústia diante da transcendência com o imaginário vinculado ao advento do purgatório e a dúvida instaurada no indivíduo sobre o que o aguarda após a morte, e aponta o seguinte:

Esse homem aprisionado na existência é o mesmo que, segundo Ariès¹⁶ passa, a partir do século XVII, a acreditar na “ideia comum” da vaidade da vida: a vida está podre. Com a popularização, em meados do século XVIII, da ideia de purgatório em substituição às imagens da morte como repouso, o medo da condenação ficaria fortalecido e ganharia em dramaticidade a imagem da espera do Juízo. (RICIERI, 2012, p.52)

Deste modo, a autora sugere (2012, p.53) que mais um critério de proximidade entre “*Memento, homo, quia...*” e *Kiriale* se estabelece quando as imagens litúrgicas são impregnadas por evocações da potência terrível da morte, como evidenciado pelo epílogo de *Kiriale*, uma tradução feita por Alphonsus de Guimaraens do Juízo Final integrante da missa de Réquiem, o *Dies Irae*¹⁷, que reproduzimos a seguir conforme tradução do poeta:

Oh! Dia de Ira, aquele dia!
Di-lo Davi, e a Pitonisa:
Revolve o mundo em cinza fria.

Mas que pavor haverá quando

¹⁵ Como também alude Ricieri (2017, p.19) e pode ser encontrado na *Obra Completa* (1960, p.712), o conjunto, denominado até então “*Memento*”, conta com a epígrafe “*Pulvis et umbra sumus./ Horatius/ Memento, homo, quia/ pulvis es, et in pulverem/ reverteris./* (Palavras do ritual católico que/ o sacerdote diz no dia das Cinzas).

¹⁶ ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. [tradução de Luiza Ribeiro]. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 2 v. 670 p.

¹⁷ Hino pertencente à missa de Réquiem, ou a missa para os mortos, que discorre acerca do dia do Juízo Final. *Dies Irae* é inspirado pela passagem de Sofonias 1, 15-16: “Um dia de ira, aquele dia! Dia de angústia e de tribulação, dia de devastação e de destruição, dia de trevas e de escuridão, dia de nuvens e de negrume, dia da trombeta e do grito de guerra contra as cidades fortificadas e contra as ameias elevadas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.719)

Vier Aquele que pesquisa
As obras do homem miserando!

Pelas regiões do eterno sono
Soa a fatal tuba da Crença,
Reunindo a todos ante o Trono.

A morte e a natureza, pasmas,
Veem, ante Deus que os julga, a imensa
Ressurreição desses fantasmas.

Tudo que tem de ser julgado
Há de surgir num livro de onde
O clamor se ouve do pecado.

E Aquele que os mortos reúne
Há de julgar o que se esconde,
E nada ficará impune.

Que direi ante o Trono augusto?
Só tu, com as tuas vestes alvas,
Não sofrerás, Alma do Justo!

Rei de tremenda majestade,
Os que serão salvos tu salvas:
Salva-me, ó fonte da piedade.

Da tua Sacrossanta Via
A causa fui, Jesus Piedoso:
Não me percas naquele dia.

Com fadigas, suores e pranto,
Tu me buscaste sem repouso:
Não se perca trabalho tanto.

Oh! Meu Senhor Deus de vingança,
Antes daquele dia extremo
O teu perdão sobre mim lança.

Como réu, eis-me suplicante...
Com o rosto em fogo choro e gemo:
Perdoa esta alma agonizante.

Como, Jesus, me esperanças-te
Quando ouviste o ladrão contrito
E a Madalena tu perdoaste!

É indigna a prece que em mim clama:
Faze por teu favor bendito
Que me não queime a eterna chama.

A mim entre as ovelhas deita.
Longe dos bodes condenados,
De ti, Jesus, à mão direita.

Ah! Se os malditos tu condenas,
Põe-me com os bem-aventurados,
Livre das sempiternas penas.

Cuida de mim na hora derradeira...

Dia de lágrimas! Pois o homem
Há de surgir da cinza e da poeira.

Do teu perdão abrindo os portos,
Livra-o das chamas que o consomem...
Réquiem eterno aos que estão mortos!
(GUIMARAENS, 1960, p.83-84)

Segundo Ricieri, em *Dies Irae*, a evocação do perfil acalentador da morte une-se à consciência da danação pela ira divina, e estabelece-se em ambas as obras um conflito não resolvido: “os pedidos ritualísticos de proteção, de salvação, de purificação, dadas as circunvizinhanças em que se inserem, reforçam o clima geral de danação e desconsolo” (RICIERI, 2012, p.55). Tal conclusão vincula-se à algumas hipóteses sugeridas por Ricieri acerca de *Kiriale* expressas em *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014), segundo as quais, no livro:

Oscilações entre as contorções críticas (em crise) de um negativismo declarado e o eventual conforto, ou promessa de conforto, propiciado pelo enlevo místico. (...) Seus versos parecem erguer-se em um território impreciso entre a tentativa (fadada ao fracasso) de recuperação de uma vivência mística não cindida e a confissão de uma fissura agônica. (RICIERI, 2014, p.58)

As considerações de Ricieri apresentadas acima reiteram a noção de *Kiriale* como um livro que é, sobretudo, de antecipação de questões que se estendem em toda a obra do poeta. Não à toa se dá a publicação de seu fragmento perdido, “*Memento, Homo, Quia...*” em volume que tinha por objetivo encerrar a obra do autor, adotado o critério de seu editor, João Alphonsus, à época de publicação de *Pulvis*:

Pensamos, porém, que o leitor, sem essa nota¹⁸, não perceberia a distância no tempo entre a poesia inicial e os outros versos do seu derradeiro livro. Por isso mesmo a escolhemos [“*Memento...*”] como inicial [para *Pulvis*], apesar dessa distância, e, mais ainda, pela expressão de permanência do *Pulvis* da liturgia católica de Cinzas em sua obra poética, desde o capítulo 1 de *Kiriale*, cujos poemas são contemporâneos de “*Memento, Homo, Quia*” (GUIMARAENS, 1960, p.712)

A nota de João Alphonsus alude à tentativa de manter a coerência da unidade da obra alphonsina em respeito à tendência do autor tão bem exposta por Ricieri nas obras a que recorremos. Os ciclos que são teorizados pela autora extravasam os

¹⁸ Trata-se da nota já mencionada de Alphonsus justificando a ausência do conjunto “*Memento*” de *Kiriale*, por ocasião de sua perda.

aspectos temáticos e estruturais e invadem as preocupações editoriais em torno da obra de Alphonsus, de modo que a autora sintetiza esta sempiterna preocupação ao dizer que os elementos recorrentes nos livros “se sobrepõem como se um mesmo e único poema fosse sendo reescrito ao infinito” (RICIERI, 2012, p.54).

Diante dessas noções, a análise que propomos para *Kiriale* em nosso trabalho corrobora com a da autora, uma vez que esta reconhece a reiteração de motivos e a disposição imagética da obra como fator integrador que se estende por toda a obra de Alphonsus de Guimaraens. Acreditamos serem as divagações em torno do tema da morte em suas múltiplas instâncias (augúrios, liturgias, assombros, entre outras perspectivas com as quais o eu-lírico de *Kiriale* reflete o fenômeno da morte) o elemento central que confere organicidade à obra, de modo que esta reiteração pode ser interpretada como o atestado da criação de livro orientado por um projeto poético que é, sim, consolidado em obras posteriores. Outro fator que demonstra a integração da obra é a divisão em capítulos e a distribuição dos poemas ao longo do livro, o que nos sugere a antecipação de elementos que são estabelecidos com muito mais clareza em sua obra posterior (como é aludido por RICIERI, 2014). Tratando de números, e considerando integrados os poemas que se dividem em duas ou mais partes sob o mesmo título, os *caputs* um e dois de *Kiriale* contam com quatorze poemas cada. Quatorze, número múltiplo de sete, evoca a constância com a qual o número sete se apresenta na obra de Alphonsus de Guimaraens, evidentemente elevados à potência máxima em *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, livro dividido em sete capítulos de sete poemas cada que objetivam traduzir as Sete Dores. A ocorrência dos primeiros capítulos se repete no *Caput V*, “*Ossa Mea*”, cujos poemas não têm título além daquele próprio ao *caput*, mas estão divididos e numerados em precisas sete partes.

A aparente instabilidade sobre a qual *Kiriale* é construído nos sugere integração ao movimento simbolista a que Alphonsus de Guimaraens é filiado, justamente por sua natureza experimental, o que não lhe confere juízo maior ou menor diante de obras com maior coerência estrutural, como ocorre com *Setenário das Dores de Nossa Senhora*. É, todavia, reflexo da tentativa, a que o movimento simbolista foi sensível, de exprimir pelas vias da poesia o inexprimível, daí a expressão resultar frequentemente na fragmentação e na obliquidade, recursos que favorecem a sugestão, a ênfase da elipse e, portanto, a evidência de fenômenos que desafiam a expressão. A morte é, sobretudo, objeto oportuno para estes experimentos, dada sua

inefabilidade, e a reiteração constante – sob diferentes formas – nos poemas de *Kiriale* aparenta uma tentativa de expressar o desafio que a morte oferece à representação artística; portanto, compreendemos *Kiriale* como a busca em traduzir a morte por meio da linguagem poética em suas múltiplas instâncias, e, para tal, o poeta dá vazão ao decassílabo, ao alexandrino e à redondilha, bem como às quadras e aos sonetos, ao clamor e ao augúrio, terror e clemência, bem como outros aspectos que, para nós, estão integrados pela máxima do *memento mori* e pelas evocações ao réquiem¹⁹.

Este desafio que o motivo oferece sobre a linguagem favorece, ainda, a tendência à abstração e ao apelo imagético que buscaremos abordar em nossas análises, o que nos sugere fortalecimento da afinidade entre a lírica alphonsina (particularmente, *Kiriale*) e a expressão moderna de poesia, que é evasiva, hermética, fragmentária e naturalmente favorável à expressividade plástica em detrimento da retórica. Para tal, dedicamos o capítulo a seguir à discussão das orientações por nós adotadas para a consideração da poesia alphonsina como poesia simbolista, de modo que o capítulo buscará tratar da herança sobre a qual o movimento simbolista opera (a saber, as inovações instauradas durante o romantismo) e suas particularidades expressivas, que o caracterizam como movimento, bem como o lugar da poesia simbolista nacional e, particularmente, de Alphonsus, neste contexto de produção finissecular.

¹⁹ Trata-se da Missa de Réquiem, ritual católico para o repouso da alma, em respeito aos falecidos, evocada frequentemente por meio da composição musical do Réquiem de Mozart (1756 – 1791), onde consta, também, o hino *Dies Irae*.

2 O SIMBOLISMO E AS ORIENTAÇÕES ESTÉTICAS DA LÍRICA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

*(...) É para sentir o luar
extra que envolve
Ouro Preto, Mariana, Conceição
filtrado suavemente
da poesia de Alphonsus, no silêncio
de sua mesa de juiz municipal
meritíssimo poeta do luar.*

*Algum estudante, sim, espero vê-lo
debruçado sobre a Pastoral aos Crentes
Do Amor e da Morte, penetrando
o cerne doceamargo
de um verso alphonsino cem por cento.
Algum velho da minha geração,
uns poucos doidos mansos, e quem mais?
Onde o poeta assiste, não há cocks
autógrafos, badalos, gravações.
Está cerrado em si mesmo (tel qu'en lui-même
enfin l'éternité le change...)
E descobri-lo é quase um nascimento do verbo:
cada palavra antiga surge nova
intemporal, sem desgaste vanguardista, lua
nova, na página lunar.
Carlos Drummond de Andrade, "Luar para Alphonsus"*

As primeiras considerações acerca da vida e obra de Alphonsus de Guimaraens estiveram, por muito tempo, dedicadas a categorizá-lo como o grande eremita mineiro às voltas com a perda da mulher amada. Sua fortuna crítica se dedicou diversas vezes a estabelecer paralelos com mestres estrangeiros influentes no movimento simbolista, sobretudo Paul Verlaine (1844-1896). É possível considerar que isto se deu, em parte, pelo momento de Alphonsus de Guimaraens na literatura brasileira: o simbolismo não foi um movimento dos mais apreciados pela elite brasileira

letrada, que na época estava entusiasmada com ideias positivistas e era mais sensível aos ornamentos da poesia parnasiana. A poesia simbolista, de dicção sugestiva e temática mística, também foi, sob juízos ligeiros, tratada pelos letrados como produto de influência e cópia de modismos estrangeiros, em particular da “escola” em que Verlaine, Baudelaire e Rimbaud atuaram como precursores. Eduardo Portella, na “Introdução” à *Obra Completa*, de Alphonsus de Guimaraens (1960), destaca que as reservas diante do simbolismo também se justificaram pela interpretação do novo movimento como uma dissidência do parnasianismo que, contudo, apresentaria poucas novidades em relação à escola do parnaso e aos grandes nomes da poesia francesa produzida nas últimas décadas do século:

O fato de alguns simbolistas famosos serem egressos do Parnasianismo dava à nova estética uma feição de dissidência parnasiana e comprometia o seu caráter renovador. Por outro lado, a ausência de ação pessoal, a incapacidade para entenderem-se e coordenarem-se como movimento unificado, entregava o destino do Simbolismo à sorte particular de cada um de seus representantes. Tudo isto se aliava a uma tendência que proliferou na crítica do fim do século XIX e início deste: a tendência às comparações desabonadoras. Segundo elas Cruz e Sousa seria um pastiche de Baudelaire e Alphonsus de Guimaraens um Verlaine tropical. (PORTELLA, 1960, p.17)

Ao se observar a crítica a Alphonsus de Guimaraens até a metade do século XX, constata-se uma vinculação muito estreita do poeta aos mestres do simbolismo francês, que considera pouco as singularidades de sua obra. Nesse contexto, emerge a reincidente comparação do poeta de Mariana com Verlaine, como se entrevê na avaliação de Tristão de Ataíde, que dedicou matéria a Alphonsus na revista *Letras e Artes*, do ano de 1948, sob o título “O Verlaine Brasileiro”, volume que objetivava, naquele ano, contribuir às homenagens ao poeta que contavam como a edificação de um mausoléu a Alphonsus, mausoléu esse que hoje se encontra no Cemitério Municipal de Mariana (MG). Eis os juízos de Tristão de Ataíde que dão mostras do que se diz:

[Alphonsus de Guimarães encontrou] no “pobre Lelian” um irmão de alma, um mestre do símbolo, da evocação, do entretom, da surdina. Da surdina, aliás, não como pobreza ou impotência, mas como voluntária atenuação do tumulto, do tumulto de uma alma voraz e sedenta de possuir este mundo e o outro, a glória e as mulheres, o vinho e a aventura e marcado pelo destino para viver amarrado no silêncio e à solidão, a um meio em que sua poesia era pouco mais que o exotismo e extravagância. (ATAÍDE, 1948, p.1)

As colocações de Ataíde pintam uma lírica alphonsina repleta de calmaria e reclusão, que concordam com a imagem consolidada do poeta mineiro como “solitário de Mariana”, bem como colocam como ponte entre Alphonsus de Guimaraens e Verlaine a predileção pelo poder sugestivo da palavra e por uma contemplação do mundo aparentemente apática e marginalizada – no sentido do indivíduo que é mero espectador de seus fenômenos. Anna Balakian em *O Simbolismo* (2000) descreve a poesia verlaineana como aquela em que prevalece a melancolia sobre os efeitos das grandes paixões, antecipando a tendência, por parte da lírica simbolista, à dicção sugestiva, em detrimento da exposição retórica. A pesquisadora apresenta sobre a poesia de Verlaine as seguintes considerações:

[Verlaine] também descobriu, no mesmo volume, que a meia-luz é mais rica de força sugestiva e como estimulante à imaginação que a brilhante luz solar, e que palavras que *implicam* emoção são mais poderosas ao comunicar a emoção do que as palavras que as designam.” (BALAKIAN, 2000, p.53).

Verlaine, no papel de precursor do simbolismo, preconiza a orientação comum a poesia simbolista que valoriza a preponderância dos modos de expressão poética, sobre o conteúdo; a apologia da expressão está presente em seu célebre poema programático “*L’Art Poétique*” (1884):

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!*

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la Nuance!*

*Oh! La Nuance seule fiancé
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

*Fuis de plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!*

*Prends l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre um peu la rime assagie
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'oû?*

*O qui dira les torts de la Rime!
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous aforgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?*

*De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurent la mente et le thym...
Et tout le reste est littérature.
(VERLAINE, 1943, p.36-37)²⁰*

²⁰ Antes de tudo, a Música. Preza/ Portanto o Ímpar. Só cabe usar/ O que é mais vago e solúvel no ar,/ Sem nada em si que pousa ou que pesa./ Pesar palavras será preciso,/ Mas com algum desdém pela pinça:/ Nada melhor do que a canção cinza/ Onde o Indeciso se une ao Preciso./ Uns belos olhos atrás do véu,/ O lusco-fusco no meio-dia,/ A turba azul de estrelas que estria/ O outono agônico pelo céu!/ Pois a Nuance é que leva a palma,/ Nada de Cor, somente a nuance!/ Nuance, só, que nos afiance/ O sonho ao sonho e a flauta na alma!/ Foge do Chiste, a Farpa mesquinha,/ Frase de espírito, Riso alvar,/ Que o olho do Azul faz lacrimejar,/ Alho plebeu de baixa cozinha!/ A eloquência? Torce-lhe o pescoço!/ E convém empregar de uma vez/ A rima com certa sensatez/ Ou vamos todos parar no fosso!/ Quem nos dirá dos males da rima!/ Que surdo absurdo ou que negro louco/ Forjou em joia este toco oco/ Que soa falso e vil sob a lima?/ Música ainda, e eternamente!/ Que teu verso seja o voo alto/ Que se desprende a alma no salto/ Para outros céus e para outra mente./ Que teu verso seja a aventura/ Esparsa ao árdego ar da manhã/ Que encham de aroma o timo e a hortelã.../ E todo o resto é literatura. (In: CAMPOS, Augusto de. O anticrítico. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986, p.147-149)

O poema aparenta ter tom instrucional, apresentando os princípios que regem a concepção de poesia de Verlaine, como o verso ímpar, a cautela com a escolha lexical, a predileção pela nuance e pelo componente anímico da poesia, em detrimento da “eloquência” (sexta estrofe, primeiro verso), por exemplo, colocando como elementos que asseguram a excelência poética os expedientes formais evocativos que favorecem a sugestão e denotam uma organização poética singular. Ao elencar os elementos necessários para composição poética, Verlaine apresenta a preocupação da poesia finissecular com a forma, pois trata primeiramente de aspectos estruturais (musicalidade, número de sílabas, rima, tom) para depois dar vazão a preocupações de ordem temática ou retórica, ainda que trate esta última categoria com desprezo (*“Prends l’éloquence et tords-lui son cou!”*).

A eleição da musicalidade como componente primeiro e indispensável para se compor poesia atesta a tendência a valorização do experimentalismo estético que caracteriza a poesia moderna e encontra nos ensaios de Edgar Allan Poe, datados primeira metade do século XIX, em particular “A filosofia da Composição”, alguns de seus principais fundamentos (WILSON, 2004, p.37). Para Verlaine, deve-se compor poesia que priorize a harmonia acústica, estabelecendo-se hierarquia entre a sonoridade do poema e seu conteúdo. Deste modo, há de ser permitido o livre exercício de combinações sonoras que favoreçam a musicalidade pretendida, daí também a predileção expressa por Verlaine pela irregularidade do verso, e a rejeição das preocupações com a rima. Ilumina-se, portanto, uma ideia acerca de poesia que a concebe como exercício intelectual no qual manifestam-se os estados de alma pelas vias das nuances musicais. Segundo Andrade Muricy (1987), o poema de Verlaine contribui para a compreensão do movimento que deságua na poesia de Mallarmé (1987, p.24), de modo que o autor tece os seguintes comentários acerca do caráter musical da poesia:

A diversificação da sensibilidade específica manifesta-se, principalmente na musicalidade, em termos de uma integração íntima da imaginação verbal na dinâmica geral da função simbolizadora. A simples análise de elementos vocabulares já pode proporcionar princípios indicativos dessa diversificação, e hoje com os métodos da exegese estrutural ainda se poderá penetrar mais a fundo no problema. (1987, p.24)

O exercício de criação poética que adota a musicalidade como critério vincula-se, portanto, em Verlaine, à sugestividade a que Balakian se refere, e opera no sentido de compor uma melodia suave, cautelosa em sua exposição do mundo: *“Rien de plus*

cher que la chanson grise/ Oú l'Indécis au Précis se joint". Estes critérios sugerem consonância com aqueles da pintura impressionista, onde a composição plástica se dá, também, pelas vias da sugestão, pela contemplação do mundo sujeita da ação dos fenômenos naturais e dos sentidos. Evidencia-se, na pintura impressionista, similar junção do preciso e do impreciso, uma vez que os objetos são, muitas vezes, representados em contornos vagos, tratando-se, sobretudo, da apresentação de uma ideia, muito além de simples tentativa de aproximação mimética entre a arte e o objeto representado. Esta aproximação é atestada pelo período de publicação de "*L'art poétique*": presente em *Jadis et naguère*, livro publicado em 1884, ano que sucede a morte de Manet e conta com trabalhos desenvolvidos por Renoir, Degas e Monet (VERLAINE, 1943, p.35).

Ao tratar da poesia de Alphonsus de Guimaraens em artigo na revista *A Cigarra* (1919), Mário de Andrade alude a questões similares àquelas destacadas até então ao tratar da poesia de Verlaine, referindo-se à lírica do simbolista mineiro nos seguintes termos:

A sua poética [de Guimaraens] toda de amor e unção, tristonha e pura, sem os ribombos do ódio, sem as fanfarras da paixão, é um jardim esquecido no meio do Brasil, onde florescem, num perfume emoliente e casto, as rosas, os lírios, as violetas, as saudades (ANDRADE, 1919, p.44).

Os elementos de similaridade entre a poesia verlaineana e a de Alphonsus, em acordo com as leituras de Tristão de Ataíde e Mário de Andrade, estariam na melancolia suave, em tom de surdina, compartilhada por ambos poetas, e na recorrência, em Alphonsus de Guimaraens, de certos motivos e imagens que possuem equivalentes nas imagens cultivadas pelo simbolista francês, tal como o olhar atento aos cinamomos, o crepúsculos e as preces sussurradas que são flagrantemente, por exemplo, no soneto XIX de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923): "Hão de chorar por ela os cinamomos,/ Murchando as flores ao tombar do dia./ Dos laranjais hão de cair os pomos,/ Lembrando-se daquela que os colhia" (GUIMARAENS, 1960, p.258)²¹.

²¹ Hão de chorar por ela os cinamomos,/ Murchando as flores ao tombar do dia./ Dos laranjais hão de cair os pomos,/ Lembrando-se daquela que os colhia./ As estrelas dirão: - 'Ai! Nada somos,/ Pois ela se morreu, silente e fria.../ E pondo os olhos nela como pomos,/ Hão de chorar a irmã que lhes sorria./ A lua, que lhe foi mãe carinhosa,/ Que a viu nascer e amar, há de envolve-la/ Entre lírios e pétalas de rosa./ Os meus sonhos de amor serão defuntos... E os arcanjos dirão no azul ao vê-la,/ Pensando em mim: - Por que não vieram juntos?" (GUIMARAENS, 1960, p.258)

Este célebre soneto lança mão da imagem dos cinamomos, cujas flores de tonalidade arroxeadas podem pender em cascata e remeter às lágrimas. Para compor a atmosfera de luto, as lágrimas do cinamomo ocupam um ambiente de que participam também o crepúsculo e o fenômeno da morte das flores e da perda dos frutos das laranjeiras: todas essas imagens, dispostas de modo solene no decorrer da estrofe, configuram um quadro que sugere o estado de abandono diante da ausência da mulher amada, e podem servir como evidência do apreço pela sugestão e pela solenidade que são elencados por Balakian para tratar de Verlaine, e pelos críticos brasileiros para tratar de Alphonsus, como se deu com Mário de Andrade.

As proximidades entre Verlaine e Alphonsus não são atestadas somente por meio de análise das características familiares de sua poética: o próprio Alphonsus evidencia a influência de Verlaine, dedicando-lhe diversas epígrafes e traduzindo seus poemas o português, como ocorre, por exemplo, com a “Canção do Outono” (de Verlaine, *Chanson d’Automne*²²), publicada em sua tradução brasileira na *Pastoral Aos Crentes do Amor e da Morte*:

Os soluços graves
Dos violinos suaves
Do outono
Ferem a minh'alma
Num langor de calma
E sono.

Sufocado, em ânsia,
Ai! Quando à distância
Soa a hora,
Meu peito magoado
Relembra o passado
E chora.

Daqui, dali, pelo
Vento em atropelo
Seguido,
Vou de porta em porta
Como a folha morta,
Batido...

(GUIMARAENS apud VERLAINE, 1960, p.227-228)

A tradução de Alphonsus indica, com suas escolhas sonoras, os critérios adotados pelos dois poetas diante do mesmo fenômeno. Isto se dá em virtude do

²² *Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/ Blessent mon Coeur/ D'une langueur/ Monotone./ Tout suffocant/ Et blême, quand/ Sonne l'heure./ Je me souviens/ Des jours anciens/ Et je pleure;/ Et je m'en vais/ Au vent mauvais/ Qui m'emporte/ Deçà, delà,/ Pareil à la Feuille morte.* (VERLAINE, 2005, p.27)

poema de Verlaine valorizar a construção sonora da melodia dos violinos, conforme observado na recorrência de vogais nasais da primeira estrofe (como em “longs”, “violons”, “automne”, “mon”, “langueur”, “monotone”), enquanto o de Alphonsus de Guimaraens prioriza o som dos ventos de outono, caracterizados no poema pela alternância de consoantes labiodentais (“graves”, “violinos”, “suaves”), e sibilantes (“suaves”, “soluços”, “sono”).

A escolha de Alphonsus de Guimaraens em construir em primeira instância o som do vento, para depois dar voz ao choro dos violinos nos sugere que este choro não é tão ruidoso quanto o sibilo do vento, e sim um som de fundo ameno, equivalente a um lamento à distância, que engolfa e entorpece os sentidos “num langor de calma e sono”. Ao final do poema de Verlaine mantém-se a recorrência de vogais e consoantes nasais que constituem o tom lânguido do poema e a impotência do eu-lírico diante da monotonia que lhe impregna por meio dos violinos, enquanto a tradução de Alphonsus opta por evidenciar esta impotência por meio da aliteração de consoantes oclusivas surdas (“atropelo”, “porta”, “morta”) mescladas aos sons nasais responsáveis pelo som dos violinos, de modo que o eu-lírico é inevitavelmente arrastado pelo vento outonal (“seguido”), batendo nas portas, durante a canção dos violinos (“vento em”). Em ambos os poemas, tal qual a folha, uma vez caída da árvore, não tem controle sobre a direção a que é levada pelo vento, o eu-lírico que lamenta o passado é engolfado pelo choro do violino e pelo sibilo do outono e é arrastado, aos tropeços, em qualquer direção. Comparado o outono ao crepúsculo das estações, dentro as quatro, é ele que imprime com maior agudeza sobre a sensibilidade a reflexão sobre a finitude, e o arrependimento do passado.

Acerca do poema de Verlaine, Álvaro Cardoso Gomes tece as seguintes conclusões:

O estímulo dado pela voz outonal do violino é que faz que o poeta sinta nostalgia de eras mortas. Ora, é esse universo de sentimentos imprecisos, dolorosos – o “*langueur monotone*”, espécie de preguiça sensual e tediosa, que Verlaine deseja expressar. Como tal sentimento tem um caráter vago e manifesta-se indiretamente pelo estímulo de voz do outono, ou da expressividade do outono, em sua variada manifestação física e atmosférica, o poema não quer comunica-lo, mas apenas sugeri-lo, para que não perca o seu aspecto “flou”, o seu aspecto de experiência anímica. (GOMES, 2016, p.51)

Não somente o fato de um poema ser tradução do outro, a exploração do poder sugestivo do som no poema, que em Alphonsus se dá pelo uso das referidas

aliterações e pela construção da voz do violino em união à do lamento do eu-lírico, evidencia as aproximações entre Verlaine e Alphonsus de Guimaraens a que recorreu a crítica alphonsina, e que objetivamos demonstrar até então. No entanto, embora o paralelo entre os dois poetas seja recorrente na fortuna crítica de Alphonsus, buscamos apresentar aspectos que evidenciam a singularidade e a autenticidade do poeta de Mariana que, mesmo diante de um exercício de tradução direta do francês para o português, imprimiu sobre o poema de Verlaine suas marcas de autenticidade sem, contudo, fugir ao sentido original pretendido pelo precursor.

Talvez haja aqui uma sutil incidência da cor-local que permite compreender as particularidades acústicas da “Canção de Outono” de Alphonsus em relação ao modelo de Verlaine. A localização de Mariana na Serra mineira, notadamente demarcada por planaltos, favorece quedas de temperatura, a formação de bolsões de ar frio e ventos intensos, o que talvez justifique a sobreposição do som do vento ao som do violino na tradução de Alphonsus. É Andrade Muricy quem faz referência à geografia brasileira e sua relação com a poesia simbolista *n’O Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (1987): ao tratar de certas regiões brasileiras cujo clima e geografia aproximam-se daquelas expressas pelos poetas simbolistas europeus (climas amenos, gélidos e nebulosos), faz alusão a Charles Chassé, e menciona o “país simbolista” em território nacional nos seguintes termos:

É Charles Chassé quem menciona “*Le Pays Symboliste*” em *Styles et Physiologie* (“*Une petite histoire naturelle des écrivains*”, págs. 191-199). Ora, nas condições de sugestibilidade ambiental indicadas por Chassé, o “país simbolista”, no Brasil, abrangeria Curitiba e seu planalto, no Paraná, São Paulo, capital, Porto Alegre, Mariana (Minas Gerais) e o interior de Santa Catarina. (MURICY, 1987, p.25)

Portanto, imprime-se sobre a “Canção” de Alphonsus o sibilar do vento das cidades mortas de Minas Gerais como fator distintivo de seus mecanismos de execução poética e valorização sonora. O poeta, inclusive, alude a estas cidades com frequência em suas crônicas, reunidas na *Obra Completa* sob o título “Crônicas de Guy D’Alvim”, das quais destacamos a de número XXXII, publicada *n’O Germinal*²³ em cinco de julho de 1911:

²³ Periódico marianense cuja publicação se deu entre 1905 e 1955, onde Alphonsus de Guimaraens publicou várias crônicas sob o pseudônimo de Guy D’Alvim.

As nossas velhas cidades, que olham religiosamente para o passado, de onde lhes vem o fulgor imorredouro de toda a sua glória, são as mais puras relíquias de nossa nacionalidade. Elas nos falam, na nudez das vetustas casarias e desses casarões coloniais, de toda uma história de triunfos e sofrimentos, de heroísmo e suplícios. Quem não se comoverá ao vê-las assim abandonadas, elas que foram a fonte de onde emanou em surtos de força e vida, no lento decorrer das épocas, o povo que se tem dignificado perante o universo por tantas conquistas liberais? (GUIMARAENS, 1960, p.638)

Não é somente a Verlaine que Alphonsus presta tributo, como pode ser atestado por suas epígrafes de Mallarmé, Baudelaire, por sua tradução de outros poetas precursores do simbolismo, como ocorre com as “Vogais” de Rimbaud²⁴, feita de modo similar à “Canção do Outono” mencionada acima. Inclusive, Eduardo Portella contesta esta problemática da relação direta estabelecida entre Alphonsus e Verlaine e refere-se às demais influências do movimento sobre a lírica alphonsina, como destacado a seguir:

Porque o Simbolismo, tendo sido a codificação do imponderável, do mágico, do misterioso, foi também a sistematização de uma nova lógica. Ao lado de um Rimbaud visionário, dono do mistério, se afirmava um Mallarmé quase cartesiano no modo racional de construir a sua catedral artística. E existia igualmente um Verlaine. E a grandeza de Alphonsus reside, em grande parte, no fato de que, havendo nele alguma coisa de Verlaine, existia também de Mallarmé e de Rimbaud. Mas existiu, acima de tudo, de Alphonsus de Guimaraens. As experiências simbolistas ele as viveu quase todas: sem, contudo, contentar-se com essa sorte ou conformar-se com aquele destino. (PORTELLA, 1960, p.19)

Ainda que o poeta mineiro estabeleça diálogos com os simbolistas franceses – como é evidenciado por suas epígrafes e releituras – e estes possuam características similares – seja o tom sugestivo de Verlaine, a dicção visionária de Rimbaud ou o hermetismo de Mallarmé – estas aproximações são consequências do movimento, e se operam dentro do modelo que este propõe, Alphonsus de Guimaraens tece sua própria modalidade de poesia, marcada pela recorrência de motivos religiosos e macabros e pelo tom medievalista, aspectos sob os quais depreendem-se todas as suas problematizações: luto, angústia, arte, devoção,

²⁴ *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,/ Je dirai quelque jour vos naissances latentes:/ A, noir corset velu de mouches éclatantes/ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,/ Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,/ Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;/ I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles/ Dans la colère ou les ivresses pénitentes;/ U, cycles, vibrations divins des mers virides,/ Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides/ Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;/ O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,/ Silences traversés des Mondes et des Anges:/ O l'Oméga, rayon violet des Ses yeux!* (RIMBAUD apud LORD. In: *Rimbaud, entre le Parnasse et la prose — parcours du signifiant*. Canadá: Quebec, 1995, p.63)

pesadelos, etc. Tal consonância de motivos resulta da eleição da ideia e da imagem da morte a um espaço privilegiado pelo universo lírico de Alphonsus de Guimaraens.

A proposta deste trabalho de analisar a composição da imagética da morte na lírica de Alphonsus de Guimaraens inevitavelmente esbarra na tendência com a qual a fortuna crítica do poeta atestou a recorrência da dupla morte/religiosidade enquanto aspecto temático e/ou oriundo de uma forte presença biográfica em sua obra. Contudo, o trabalho que propomos está alinhado com a crítica mais recente sobre o poeta, sobretudo a de Ângela Marques (1998), Francine Ricieri (1996, 2014) e Eduardo Veras (2016), crítica esta que propõe o distanciamento das tendências biográficas que condicionaram o olhar de grande parte da crítica alphonsina, para dar lugar ao estudos de procedimentos e orientações estéticas peculiares a sua obra. Deste modo, torna-se necessário considerar as particularidades que dão o tom à lírica alphonsina, e o tratamento da fortuna crítica, de rigor mais analítico que biográfico, confere a estas particularidades.

Os aspectos distintivos da lírica de Alphonsus de Guimaraens foram destacados por muito tempo como lugares-comuns da escola simbolista, e podem ser definidos brevemente sobre uma série de palavras-chave, como “sugestão”, “efemeridade”, “misticismo”, “melancolia”, entre outras. Isto se dá em razão do olhar sobre o mundo e a arte propostas pelo movimento, bem como sobre os mecanismos de construção da poesia mediante este olhar, como aponta Eduardo Portella na Introdução Geral à *Obra Completa* de Alphonsus, publicada em 1960:

A comunicação [no simbolismo] passava a se efetuar através de sugestões fonéticas, imagísticas, de correspondências sinestésicas e de diversas outras conexões sensoriais. Eram os únicos meios possíveis de traduzir o *mal* do fim do século, a angústia, o pessimismo, a falta de vontade de viver: eram os únicos processos eficazes na expressão dos estados subconscientes. Os simbolistas foram os primeiros a viverem a poesia como fato existencial, na mais típica das oposições ao Parnasianismo, que continuava essencialista. (PORTELLA, 1960, p.18, *itálico no original*)

Os mecanismos de expressão do simbolismo nacional, sumarizados por Portella no excerto acima, são responsáveis por compor, *a priori*, uma poética aparentemente negativa e pouco esperançosa, aspecto que não é exclusividade do modelo simbolista nacional, e sim um dos traços característicos da lírica ocidental produzida entre a segunda metade do século XIX e as décadas iniciais do século XX.

Esta predisposição “pouco esperançosa” a que nos referimos acima está intimamente ligada com a noção de **decadência** a que a literatura simbolista é

frequentemente associada. A fim de discutir essas associações, destacamos os estudos de Seabra Pereira (1975) e Anna Balakian (2000).

O trabalho de Pereira promove um estudo pormenorizado das relações entre Decadentismo e Simbolismo no contexto da literatura portuguesa e, em vias gerais, coloca que o elemento chave para a compreensão da divergência entre os dois termos se dá em razão do decadentismo ser um “estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística” (PEREIRA, 1975, p.4), enquanto o simbolismo “se apresenta como sistematizável doutrina” (PEREIRA, 1975, p.4). Enquanto “estado sensível” o decadentismo, para Pereira, alinha-se às categorias mencionadas por Portella no excerto que destacamos há pouco, ou seja, a visão pessimista e desesperançosa diante dos fenômenos do mundo e da vida, como pode ser observado no excerto a seguir:

O que parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é, em simultâneo, o próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta. Em França, como por toda a Europa, de Portugal à Rússia, agudiza-se a consciência de um estado de decadência social e cultural: a vida materializada, a sociedade injusta, a destruição da beleza, a limitação e a vulgaridade ou o formalismo em arte; e o pensamento sente-se, também já, aprisionado no beco-sem-saída de um imanentismo absurdo. Surge, ao mesmo tempo, a revolta contra as causas sistemáticas e mais patentes de tais penas: o tecnocratismo e o convencionalismo moral da sociedade burguesa: o Positivismo e o Cientismo; o Naturalismo e o Parnasianismo. Esta revolta – sobretudo quando não dirigida aos últimos dois adversários – é confusa e inconsciente, realizada pela afectividade e pelo irracional, facilmente desiludida e afogada em melancolia, pessimismo e nevropatia, para finalmente se lançar em busca de derivativos (o cenário medieval; a irrealidade do sonho; os perfumes, as flores e as joias de raridade excitante...).(PEREIRA, 1975, p.22-23)

Tem-se, no excerto de Pereira, a visualização de um olhar sobre o mundo, portanto, que extravasa as limitações das reflexões artísticas, e torna-se atestado de uma disposição anímica, que embora possa se fazer representada – e faz – pelas vias artísticas, integra um posicionamento existencial do homem finissecular diante de seu próprio tempo, que não cabe na sistematização de um modelo literário, razão pela qual o Decadentismo e o Simbolismo não podem ser considerados sinônimos, e sim cruzamentos de modos de ser e de arte que se justapõem no contexto do *fin-de-siècle*.

Essas considerações são similares às de Anna Balakian em *O Simbolismo* (2000). Segundo a autora, um dos legados de Baudelaire como precursor do movimento simbolista está, justamente, no estabelecimento do que ela chama de “arquétipo do decadente” (2000, p.44). Este arquétipo é fundado em virtude da

preocupação, manifestada na poesia de Baudelaire, com o que Balakian denomina *gouffre*²⁵: o abismo, que lança a reflexão acerca da própria finitude. A recorrência do *gouffre* na poesia baudelaireana denuncia sua preocupação com as experiências de ordem metafísica, que vêm a constituir sua teoria das correspondências, um dos fundamentos principais do movimento simbolista. As preocupações com o próprio fim instaurado pelo *gouffre* relegam ao simbolismo, para Balakian, certa tendência ao macabro e afastamento de tudo que é considerado normal (2000, p.44). Isto se dá porque, ao eleger a contemplação da finitude como matéria para a poesia, instigam-se reflexões acerca da morte que viabilizam a implantação de aspectos mórbidos, bem como vislumbra-se uma disposição de espírito pessimista, de modo que “para o ‘decadente’, cansado de todas as outras experiências, o *gouffre* é a única fonte de novidade, embora os perigos da viagem sejam múltiplos e evidentes” (BALAKIAN, 2000, p.44-45).

Esta postura do poeta tido “decadente” diante dos fenômenos metafísicos, na qual o poeta é apático diante de todas as experiências que não a finitude, é consonante tanto com os comentários de Seabra Pereira (1975) quanto com os apontamentos de Portella (1960) relativos à angústia e ao mal-estar prevalentes no fim do século, época em que o progresso industrial espelha a ruína e na qual se desfez, ao menos entre os artistas, o otimismo em relação ao futuro: estes fatores são denominados por Anna Balakian de maneira similar à de Seabra Pereira, tratando-se, portanto de uma manifestação, na poesia, de um “estado de espírito”:

[A decadência] é o estado de espírito do poeta que está assombrado com a crueldade do tempo e a iminência da morte. É um açambarcamento com o eu e com os mistérios de uma fixação interior sobre os limites incompreensíveis da vida e da morte; é a sensibilidade do supersensível. (BALAKIAN, 2000, p.58)

A separação importa no que tange as noções de um estilo, ou escola: compreendemos a partir dos apontamentos de Anna Balakian e de Seabra Pereira que o que é tido por “decadentismo” trata-se sobretudo de uma disposição de espírito do poeta diante do mundo, resultado do pessimismo manifesto no fim do século XIX e, portanto, diferente do simbolismo, que funciona sistematicamente. O termo decadência é colocado por Balakian sempre ao lado da denominação do movimento,

²⁵ Nas palavras da autora: O *gouffre* é a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a não-vida e a vida. Até onde alguém pode ir além desta fronteira aceita e retornar para escrever sobre ela, tornou-se a principal questão poética depois de Baudelaire. (BALAKIAN, 2000, p.44)

de modo que se tem “decadência simbolista”, ou seja, a decadência conforme expressa pelas vias da poesia simbolista, de modo que um termo integra o outro. A partir da separação destas noções é possível compreender esta manifestação de um pelas vias do outro: estando o simbolismo disposto a traduzir as experiências de cunho metafísico a partir da linguagem poética, a tendência à reflexão da finitude e da morte sobre a qual se dão os espíritos dos poetas finiseculares encontram terreno fixo na dicção simbolista. Tal conclusão pode nos sugerir, também, a razão pela qual a poesia de Alphonsus de Guimaraens compartilha de similar afeição à morte e às experiências transcendentais, bem como o retorno ao medievalismo ainda que, no entanto, prossiga alinhada ao simbolismo e à lírica moderna, e não pode ser intitulada “decadente”.

A lírica moderna, que segundo Friedrich (1978), começa a se delinear com o simbolismo, se inscreve em condições históricas precisas, como resposta ao sentimento de deslocamento do artista e sensibilidade à decadência deflagrada pelo desenvolvimento da sociedade industrial. Como consequência, a poesia simbolista se inscreve como poesia rebelde diante do presente, que busca reencantar o mundo evadir da realidade, apresentando o ideal da arte como uma realidade almejada, porém distante e imprecisa, que contrasta com a visão catastrófica do mundo (FRIEDRICH, 1978). Como tal, essa poesia é profundamente negativa, marcada por intensos traços de niilismo, descrença e melancolia. Esse complexo negativo, que enfeixa os temas da poesia simbolista, tem reflexo direto sobre os procedimentos estéticos difundidos por essa escola, que contribuíram à dicção da poesia moderna, marcada por um sofisticado experimentalismo, que converte a forma da lírica em intensa investigação de novas formas de expressão que refletem sobre a própria natureza da poesia. No caso do simbolismo, os sentimentos de niilismo e senso de decadência, geram uma ética negativa que tem reflexo sobre uma estética negativa que se manifesta como cultivo do fragmentário e do elíptico.

O ideal da arte se mostra como realidade absoluta e desafiadora da linguagem poética, por isso, o poeta simbolista busca se aproximar dele por meio da sugestão, mas já que as experiências transcendentais que buscam com a poesia tocam o mistério das coisas que não se pode expressar. Já a experiência de mundo, dos sentimentos e do contato com a realidade mais comum se mostra difusa, não sendo mediada pela racionalidade, mas pelo inconsciente, pelos sonhos, pelas incertezas, daí a dicção elíptica, as ausências, os fragmentos surgirem como elementos que se

imprimem na poesia como forma de traduzir a experiência de mundo marcada pela vertigem, pela angústia e pela desorientação.

A poesia simbolista que chega ao Brasil em fins do século XIX, embora aporte em contexto diferente da sociedade industrial europeia, traz consigo essa visão de desorientação e insatisfação diante do presente e também de busca do ideal como instância inacessível. Assim, o hermetismo, a dicção sugestiva, o flerte com o inconsciente, que em Alphonsus de Guimaraens amiúde se manifesta como fantasmas que eclodem da dimensão dos pesadelos e do imaginário sobre a morte, são manifestações dessas orientações estéticas calcadas em categorias negativas (o nada, o silêncio, a transcendência vazia de que fala Friedrich) que respondem a um sentimento de descontentamento e pessimismo em relação ao tempo presente ao modelo de sociedade que se desenvolve ao longo do século XIX. Estes elementos estão sinalizados, por exemplo, no poema “*Succubus*”, de *Kiriale*:

Às vezes, alta noite, ergo em meio da cama
O meu vulto de espectro, a alma em sangue, os cabelos
Hirtos, o torvo olhar como raso de lama,
Sob o tropel de um batalhão de pesadelos.

Pelo meu corpo todo uma Fúria de chama
Enrosca-se, prendendo-o em satânicos elos:
- Vai-te, Demônio encantador, Demônio ou Dama,
Loira Fidalga infiel dos infernais Castelos!

Como um danado em raiva horrenda, clamo e rujo:
Hausto por hausto aspiro um ar de enxofre: tento
Erguer a voz, e como um réptil escabujo.

- Quem quer que sejas, vai-te, ó tu que assim me assombras!
Acordo: o céu, lá fora, abre o olhar sonolento,
Cheio da compunção dos luars e das sombras.
(GUIMARAENS, 1960, p.67-68)

“*Succubus*” tem como mote a apresentação de um pesadelo que atormenta o eu-lírico. O título do poema faz alusão à súcubo, criatura mitológica feminina que invade o sonho dos homens e alimenta-se de sua energia sexual. Esta não é a única alusão feita à mitologia pelo poema, uma vez que no quinto verso, o corpo do eu-lírico se encontra “enroscado por uma Fúria”, uma referência aos seres responsáveis por executar a vingança dos deuses da Antiga Grécia. O pesadelo consiste na luta noturna exaustiva entre o eu-lírico e a criatura, e tem como improvisada solução o despertar do dia.

A dissonância no poema se dá pela predileção do espaço do pesadelo, bem como pela evocação dos demônios, da corrupção do ar pelo enxofre, e da alma que sangra, elementos que subvertem a ordem natural de nosso plano. A dicção do poema é obscura, a figura é descrita somente como “vulto” e o poema não oferece dimensão alguma do espaço do pesadelo. Há um processo de animalização do eu-lírico que deságua na expressão “como um réptil escabujo”, resultante do terror instaurado pelo pesadelo, e que é construído sonoramente a partir das consoantes palatais do verso “Como um danado em raiva horrrenda, clamo e rujo” e das sibilantes em “Hausto por hausto aspiro um ar de enxofre”, responsáveis por, simultaneamente, comportar o som reptiliano com o qual o eu-lírico tenta expulsar o demônio, e o chiado da respiração ofegante diante do medo e da raiva instituídos pela “possessão”.

A configuração destes elementos humanos e demoníacos no poema é responsável por instaurar uma tensão concentrada na zona limítrofe entre a realidade e o sonho, e sua dicção obscura pouco faz para transpor esse limite em termos descritivos, restringindo ao poema as noções sensoriais do odor demoníaco do enxofre, do som do desespero do eu-lírico que tenta se libertar do demônio e da dissipação lenta e confusa da noite no amanhecer sonolento, evocativo de uma espécie comum de transe na qual nos encontramos ao acordar de um sonho vívido.

Segundo Friedrich, a lírica moderna é constituída por uma “tensão dissonante”, sustentada, em parte, pela obscuridade com a qual reveste seus conteúdos e, em parte, pela dicção hermética e pouco familiar com a qual os enuncia, apontada do seguinte modo:

Por toda a parte, observamos nela [lírica moderna] a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais, e querem, frequentemente, ser entendidas como tais. (FRIEDRICH, 1978, p.16)

Isto se dá porque, uma vez que tal lírica foi produzida posteriormente ao romantismo – já estabelecidas certas liberdades para a composição poética que o

próprio romantismo logrou conceituar (tendo como exemplo a renovação dos modelos, das categorias estéticas e da relação poeta/poesia) –, ela, a lírica moderna de orientação simbolista, teve como preocupação estabelecer uma teoria da poesia e de seus mecanismos atenta a autonomia do discurso poético, como modalidade enunciativa autorreflexiva e experimental, voltada sobre si, o que acarreta na presença de um discurso hermético e fragmentário entrevisto, por exemplo, na angústia e pessimismo apontados por Portella (1960). Diz Friedrich:

A originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1978, p.20)

Em linhas gerais, na poesia moderna, a dissonância, diz respeito, em primeira instância, à tendência de predileção pelo absurdo, pela obscuridade em detrimento da exposição lógica; à busca irresolúvel pelo ideal (que encaminha à chamada “transcendência vazia”); ao questionamento dos modelos estéticos; à investigação crítica da própria linguagem da poesia, entre outros aspectos que, a fim de serem afirmados dentro do conjunto poético, levaram os poetas a lançar mão de recursos como a elipse, o anacoluto, o discurso fragmentário, a metalinguagem, a criação de neologismos e a dicção hermética que, como recupera o próprio Friedrich ao tratar da poesia de Baudelaire, integram um movimento na lírica que indica uma ausência de qualquer pretensão de se fazer compreendida (FRIEDRICH, 1978, p.16). A dissonância e as categorias negativas a ela associadas são importantes para a constituição da lírica alphonsina, algo já atestado por sua fortuna crítica, sobretudo por Francine Ricieri, na obra *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014).

Ao tratar desta questão, a autora ressalta que a reflexão acerca da negatividade de Alphonsus é importante não somente devido à sua recorrência no conjunto da obra, mas também por ser um elemento que, tratado sob a ótica de categoria estrutural de sua lírica, é capaz de refutar a tendência da crítica ao poeta, apoiada sobretudo na concepção de que os aspectos negativos – bem como todos os demais que afloram da lírica alphonsina – são oriundos de dados biográficos diante

dos fenômenos da morte e da devoção religiosa (RICIERI, 2014, p.55). Associando a premissa de Friedrich das categorias negativas como aspectos indicativos da modernidade na lírica (em particular aquela da metade do século XIX ao início do século XX) com a proposta de Ricieri de estudo da negatividade como componente estrutural, e não biográfico, tem-se um dos primeiros indícios comprobatórios dos aspectos modernos da lírica de Alphonsus de Guimaraens atestados por sua fortuna crítica. Inclusive, Ricieri ressalta em sua dissertação de mestrado a ausência de análise da obra alphonsina sobre a perspectiva destes componentes modernos:

Mais importante, ainda, seria rever criticamente o catolicismo tal como se configura esteticamente em versos do escritor para procurar entendê-lo não em termos confessionais, mas em termos de representação estética. Não se fez, ainda, uma articulação do poeta contraditório e modernamente cindido – pleno de negatividade – que, em conjunto, sua obra configura. (RICIERI apud VERAS, 2016, p.30)

A partir desta proposta de Ricieri, deu-se o desenvolvimento do trabalho de Eduardo Veras intitulado *O Oratório Poético de Alphonsus de Guimaraens* (2016), destinado a compreender o fenômeno da religiosidade na lírica alphonsina tanto pelo ponto de vista do sujeito poético cindido, a que Ricieri faz menção no excerto acima, como pelo estabelecimento de uma associação entre a construção da obra *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899) e o gênero do oratório musical. Veras, na introdução do livro, discorre acerca de preocupações na obra alphonsina intimamente vinculadas a questões modernas:

(...) Ora, Baudelaire, o “poeta da modernidade” por excelência, também esteve às voltas com o êxtase, com o problema da dissolução da individualidade e com a consciência dos limites da linguagem e da arte, para não falar do lugar importantíssimo que a cultura cristã também ocupa em sua obra. Bastante distantes no nível temático, *As Flores do Mal* e *Setenário das Dores de Nossa Senhora* compartilham, contudo, uma preocupação arquitetônica que convida a uma leitura do conjunto como uma espécie de máquina poética cujo funcionamento é resultado muito mais de uma inteligência construtiva que da inspiração amorosa ou devocional. (VERAS, 2016, p.19)

Nosso trabalho se dá a partir da mesma perspectiva proposta por Ricieri e operada por Veras: partimos da consideração da religiosidade e da morte em Alphonsus de Guimaraens como aspectos expressivos, em detrimento de sua usual atribuição biográfica; ademais, partilhamos da opinião de que tal análise deve ser feita

a partir da compreensão da lírica alphonsina como uma lírica fundamentalmente moderna.

Entretanto, o aspecto que buscamos salientar em nosso trabalho, que promove um recorte que cremos particular, em relação aos privilegiados pelas pesquisas que nos servem de interlocução e referência, está na consideração da morte como um aspecto expressional vinculado à religiosidade - e não paralelo a ela -, e que é responsável por evidenciar a proximidade do autor com a tradicional iconografia cristã do macabro, adequada aos mecanismos de sua dicção moderna. Deste modo, desenvolveremos o estudo de dois elementos que consideramos fundamentais para que se estabeleça a lógica proposta acima, sendo estes: 1. A relação entre os parâmetros estéticos consolidados no romantismo – a saber, o sublime e o grotesco – e as representações da morte e da religiosidade na lírica alphonsina que, em conformidade com a fortuna crítica do poeta, viabilizam a compreensão destes aspectos em Alphonsus de Guimaraens como elementos, sobretudo, poéticos; 2. Os mecanismos de que Alphonsus de Guimaraens se dispõe, no contexto do simbolismo nacional, para composição desta imagética da morte que é, sobretudo, de apelo plástico e que contribui ao tom moderno de sua poesia.

2.1 SIMBOLISMO E LEGADO ROMÂNTICO: AS MANIFESTAÇÕES DO SUBLIME E DO GROTESCO EM ALPHONSUS DE GUIMARAENS

A tentativa de expor um vínculo entre certas orientações estéticas e concepções artísticas que se manifestam na obra de Alphonsus de Guimaraens esbarra na necessidade de recuperar os postulados românticos que estabeleceram e viabilizaram a permanência destas orientações pelos séculos XIX e XX. Segundo Candido (2006), a priorização das inovações e da ruptura com a tradição naturais do romantismo tornaram-se cada vez mais evidentes, até as vanguardas do início do século XX (2006, p.137), de modo que o romantismo foi responsável pela abertura das portas para mecanismos e reflexões sobre a arte que se fortaleceram em movimentos posteriores, como o simbolismo. A este respeito, destacamos a observação de Massaud Moisés em *O Simbolismo* (1967), na qual o autor diz que “alguns dos ideais românticos, sobretudo os mais vagos, tiveram de aguardar o Simbolismo para começar a realizar-se” (MOISÉS, 1967, p.20).

São mecanismos estes que, de início, lograram romper com os postulados iluministas e, portanto, com a prevalência da *mimesis* como referência para a criação artística, e da harmonia como orientação fundamental para a estética, viabilizando a expansão do leque expressional de que a arte dispõe. Assim, temas outrora eliminados do contexto artístico encontraram terreno fértil na literatura romântica e posterior, como ocorre com o macabro, a morte, o sonho, o misticismo cristão, entre outros temas cuja incidência é recorrente na lírica de Alphonsus de Guimaraens, e sobre os quais estão embasadas nossa análise da *imago mortis*. Os temas, aliados com certas concepções inovadoras da composição poética que deram seguimento aos postulados iniciados no romantismo – como a exposição da consciência criadora, a flexibilização estrutural do poema e o afastamento do caráter edificante e didático da arte –, denunciavam o tom moderno sobre o qual a obra de Alphonsus de Guimaraens é construída, alocando-a no contexto do movimento simbolista e viabilizando a compreensão geral de sua própria concepção de poesia e arte, o que justifica a retomada das orientações estéticas de origem romântica.

Dada a disposição crítica do romantismo em questionar os primados da *mimesis* neoclássica e da ilustração, não é cabível ao seu projeto estético tratar da beleza sob os mesmos parâmetros com os quais a tradição clássica a tratou. Segundo Abrams (2010, p.32), o período, em particular o neoclassicismo, predecessor ao romantismo considerava apropriado para representação estética apenas aquilo que fosse de efeito positivo, sendo este efeito sustentado pelas vigas da edificação, instrução, moralidade e agradabilidade: é belo tudo aquilo que enriquece o homem e lhe agrada. Sendo assim, o principal dever do artista em relação à arte está em, diante da natureza a ser emulada, filtrar aqueles elementos que melhor se adequem a estes requisitos.

O advento do romantismo leva à subversão destes valores artísticos em prol do estabelecimento de um novo modelo estético, resultando num indicador qualitativo de arte que está sujeito à expressão genuína das emoções do artista; este vínculo subjetivo que é criado entre artista e arte inviabiliza uma concepção estética que opte apenas pelo que é agradável ou que conceba a beleza como a seleção de temas e procedimentos vinculados a rigorosas orientações de decoro; seja a beleza resultado da convergência com o que é horrível, grandioso, ou abjeto, o conceito é ampliado durante o romantismo, de modo que traduza a complexidade da subjetividade e a variedade de matizes que, para os poetas românticos, comporiam a realidade.

Esta nova perspectiva permite consolidar duas orientações estéticas que viabilizam a representação dos extremos; o extremamente elevado representado pelo sublime, e o extremamente baixo representado pelo grotesco. Ao escolher o grotesco e o sublime como expressões adequadas a sua proposta estética, os românticos operam a subversão da *mimesis*, concebida como mera imitação dos fenômenos em forma artística equilibrada e convencional. No caso do sublime, tal subversão se dá pela capacidade de sua linguagem representar o inexprimível, e no caso do grotesco, pela deformação que ele emprega sobre a realidade (SANTOS, 2018). Com efeito, segundo Fabiano Santos, essa problematização da *mimesis*, operada pelo romantismo sob orientações da estética do grotesco e do sublime, terá reflexos sobre a representação crítica dos fenômenos reais operada pelas artes modernas, tendência que se manifesta, *grosso modo*, nas modalidades da abstração e da deformação. Nas palavras de Fabiano Santos:

A primeira categoria [o grotesco] ampara as figurações do anômalo e do extravagante [...], que a fantasia romântica ousou plasmar, ao passo que a segunda [o sublime] encerra o esforço, também romântico, de expressar as grandezas misteriosas que transcendem as próprias possibilidades da enunciação artística [...], tais como o absoluto, o infinito, o nada – objetos, por excelência, inexprimíveis. Assumindo-se as zonas de contato entre a estética romântica e as artes modernas, é possível reconhecer na genealogia do componente de distorção e das figurações artísticas do inconsciente, que marcarão, por exemplo, a estética surrealista e a expressionista, a base oferecida pelo grotesco romântico, e na tendência à abstração, generalizada entre as artes modernas, as tonalidades difusas, aparentadas à linguagem do sublime. Diante dos modelos estáveis do belo clássico, orientados pelos princípios de apazibilidade e verossimilhança [...], as criações grotescas, produto de fantasias irreprimíveis e vetores de desorientação, e os objetos sublimes, inacessíveis à compreensão imediata e irradiadores de assombro e comoção, oferecem-se como desvios e subversões; enfim, correspondem a expressões cunhadas nas zonas periféricas do paradigma de beleza (SANTOS, 2018, p. 2-3).

A obra de Alphonsus de Guimaraens oferece vários exemplos em que a composição estética transita pelas zonas do sublime e do grotesco, algo que se liga também a preocupação do movimento simbolista em transmitir, pelas vias da expressão poética, elementos de natureza inexprimível, naturalmente inclinados à abstração ou à desorientação. Ao se tomar o poema “Saudade”, integrante do *Caput I*, “*Pulvis*”, de *Kiriale*, é possível observar a construção de contornos incertos do sublime, procedimento que se imprime em diversas composições de Alphonsus de Guimaraens:

Uma mulher que por amar soluça,
Na torre da minha alma se debruça.

E despenha-se o luar pela encosta do monte,
Tranquilamente, como uma fonte.

Dois ou três demônios familiares
Passam cantando, para voar logo após pelos ares.

E despenha-se o luar pela encosta do monte.
O monte fica defronte

Da torre da minha alma onde soluça
Essa mulher: e quando o sol entre as nuvens se embuça,
Nas horas mortas dos crepúsculos tão vagos,
De azul, vestida como céu, como o céu misteriosa,
Ela abre os olhos imortais, como dois lagos...
Virgem piedosa!

E os sonhos passam, cisnes que não cantam mais,
No infinito dos seus olhos imortais,
Abertos para a eternidade...

Pobre mulher, pobre Saudade!
(GUIMARAENS, 1960, p.61-62)

Ao nos voltarmos para o aspecto de obscuridade do poema, deparamo-nos com duas maneiras com a qual este é construído: na primeira, tem-se a composição do *locus* da alma do eu-lírico, uma torre diante de um monte iluminado pelo luar. A apresentação do espaço é gradual e se constrói seguindo os sentidos micro a macro, de modo que se tem de imediato a figura da mulher que soluça, em seguida mulher-torre, mulher-torre-monte, mulher-torre-monte-luar, e assim por diante. Contudo, o espaço da noite é de contornos incertos e instiga inquietação, dada a tendência à deformidade que recai sobre os objetos noturnos devido à iluminação indireta proporcionada pelo luar. No poema, a única habitante da alma do eu-lírico mencionada é a figura feminina que soluça na torre, enquanto o lado de fora é habitado por demônios que voam no céu noturno e, em pouco tempo, desaparecem na escuridão.

Estes componentes imagéticos do poema são misteriosos, uma vez que são descritos sem quaisquer pormenores que permitam ao leitor compreender a natureza da imagem que lhe é apresentada, o que é responsável por atribuir ao poema um componente de desorientação. Não somente isso, convergem nas imagens a evocação da saudade, expressa no título, com a solidão da alma do eu-lírico: habitada somente pela mulher que soluça, e que é revelada depois como a própria Saudade, tem-se a fusão de causa e consequência na mesma figura feminina; solidão e

saudade. O vazio da alma e a solidão decorrente deste vazio se traduzem no poema por intermédio da noite de contornos incertos e da torre iluminada parcialmente pelo luar.

A segunda maneira com a qual se dá a natureza obscura deste poema é a descrição das ações da figura feminina, que abre os olhos mediante a ausência de luz solar, que “entre as nuvens se embuça” em “horas mortas dos crepúsculos tão vagos”. O crepúsculo configura, junto com a meia-noite, momento propício para a inquietação e a angústia, pois sua natureza transitória permitem-lhes serem instrumentos de operação do sobrenatural e do imaginário e, instâncias abertas à incerteza, à imprecisão e mesmo à abstração; no caso do crepúsculo, isto se dá em virtude dele ser o momento de suspensão entre dia e noite, enquanto a meia-noite configura a renovação do ciclo do dia e, portanto, a abertura a fenômenos de ordem sobrenatural. Assim, sobrepõem-se no poema camadas de expressão do duvidoso de início manifestadas pelo *locus* da alma, e logo em seguida pela ação mobilizada por fenômenos transitórios.

É durante a hora de angústia que se tornam visíveis ao eu-lírico os olhos da mulher, da “Virgem”, aqui descrita como fator de convergência entre céu e terra, “vestida como o céu” e com olhos “como dois lagos”. A descrição dos olhos da Virgem/Saudade contribui para o caráter incerto do poema, e estreita o limiar entre as imagens do céu e da terra, compondo um único quadro em que parecem refletir-se: os olhos de lagos comportam o infinito, tal qual a visão que temos do céu, de dimensões imensuráveis.

Há, no poema, ocorrências consecutivas de fenômenos sublimes: a tentativa de materializar a Saudade, os contornos duvidosos da noite, o céu, a Virgem vestida de azul que evoca a imagem da Virgem Maria, o infinito de seus olhos, os sonhos representados pela figura transitória do cisne, a solidão, a escolha da torre – uma construção sobretudo verticalizada – como descrição do *locus* da alma. Todos estes aspectos evocam o mistério e a incerteza, e são responsáveis por atribuir ao poema a dualidade entre o Absoluto e o Vazio, e indicam a Saudade como uma entidade intermediária entre a alma e o infinito: imensa e divina, em cujos olhos acalentadores estão todos os sonhos, porém fragmentários, insuficientes, integrantes de uma imensidão absoluta pela qual apenas a tristeza e os lamentos podem ganhar entrada para a alma solitária do eu-lírico.

Na perspectiva de Edmund Burke, em *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1993), o sublime se dá a partir das experiências diante de objetos grandiosos e terríveis que, em sua grandiosidade, acometem nossa sensibilidade com o assombro oriundo de sentimentos mistos de dor e deleite. Dor por seu aspecto terrível, que emana perigo e atua diretamente sobre nosso sentido de autopreservação, e deleite quando colocados a uma distância segura, nos tornando espectadores de sua grandeza e virtualizando o perigo; para o autor, os objetos sublimes são os responsáveis por instaurar as mais fortes emoções (BURKE, 1993, p.58). Ao tratar da reprodução dos objetos sublimes, Burke menciona o quão significativa é a obscuridade, responsável por impregnar os objetos terríveis de mistério e obliquidade, e por deixar aos aparatos da imaginação as suposições acerca da verdadeira forma e natureza destes objetos; “quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece” (BURKE, 1993, p.56). A obscuridade caminha no sentido contrário da *mimesis* neoclássica, que almeja a expressão clara e fidedigna da realidade, resultando na sua subversão; assim, são pertinentes ao sublime as figurações da noite, do sobrenatural e das experiências transcendentais, bem como a do contato com o divino e com a morte.

Deste modo, o sublime é responsável pela tentativa de representar o inexprimível, incompreensível, invisível, os elementos que em nossa alma provocam não somente o assombro e o terror, como também o respeito: isto se dá em razão dos objetos sublimes serem igualmente terríveis e dignificados, como ocorre, por exemplo, com as representações políticas e religiosas, segundo Burke (1993, p.67-69). O poeta romântico, ao fazer uso do sublime como orientação estética, pôde trilhar um caminho de busca pelo Ideal que, no conjunto das teorias românticas, é inalcançável; tal caminho deságua, adiante, na tentativa simbolista de exprimir o Absoluto por meio da linguagem poética, que acaba provando-se insuficiente para a tarefa. Embora ambos dediquem-se à tentativa de compreensão dos fenômenos sublimes e optem pelo mesmo como força expressional de suas respectivas líricas, é válido recuperar que o tratamento dado por ambos a estes fenômenos é fundamentalmente diferente, como é sintetizado por Anna Balakian, ao dizer que “(...) o romântico aspirava ao infinito, o simbolista pensava que podia descobri-lo e o surrealista acreditava que podia cria-lo” (BALAKIAN, 2000, p.20).

A presença do sublime na obra de Alphonsus de Guimaraens é um dos aspectos distintivos de sua lírica e está intimamente vinculada à predileção do autor por temas que são naturalmente grandiosos e misteriosos: as múltiplas representações da morte, a recorrência do divino, as figuras místicas, entre outros, que são amparados, *grosso modo*, por mecanismos que viabilizam a construção destes temas indubitavelmente sublimes, como o léxico litúrgico, a configuração do espaço – noites, o luar, o mar, a catedral, a torre –, o forte tom medievalista que evoca dignidade e nobreza, entre outros.

A fortuna crítica do poeta acerca do assunto conta com a dissertação de mestrado de Ângela Maria Salgado Marques, intitulada *O sublime na Poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte* (1998) e que objetiva explorar os mecanismos de representação da morte na lírica do poeta. Em ensaio dedicado ao mesmo tema e publicado em 1999, a autora destaca que a morte na lírica alphonsina se dá ora por vias alegóricas, na qual se sobressai a figura da morte como Rainha, ora por vias metafóricas, nas tentativas do eu-lírico alphonsino de exprimir a conceituação adequada acerca da morte (1999, p.62).

Se em “Saudade” o mundo é construído pela perspectiva da transcendência e da obscuridade, outros poemas de Alphonsus de Guimaraens tratam da configuração da realidade de maneira distinta. É o caso do poema “Presságios”, também integrante do *caput* “*Pulvis*”, em que a construção do mundo está muito mais vinculada à subversão da própria realidade do que, de fato, à incerteza e à obscuridade.

“Um Esqueleto de mantilha
Que passa pela minha porta...
(Um velho diz) é minha filha
Que vai morrer ou que está morta!”

“Um esqueleto agonizante
Que passa pela minha porta...
(Um moço diz) é minha amante
Que vai morrer ou que está morta!”

Outro dirá: “É meu presságio,
Vendo-o que passa pela porta,
O irmão que morre num naufrágio,
Ou a irmã querida que está morta!”

Outro: Se és tu, meu pobre amigo,
Que passas pela minha porta!”
“Se és tu, meu pai, eu vou contigo...”
“Se é minha mãe, ó Deus, que é morta!”

Nenhum de nós, porém, ao vê-lo
 (Quem não se julga rijo e forte?)
 Dirá que o horrendo pesadelo
 Nos anuncia a própria morte...
 (GUIMARAENS, 1960, p.58)

O poema é construído pela alternância de vozes de vários indivíduos que partilham da mesma visão: a passagem de um esqueleto pelas ruas. A sobreposição de vozes do poema instaura confusão, pois não há dimensão de qual destas vozes é a pertencente ao eu-lírico, sequer que este integra o grupo, até a estrofe final do poema. Não nos é oferecida descrição muito aprofundada por parte dos indivíduos ou de sua localidade, e qualquer indício mais específico de quem fala e vê o fenômeno ou é deslocado do texto pelo uso de parênteses, como se dá com “um velho” e “um moço”, ou generalizado pelo uso dos pronomes indefinidos “outro” e “nenhum”, como ocorre com as estrofes três, quatro e cinco, de modo que nem mesmo tenhamos parâmetro para avaliar quem seriam os outros: velhos ou moços? Ou outra coisa, ainda?

À confusão que esta polifonia de subjetividades líricas instaura no poema se alia outra, ainda: não há indícios da veracidade destes acontecimentos, se se trata da realidade ou de alguma espécie de experiência sobrenatural ou ainda de um pesadelo. A única informação “concreta” oferecida é a do espanto diante da visão do esqueleto, sobre a qual, paralelamente ao anonimato dos indivíduos atônitos, tem-se a projeção da morte de entes queridos: “filha”, “amante”, “presságio”, “irmão”, “irmã”, “amigo”, “pai”, “mãe”.

Ao evitar qualquer descrição mais aprofundada do espaço no qual se dá o poema, sua construção torna-se calcada no único fator comum a todos os elementos descritos: a desorientação oriunda do medo infligido pela ideia da morte daqueles que são queridos. Tem-se apenas o anúncio da morte, em forma de esqueleto vagante, e especulações genéricas dos espectadores deste cenário de horror. Mesmo a revelação do eu-lírico – que se pronuncia efetivamente apenas na quinta estrofe, pelo uso do pronome “nós” (“nenhum de nós, porém, ao vê-lo”) –, pode referenciar qualquer um dos vivos das estrofes anteriores, espectadores da macabra visão.

Embora as estéticas do sublime e do grotesco partilhem algumas características, como a representação dos extremos, a presença do horror, a ausência de lógica, etc., o modo com o qual operam a subversão da *mimesis* é

fundamentalmente diferente: o sublime se dá no âmbito do inexprimível, e instaura o arrebatamento, a comoção diante de objetos dignificados, e o respeito; já o grotesco atua com a deformação da realidade, causando o riso, o asco e a náusea. O romantismo, ao tratar do grotesco, o conceitua como misto de riso e de horror, conforme é descrito por Wolfgang Kayser, ao relativizar o termo “grotesco” a partir da *Conversa sobre Poesia* (1797 - 1803) de Schlegel:

Grotesco – assim rezam os Fragmentos 17, 305, 389 [da *Conversa Sobre Poesia* de Schlegel] – é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. (KAYSER, 2003, p.56)

Deste modo, o grotesco em seu contexto romântico, se dá a partir de uma espécie de riso que não é puramente alegre, mas sim nervoso e oriundo de uma espécie de deslocamento. Diferentemente do sublime, que atua sob uma tentativa de exprimir o que está além dos limites da representação, o grotesco é trabalhado sobre o que já é familiar, deturpando-o de seu aspecto original e reconstruindo-o ao sabor do horror, da loucura, da caricatura, etc. Assim, para Kayser, o grotesco é uma estrutura pautada sobre a reconstrução do mundo pelo estranhamento, a que denomina “mundo alheado” (2003, p.159):

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem. (KAYSER, 2003, p.159)

A construção de “Presságios” nos sugere uma configuração similar à do mundo alheado, nos termos de Kayser, uma vez que o poema opera com a subversão da realidade, permitindo ao esqueleto, cujo *locus* é geralmente restrito à cova, vagar pela cidade, como um errante macabro. macabro. Seu efeito de desorientação diante da nova realidade é intensificado com a multiplicidade de vozes, e o paralelismo entre anonimato e identificação criado pelas vozes que veem o esqueleto e os entes queridos que se projetam sobre ele, atrelando ao poema uma noção muito mais concreta de morte do que de vida. Nessa instância, não sabemos exatamente quem são os vivos, mas os mortos nos são relevados, mesmo que atuem como cortina de fumaça que encobre nosso próprio destino, como revelado na estrofe final – o

esqueleto é, ao fim, o presságio de finitude de quem quer que o contemple. Esta noção de materialidade da morte em detrimento da vida é curiosa, uma vez que o esqueleto é um elemento neutro, sendo justamente sua neutralidade que permite a projeção que os vivos fazem sobre ele, tornando obscuro o processo de generalização dos vivos e especificação dos mortos.

Kayser, ao tratar dos esqueletos como elementos pertinentes para a representação da estética do grotesco, diz que: “podemos reiteradas vezes chamar a atenção para estímulos provenientes da dança da morte, que precisa apenas descalçar o significado de advertência, para enriquecer com os seus elementos formais a configuração do grotesco” (KAYSER, 2003, p.159). Diferentemente de alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens onde a figura do esqueleto é vinculada à da mulher amada para construir a imagem da Morte antropomorfizada, como a da Rainha à qual Marques faz referência em seu artigo (1999), em “Presságios”, como mencionado há pouco, o esqueleto é um elemento neutro, e sua função no poema é similar à da máscara: ele é responsável por distorcer a identidade e conceder o anonimato e o nivelamento aos indivíduos. Ao fitá-lo, o indivíduo torna-se desorientado e incomodado, e parte para as conclusões terríveis: “deve ser meu pai”, “deve ser minha irmã”, etc. Cada um dos indivíduos fitou um único esqueleto que considerou um presságio de morte próxima, num pesadelo que, finalmente, revela a verdade de nossa própria finitude. Trata-se do reflexo de um duplo; o esqueleto sem rosto pode ser o nosso próprio, e o anúncio do futuro inevitável a que estamos sujeitos, mas rejeitamos veementemente. Em resumo, o poema dispõe elementos de uma realidade distorcida para configuração de um pesadelo no qual, maior que a desorientação de ver os mortos caminhando ao lado dos vivos, é a do destino a que estamos todos sujeitos.

Os poemas analisados nos revelam a permanência de uma transformação operada pelo romantismo sobre a literatura, em que a harmonização e fidelidade à natureza da mimesis são abandonadas para, no caso do sublime, expressar o abstrato, e no caso do grotesco, distorcer a realidade em prol do incômodo e do horror. Estas possibilidades de expressão permitiram que muitos objetos que não pertencessem ao âmbito da beleza passassem a ser tidos como belos, viabilizando a introdução do conceito de “belo-horrível”. Segundo Mario Praz em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (1996), considerações do final do século XVIII – como as de Burke – acerca do horror como fonte de prazer viabilizaram alterações no

conceito de beleza; “do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo” (PRAZ, 1996, p.45). Deste modo, foi possível à literatura romântica tornar bela a tristeza, a doença e a volúpia, bem como retratar criaturas sobrenaturais, mitológicas, gárgulas e etc., como elementos belos, diferenciando-se o tom com o qual estes elementos eram representados: se dignificados e solenes, obtinham-se composições sublimes, se deformadas e asquerosas, grotescas.

Esta concepção de beleza horrível seguiu os românticos e desaguou no final do século XIX, na literatura simbolista/decadente. Para Praz “não se terminaria nunca de citar testemunhos dos escritores românticos e decadentes sobre a união inseparável do belo e do triste, sobre essa suprema beleza que é a beleza maldita” (1996, p.48). É pelas vias da beleza maldita que é possível a Alphonsus de Guimaraens tornar sua musa a própria Morte, bem como tratar do abandono, da angústia e da saudade como elementos estéticos, o que outrora seria completamente inviável. A título de exemplo, selecionamos dois poemas alphonsinos onde a musa é trata ora pelas vias do sublime, ora pelas vias do grotesco. No primeiro, o segundo soneto do *caput V* de *Kiriale*, intitulado “Ossa Mea”, tem-se a representação da morte como figura feminina e estandarte da esperança para os que se vão: “Mãos de esperança para as almas loucas,/ Brumosas mãos que vêm brancas, distantes/ Fechar ao mesmo tempo tantas bocas.../ Sinto-as agora, ao luar, descendo juntas,/ Grandes, magoadas, pálidas, tateantes,/ Cerrando os olhos das visões defuntas...” (GUIMARAENS, 1960, p.79)²⁶. Vê-se que há uma tentativa de conceber a morte como misto de luar, névoa e mágoa, que tateia com suas mãos às cegas pelos defuntos, cerrando seus olhos. A dicção utilizada no poema está muito mais para os lados do sublime, optando, inclusive, pela efemeridade da bruma para descrever o toque da morte, bem como a luz indireta do luar, o que corrobora para a palidez destas mãos.

Há um tratamento muito diferente dado à musa no último soneto de *Salmos da Noite*, sendo este o seguinte: “Nua estás, nua estás, e nua e nua/ Gemes à fúria brava que me estanca/ A sede deste amor que freme e estua/ Vendo a luz que te beija o corpo todo,/ Eu me admiro que possas ser tão branca,/ - Tu que és formada só de

²⁶ Mãos de finada, aquelas mãos de neve,/ De tons marfíneos, de ossatura rica,/ Pairando no ar, num gesto brando e leve,/ Que parece ordenar mas que suplica./ Erguem-se ao longe como se as eleve/ Alguém que ante os altares sacrifica:/ Mãos que consagram, mãos que partem breve,/ Mas cuja sombra nos meus olhos fica.../ Mãos de esperança para as almas loucas,/ Brumosas mãos que vêm brancas, distantes,/ Fechar ao mesmo tempo tantas bocas.../ Sinto-as agora, ao luar, descendo juntas,/ Grandes, magoadas, pálidas, tateantes,/ Cerrando os olhos das visões defuntas... (GUIMARAENS, 1960, p.79)

lama e lodo” (GUIMARAENS, 1960, p.554)²⁷. Além da carga erótica ausente do poema anterior, este compõe a imagem da mulher de modo paradoxal, pois embora seja constituída por matérias vis, é branca. Há uma ferocidade no poema evidenciada pelos termos “gemes”, “fúria brava” e “freme”, e o amor sentido é violento. Francine Ricieri, ao tratar de *Salmos da Noite*, ressalta que na composição do livro, ainda que com tentativas esparsas de compor a imagem de uma mulher purificada, estas não são a força motriz do livro:

O procedimento usual, contudo, é que o processo não se mantenha e sejam revertidos versos adiante no mesmo poema, ora pelo que seria a degradação ontológica em que se mergulha o sujeito poético, ora pela impossibilidade de manter a amada acima ou apartada do macabro ou do perverso. (...) Ao contrário do que acontece em *Setenário*, obra em que a Virgem Maria surge como signo de uma sacralidade feminina distante, em *Salmos da Noite* a alusão à “vida eterna” está esvaziada de qualquer sentido espiritualizante, sendo a mulher correspondente dotada de conotações que reportam a arquétipos de mulher fatal. (RICIERI, 2014, p.74-75)

A leitura de Ricieri atesta a distância entre a composição da obra poética de Alphonsus de Guimaraens e seu teor biográfico; tratam-se, sobretudo, de questões estéticas, uma vez que a transição entre a representação sublime e a grotesca atestam que não são experiências vividas, necessariamente, e sim experiências poéticas. Pretendemos demonstrar até então que estas questões são integrantes de um movimento de renovação estética que teve seu início em fins de século XVIII e se estendeu até fins de século XIX e início do século XX, período em que a obra de Alphonsus está inserida. As questões levantadas pelos românticos são compartilhadas pela lírica alphonsina, em maior ou menor medida e de acordo com os procedimentos de seu tempo, mas ainda assim, com um fio mediador comum: a expressão do inexprimível, os novos objetos estéticos, as impressões suscitadas no espírito diante do terrível, bem como diante do abjeto, a expressão subjetiva, etc.

Estas questões são debatidas extensivamente por Eduardo Veras ao tratar do aspecto religioso de Alphonsus de Guimaraens. Diz o pesquisador que “sua religiosidade se explicaria como um fenômeno genuinamente literário, em função das

²⁷ Eis-me de rojos a teus pés. Escuta/ Esse amor que me vem rugir no peito/ - Como um leão em desolada gruta/ Crespo, a juba flutuante, o olhar desfeito./ Deixa que essa beleza que me enluta/ A alma, eu contemple extático no leito.../ É a visão de uma estrela alva e poluta,/ Surgindo dentre um céu de lírios feito./ Nua estás, nua estás e nua e nua/ Gemes à fúria brava que me estanca/ A sede deste amor que freme e estua./ Vendo a luz que te beija o corpo todo,/ Eu me admiro que possas ser tão branca,/ - Tu que és formada só de lama e lodo. (GUIMARAENS, 1960, p.554)

leituras e influências recebidas pelo poeta mineiro” (VERAS, 2016, p.39). As leituras a que Veras se refere, se consideradas aquelas que são evidenciadas pelas epígrafes, releituras e traduções de Alphonsus de Guimaraens se tratam, principalmente, dos simbolistas franceses, onde há muito a crítica alphonsina tratou de estabelecer paralelos, sobretudo com Paul Verlaine, de modo que a recuperação dos mecanismos preferidos pela escola simbolista viabiliza a leitura de *Kiriale* como livro de inspirações medievalistas adequadas ao simbolismo.

2.2 SIMBOLISMO E MODERNIDADE: CORRESPONDÊNCIAS E DISSONÂNCIA NA LÍRICA DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS

Como buscamos apresentar no tópico anterior, a estética romântica viabilizou a problematização das convenções tradicionais de *mimesis*; tal fenômeno leva à reflexão sobre as relações estabelecidas pela orientação neoclássica entre a poesia e sua posição na sociedade, vínculo este que foi transformado durante o romantismo, por intercessão das orientações estéticas que discutimos anteriormente, e cuja transformação teve continuidade nos movimentos pós-românticos. Para os estetas anteriores ao romantismo, o papel da poesia se dava tanto em suscitar prazer e deleite – dentro, é claro, daquilo que é considerado “apropriado” enquanto material poético – , quanto em instruir e educar moralmente. Abrams (2010), ao invocar a crítica de Sidney²⁸ para discorrer acerca deste tipo de concepção poética, refere-se a este traço instrutor da poesia do seguinte modo:

Para Sidney, a poesia, por definição, tem um propósito: produzir certos efeitos no público. Ela é imitativa apenas como um meio para o fim imediato de deleitar, e acaba deleitando, tudo indica, apenas como um meio de atingir o fim supremo de instruir, pois os “poetas corretos” são aqueles que “imitam tanto para deleitar quanto para instruir, e deleitam para instigar os homens a receber de bom grado essa generosidade, porque, sem prazer, dela fugiriam como se estivessem fugindo de um estranho”. (ABRAMS, 2010, p.32)

O romantismo, ao voltar os olhos para o poeta, retira-os de seu foco anterior sobre o público leitor e inicia o processo de desprendimento da poesia deste papel social, bem como é responsável por abalar a premissa do deleite pelas vias do sublime

²⁸ Refere-se à Sir Philip Sidney (1504 – 1586), poeta e crítico inglês durante o governo Elisabetano, autor do texto crítico *An Apology For Poetry/The Defence of Poetry*, publicado em 1595.

e do grotesco. Este processo deságua, durante o *fin-de-siècle*, numa tendência de negação destes papéis relegados à poesia, operando mudanças fundamentais em sua estrutura e mecanismos de expressão, o que foi observado por Hugo Friedrich em *Estrutura da Lírica Moderna* (1978). Segundo o autor, a lírica moderna objetiva afastar a poesia de seu papel social e, para tal, se preenche de obscuridade e enigma, tornando difícil o processo de compreensão: o que não objetiva instruir não necessita ser claro e eloquente. Esta tendência da lírica moderna em desprender-se do gosto comum e da clareza de expressão fazem-na fechar-se em torno de si, transformando-a numa entidade autônoma que não tem pretensão de se fazer familiar, aspecto que Friedrich denomina dissonância e, para o qual a lírica faz uso de mecanismos de expressão que a obscurecem, como o hermetismo, o uso de elipses, anacolutos, a fragmentação do discurso, a recorrência da metalinguagem, entre outros aspectos que transportam a expressão artística para o âmbito do estranho, do não-familiar.

Deste modo, a instabilidade operada pelo sublime e pelo grotesco sobre a estética apresenta-se como terreno propício para a composição da arte dissonante, pois fundamenta-se sobre um princípio de desorientação que é inquietante e não-familiar. Similar às deformidades e extravagâncias empregadas pelo grotesco à poesia romântica, a lírica moderna é descrita por Friedrich como a que trata das coisas por vias de deformação, anormalidade e mistério (1978, p.16), e que retorna aos postulados de Victor Hugo no *Prefácio ao Cromwell* de 1827. Segundo o poeta, a verdadeira expressão poética deve contar também com a representação do feio e do abjeto, pois sua pluralidade contribui para a composição da arte genuína, verdadeira. Friedrich ressalta que a adesão do componente “feio” à beleza é responsável por denunciar a impossibilidade de contenção de tudo o que se deseja expressar em uma única unidade, e diz que “reduzindo os fenômenos a fragmentos, [o grotesco] manifesta que “o grande todo” nos é perceptível apenas como fragmento, visto que o “todo” não concorda com o homem”. (FRIEDRICH, 1978, p.33), de modo que a premissa exposta por Friedrich evidencia a percepção dos poetas modernos em construir sua expressão artística orientada pela consciência de criação: a compreensão da expressão poética como fragmento evidencia um olhar sensível para a natureza da arte, que filtra e sumariza aspectos que integram um conjunto expressional muito maior.

Ao tratar da literatura simbolista, o aspecto dissonante da poesia moderna é de grande relevância, pois como é apontado por Álvaro Cardoso Gomes, os poetas

simbolistas evidenciam tratam de seus objetos poéticos “ora por meio de saltos bruscos nas composições poéticas, que nem sempre deixavam claros os nexos explicativos, ora por meio de aproximações inusitadas de sensações ou mesmo de objetos do mundo sensorial” (GOMES, 2016, p.28). Uma vez que a poesia simbolista se debruça sobre a tarefa de captar o inefável e o transcendental e traduzi-lo em linguagem poética, tem-se na gênese da proposta artística simbolista a tentativa de alcançar o princípio místico de todas as coisas, filtrado a partir da experiência fenomênica transformada em expressão poética. Segundo Massaud Moisés, o poeta simbolista realiza esse retorno às origens místicas a partir de uma imersão completa no próprio interior, tendência esta que é um prolongamento do processo iniciado pelo romantismo de introspecção do poeta (1967, p.34). O estudo de Moisés aponta que o que possibilita o vínculo destas origens místicas ao poeta enquanto indivíduo é a descoberta de que a exploração de questões pertencentes ao inconsciente individual reflete aspectos grupais, conforme pode ser observado no excerto a seguir:

Quando a sondagem atinge estratos psíquicos ainda mais profundos, opera-se o encontro entre o inconsciente individual do poeta e o inconsciente coletivo de que fala Jung: o poeta descobre uma inesperada analogia entre o conteúdo do seu inconsciente e o do povo a que pertence. Noutras palavras, no interior do seu “eu profundo” ele descortina os “arquétipos” da comunidade em que vive. Por isso, ao procurar exprimir suas vivências mais íntimas, o poeta está simultaneamente fazendo esforços por comunicar o magma arquetípico nele refletido, como se de repente fosse alçado ao papel de arauto ou porta-voz de multidões inteiras que passam pela vida sem descobrir-se por dentro, ou que não acham as palavras para dizer o que lhes vai por dentro. (MOISÉS, 1967, p.43)

Portanto, tornam-se componentes do ideal segundo a concepção de poesia simbolista os aspectos transcendentais, como a espiritualidade, o misticismo, o Paraíso, a própria arte, etc. Deste modo, para o simbolismo, é papel da poesia representar os aspectos que habitam nas mais profundas reflexões do inconsciente humano, o que se instaura no movimento como uma problemática; afinal, como é possível representar o que é inefável? A fim de melhor justificar a procedência dada sobre essa problemática pelos poetas simbolistas, é necessário ressaltar que estes elementos inefáveis são auratizados (GOMES, 2016, p.36) dentro da concepção literária do simbolismo, e evidenciam uma relação com a tentativa de encantamento do mundo iniciada durante o romantismo, mas que é fundamentalmente distinta no contexto simbolista.

O romantismo, em sua missão de desestruturar as tradições clássicas da arte, atesta que um mundo fundamentalmente progressista e racionalizado torna-se desencantado, e é parte da missão do poeta romântico reestruturar este encantamento, fazendo-o por meio da tentativa de ascensão às esferas do Paraíso e da divindade, retornando aos mitos e lendas populares, viabilizando a presença do sonho na poesia, etc, como é observado por Löwy e Sayre:

Uma das principais modalidades românticas de reencantamento do mundo é o retorno às tradições religiosas e por vezes místicas, como salienta Weber. (...) Mas a religião – em suas formas tradicionais ou manifestações místicas e/ou heréticas – não é o único meio de “reencantamento” escolhido pelos românticos: eles também se voltam para a magia, as artes esotéricas, a feitiçaria, a alquimia, a astrologia; redescobrem os mitos pagãos ou cristãos, as lendas, os contos de fadas, as narrativas “góticas”; exploram os reinos ocultos do sonho e do fantástico (...) (LÖWY, SAYRE, 2015, p.53)

Todavia, esta tentativa romântica de restaurar a magia do mundo não ocorre do mesmo modo no contexto do simbolismo/decadentismo, pois o retorno do pensamento progressista e seus desdobramentos na sociedade após a segunda metade do século XIX resultam num esvaziamento completo das questões místicas: não há mais divindade a que o poeta possa alçar, restando-lhe a angústia diante do vazio, conforme aponta Anna Balakian:

Deve-se notar que este espírito “decadente” dos últimos simbolistas não é um afastamento moral, mas uma mística que perdeu seus pressupostos religiosos. O significado religioso de “alma” foi substituído por uma psique universal do homem perdido no mundo físico que ele nunca compreenderá. O brasileiro Cruz e Sousa expressa este estado de ser como “saudades”, palavra que sugere uma combinação de desejo, nostalgia e afastamento da vida; intraduzível, “saudades” contém ao mesmo tempo o significado de palavras associadas como “retiro”, “ermo”, “deserto”, “sertão” e “solidão”. É missão do poeta representar o homem amortilhado no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle. O remédio não é a fuga para um outro ponto da vida, mas isolar-se completamente do verdadeiro ritmo da vida. (BALAKIAN, 2000, p.94).

A partir das considerações de Balakian tem-se a imagem do poeta simbolista como indivíduo às voltas com os elementos místicos do mundo, no entanto, impossibilitado tanto de se mover para cima – no sentido de buscar na elevação a esferas divinas a resposta para suas questões de natureza mística –, quanto para baixo – no sentido de traduzir estes questionamentos que estão relacionados com a esfera mística efetivamente por meio da poesia –, resultando num estado intermediário de tensão. Assim, o tratamento dado ao ideal, ou seja, aos elementos

inefáveis de que deve tratar a poesia para os poetas simbolistas, está fadado à incompletude, e deve ser realizado apenas por intermédio da sugestão, como é sintetizado por Mallarmé:

Decadente, Mística, as escolas se apresentam ou, etiquetadas apressadamente por nossa imprensa de informação adotam, como ponto em comum, um idealismo que (semelhantemente às fugas e sonatas) recusa os materiais naturais e, como brutalmente, um pensamento direto as guias: não se prender à nada, senão à sugestão. (MALLARMÉ apud GOMES, 2016, p.36)

Diante da impossibilidade de tratar diretamente o ideal, a poesia simbolista recai sobre a evocação e sobre a sugestão e, assim, caminha na direção oposta à da retórica, uma vez que é totalmente inviabilizado ao poeta tratar por mecanismos descritivos aquilo que toma como objeto poético. Assim, são implantados outros mecanismos dentro da poesia simbolista para viabilizar as tentativas de expressar o inexprimível, como a teoria das correspondências, que debateremos a seguir.

A teoria das correspondências conforme teorizada no simbolismo, definida por Gomes como “pedra-toque de todo o simbolismo” (2016, p.28) é herdeira direta da teoria homônima de Emanuel Swedenborg (1668 – 1772)²⁹. *Grosso modo*, a teoria de Swedenborg é embasada na premissa de dois planos, o natural e o espiritual, que se correspondem diretamente; assim, os fenômenos materiais estão vinculados ao mundo natural, e são correspondentes dos fenômenos transcendentais, localizados, por sua vez, no mundo espiritual, ambos os planos tendo relação direta com o divino. A relação entre um plano e outro é viabilizada por símbolos (GOMES, 2016, p.29), restando para a compreensão dos fenômenos a tarefa de decodificação destes símbolos (BALAKIAN, 2000, p.18). A teoria de Swedenborg tem influência na literatura moderna anteriormente ao simbolismo, estando relacionada já ao romantismo, conforme atestado por Santos:

Como a palavra poética busca, ao longo do romantismo, através de uma cada vez maior sofisticação vocabular, tornar-se, não a representação do mundo, mas a forma de configuração de realidades únicas e se distancia cada vez mais do referencial ao aspirar a materialização do ideal, a concepção de Swedenborg, segundo a qual o sentido espiritual da palavra seria revelador das “verdades”, casou-se perfeitamente com a ambição poética dos românticos. Direta ou indiretamente, sua influência pode ser observada em quase toda a história das estéticas afins ao espírito romântico. (SANTOS, 2009, p.158-159)

²⁹ Autor sueco responsável pela publicação de *Do Céu e do Inferno* (1758), onde discorre acerca da teoria das correspondências.

No que tange ao simbolismo, há relação direta da teoria de Swedenborg com a poesia de Baudelaire, sobretudo em razão de seu soneto “*Correspondances*”³⁰, integrante d’*As Flores do Mal* (1857); no entanto, é ressaltado tanto por Gomes quanto por Balakian que há fortes distinções entre as concepções de ambos acerca das correspondências. Segundo Gomes, a diferença principal entre Baudelaire e Swedenborg se dá a partir das considerações, no primeiro, sobre o transcendentalismo: em Baudelaire não há pretensão de contato com a esfera da divindade a partir da decodificação das correspondências; trata-se, sobretudo, de uma tentativa sinestésica de integralização dos sentidos. Deste modo, as correspondências swedenborgianas passam “a ter um sentido estético em Baudelaire, pois é entendido como o método poético mais adequado para se captar o indizível” (GOMES, 2016, p.30). Trata-se, também, da distinção entre o tratamento do ideal sob a perspectiva romântica e a simbolista, pois as correspondências baudelaireanas resultam em si mesmas, conforme é apontado por Balakian: “esse processo de transformação da realidade dá ao poeta o sentido de sua própria divindade, em vez de uma aspiração *em direção* à divindade” (BALAKIAN, 2000, p.37, grifo no original). Apontamento similar é feito por Santos ao tratar da relação do poeta moderno com as questões místicas e transcendentais:

Com a morte de Deus, a sensibilidade moderna busca uma série de formas para preencher a lacuna deixada no imaginário sobre o que havia além da natureza. Nesse contexto que pede substituições, a arte é fórmula de operações mágicas e o artista, demiurgo. O homem empresta de Deus sua potencialidade performática para construir novos alicerces no lugar daqueles derrubados pela razão. Se a arte faz às vezes da Criação, a ligação com os outros mundos além do material e do sensorial também precisa ser estabelecida; é nesse sentido que a transcendência se estabelece como faculdade estética semelhante à que se encontrava na religião (SANTOS, 2009, p.486).

Esta mudança operada na relação entre o poeta e o fazer poético, que se manifesta, por exemplo, na estetização das correspondências swedenborgianas por Baudelaire, favorece a compreensão do desmonte do gênio romântico, conforme

³⁰ *La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers/ Comme de longs échos qui de loin se confondent/ Dans une ténébreuse et profonde unité,/ Vaste comme la nuit et comme la clarté,/ Les parfums, les couleurs et les sons se répondent./ Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/ - Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,/ Ayant l’expansion des choses infinies, Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,/ Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.* (BAUDELAIRE, 2012, p.91)

antecipado por Edgar Allan Poe em “A Filosofia da Composição” (1846). A ideia de Poe refuta o conceito de “gênio” caro ao romantismo ao estabelecer que o poema é fruto de árdua dedicação e experimentação com a linguagem, de modo que a relação entre poeta e poema passa a ser laboral: é necessário extrair as imagens da linguagem para o poema, e assim se estabelece um verdadeiro exercício por parte do poeta a fim de filtrar aquilo que melhor traduz o que se pretende dizer. Deste modo, ao considerar a poesia de Baudelaire, Anna Balakian parte de conclusão semelhante à de Poe e aponta a mudança que o poeta francês consolida sobre a imagem de poeta, tornando-o “sábio” em detrimento do “bardo” de outrora, como pode se observar a seguir:

Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou um visionário em lugar de um bardo. Com sua rede de sentidos e percepções superior, o poeta se inclina mais a decifrar do que transmitir ou comunicar o enigma da vida. (BALAKIAN, 2000, p.41)

Edmund Wilson, em *O Castelo de Axel*, descreve de modo similar o papel do poeta simbolista; no entanto, o autor se refere também à impossibilidade sentida pelo poeta de expressar o ideal apropriadamente, uma vez que as correspondências não se dão em absoluto, são fragmentárias. Deste modo, o poeta fica relegado à evocação, muito mais que à exposição, pois o Ideal que pretende colocar em poesia não pode ser traduzido perfeitamente por meio da linguagem. Assim, aponta o autor:

Cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor. (WILSON, 2004, p.44-45)

Uma vez que o poeta simbolista não deve tratar diretamente dos assuntos que propõe para a poesia, tem-se como resultado a dicção obscura e hermética do simbolismo a que Gomes faz alusão e é destacado por nós anteriormente (página 18); diante da impossibilidade de tratar os objetos por vias diretas, a obscuridade do poema é justificada, e viabilizada pelo uso de figuras de linguagem como a elipse e o anacoluto, por exemplo. Para Anna Balakian, a poesia simbolista se configura a partir do discurso indireto e se apresenta como um enigma (BALAKIAN, 2000, p.42), de

modo que o poema se torna uma entidade de contornos incertos, com a pretensão do poeta em se fazer compreendido sendo mínima. A esse respeito, Gomes diz que “o total ou parcial escurecimento do texto deve-se ao fato de que o poeta deseja preservar o mistério ou mesmo o sentido a ser expresso” (GOMES, 2016, p.41).

Assim, o enigma sobre o qual é constituído o poema simbolista tem como única possibilidade de expressão as vias imagéticas; o poeta, que é o único indivíduo capaz de perceber as correspondências do mundo, o faz a partir do lançamento sucessivo de imagens, o que resulta num apelo plástico que invade toda a dicção simbolista. Este aspecto é mencionado por Álvaro Cardoso Gomes do seguinte modo:

O princípio de correspondência entre a alma e a natureza leva o poeta simbolista a estruturar verdadeiras constelações de imagens, no sentido de que determinado estímulo suscita imagens de toda ordem, de modo a representar o variado mundo das sensações. Nesse caso, o símbolo é [segundo Johansen, 1945] “a expressão sugestiva de uma totalidade em uma imagem que contém a possibilidade duma transcendência múltipla”. (GOMES, 2016, p.43)

A tentativa do poeta simbolista de exprimir o absoluto e o inefável esbarra inevitavelmente no fragmento, tornando a expressão elíptica do simbolismo a única viável; o poeta, por meio do pequeno fragmento imagético que é o símbolo, derruba o primeiro de uma sequência de dominós que, no momento da leitura, invadem feito uma cascata a sensibilidade do leitor, e resultam na tentativa de exprimir essa natureza integrada do mundo a que a teoria das correspondências se dispõe. Assim, não é objetivo do poema discutir seus objetos, e sim tornar-se uma experiência sensorial encerrada em si mesma; não à toa, o símbolo no contexto do poema simbolista diverge de sua acepção comum, e só é viável na extensão do poema: as “aproximações inusitadas” a que Gomes se refere (excerto localizado na página 18) pertencem ao poema simbolista em razão de seu objetivo ser despertar os sentidos, e não referenciar uma já reconhecida imagem no senso comum. Deste modo, é apropriado destacar o seguinte excerto de Gomes acerca do símbolo no contexto simbolista:

O segundo [de quatro tipo de símbolos] deve ser entendido como uma força motriz (ou um conjunto de forças motrizes dispersas em um poema) que não se caracteriza pela conotação, como acontece em Antônio Nobre; pelo contrário, caracteriza-se por uma rarefação do significado, pela quase transparência de sentido. Sua utilização simbólica dentro do poema restringe-se a fazer despertar, a exemplo de um ritual religioso, forças elementares do mundo espiritual, que permaneceriam ocultas, não fosse a entonação

mágica. O simples enunciar, pois, dessas palavras vazias em si de significados, remete o ser ao mundo do inefável. (GOMES, 2016, p.49)

Estas questões que são particulares ao movimento simbolista nos são especialmente importantes para a consideração da lírica de Alphonsus de Guimaraens, visto viabilizarem uma leitura de *Kiriale* atenta ao componente místico da lírica alphonsina que enfeixa as figurações da morte, lançando, para isso, símbolos e imagens que integrem uma unidade dentro do poema. Assim, tem-se no poeta mineiro um forte apelo plástico e a predileção por uma poética fragmentária e elíptica, bem como uma tensão entre a tentativa de usufruir da linguagem a fim de exprimir o inefável, e a frustração oriunda da impossibilidade desta em ser suficiente para a tarefa, resultando num sujeito angustiado e atormentado pelo próprio exercício de criação poética, como explorado de maneira pormenorizada em sua fortuna crítica (VERAS, 2016), (RICIERI, 2014). Estes elementos podem ser observados no poema IV de “*Electa ut Sol*”, do segundo capítulo de *Dona Mística*:

O mistério imortal das olheiras de opala,
Onde vagueia a dor dos seus olhos proibidos,
Manda que venham terra e céu para adorá-la...
Morre no seu olhar a vida dos sentidos.

Mesmo calada, quem a vê julga escutá-la,
Pois canta o seu olhar pelos nossos ouvidos.
De que estrela lhe desce a voz? Quando se cala,
Que rumor de orações nos olhos doloridos!

Não existe cá embaixo uma expressão humana
Capaz de definir-lhe o grande olhar tristonho;
E quem a vê, ou sonha uma estátua romana,

Marmoreamente branca, imaculada e fria,
Ou tem por entre o nimbo estrelado do sonho
A áurea Revelação de outra Virgem Maria.
(GUIMARAENS, 1960, p.98)

O poema trata da expressão da natureza da arte e sua relação com o artista e o dilema da criação poética, e está inserido no contexto de criação simbolista que

concebe a arte como a tentativa de tradução de elementos que estão localizados em estratos superiores e que não podem ser sintetizados com perfeição pela linguagem poética. Deste modo, há no poema uma sucessão de imagens que corroboram com a percepção da distância entre o conteúdo artístico e a materialidade da linguagem poética, expressos pela oposição entre o divino (a arte, sintetizada pela figura divina) e o terreno (onde localiza-se o poeta).

Assim, tem-se na estrofe inicial a imagem das “olheiras de opala”. A opala é uma pedra cuja cor e brilho assemelha-se a uma estrela, e a aproximação entre a imagem da opala e os olhos da figura divina constituem uma dualidade celestial/terreno que será recuperada imageticamente pela evocação da estrela na segunda estrofe, no verso “De que estrela lhe desce a voz? (...)”. A mesma expressão de dualidade repete-se ao longo do poema com o emprego de antíteses, expressas nos versos “morre no seu olhar a vida” e “mesmo calada, quem a vê julga escutá-la”.

Estas oposições estabelecem a inquietude com a qual a arte é expressa pelo artista, e a tentativa de conceber a imagem da arte (portanto, da divindade), se não pela oposição, se dá por aproximações sinestésicas requeridas pela própria arte e sua natureza misteriosa: o “mistério imortal” determina que “venham terra e céu adorá-la”, mas em seu olhar, até então inacessível, “proibido”, está a morte da percepção individual dos sentidos. É possível concluir, portanto, que o olhar proibido da figura obscurece os sentidos e sua morte trata-se de uma dissolução das fronteiras entre cada sentido, pois a estrofe que segue esta expressão fatídica “morre no seu olhar a vida dos sentidos” é sinestésica: quem a vê, escuta, seu olhar canta, sua mudez é rumor de oração.

Uma vez que o poema utiliza a imagem divina como alegoria da arte, seus olhos tratam da essência da arte, que não é acessível - pois os olhos são proibidos - , que sentencia a obscuridade dos sentidos e cuja maior aproximação visível que o poema dispõe é um reflexo terreno: não se veem os olhos, pois são proibidos, mas vê-se, imediatamente abaixo dos olhos, as olheiras de opala, elemento terreno. Se tratamos os olhos como essência da arte, ela torna-se “visível” na poesia apenas enquanto reflexo, como emulação: o brilho da opala que emula o brilho das estrelas. Portanto, as ferramentas de que o artista dispõe para tradução deste “mistério imortal”, para tornar a arte visível, limitam-se a tentativas de refletir uma natureza verdadeiramente inacessível.

Os versos “não existe cá embaixo uma expressão humana/ capaz de definir-lhe o grande olhar tristonho” denuncia esta problemática de essência da arte, e sintetiza um aspecto recorrente da lírica alphonsina que foi mencionado anteriormente: os mecanismos de que dispõe a expressão humana são insuficientes, e não há possibilidade de traduzir o olhar divino, restando a contemplação passiva e silenciosa, também expressa por oposição: a materialidade fria do mármore, fruto do engenho terreno, e o estado onírico. No que trata de uma solução para esta representação problemática da arte, o poema não se resolve, concluído também em oposição: vê-se, diante da impossibilidade de traduzir a essência da arte, duas possibilidades; a materialidade da escultura de mármore, ou a revelação transcendental da Virgem Maria. Terreno ou espiritual, os dois aspectos são se traduzem ou mesclam-se pelas vias da linguagem poética.

A fortuna crítica mais recente de Alphonsus de Guimaraens debate este último aspecto extensivamente, como pode ser observado ao longo de todo o livro de Eduardo Veras e por tópicos levantados por Francine Ricieri em sua tese de doutorado. É apontado por Ricieri, durante análise de um dos poemas metalinguísticos pertencentes ao *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, que a “decadência dessa poesia simbolista se manifesta no que diz respeito ao homem que sofre de uma “sempre-humana dor”, quanto ao poeta que vê sua linguagem incapaz de expressar de modo condigno um tema” (2014, p.50). O eu-lírico alphonsino expressa recorrentemente a impossibilidade de tradução do inefável pela poesia, mas segundo Veras, esse aspecto em Alphonsus não é apresentado com a mesma intensidade com a qual se dá em Cruz e Sousa, por exemplo; o eu-lírico alphonsino é impregnado de melancolia diante da aguda consciência de que seu ideal é, verdadeiramente, inexprimível, e se volta para si mesmo diante da frustração. O autor apresenta que “tal subida [em direção ao Absoluto], entretanto, jamais encontra satisfação na revelação mística e o fervor se torna desilusão; à margem dessa experiência fracassada e como seu resultado direto paira a melancolia, que está sempre associada ao inapreensível (...)” (VERAS, 2016, p.49). Esta cisão do eu-lírico diante da expressão poética é um dos fatores responsáveis pela segurança da afirmação de que Alphonsus de Guimaraens é um poeta filiado à modernidade, e nos é importante sobretudo no que tange às circunstâncias de composição de sua obra.

Francine Ricieri dá destaque à *Kiriale*, obra que corresponde ao *corpus* de nosso trabalho, ao tratar da questão do estilhaçamento do sujeito poético; para a

autora, o livro expressa características marcantes da lírica alphonsina, conforme aponta:

Contudo, [*Kiriale*] interessa-nos pelo modo quase evidente, ou mais marcado, ao menos, pelo qual coloca em cena determinado conjunto de imagens, bem como determinados procedimentos de ordenação dessas imagens, a fim de perfazer um tom tenso, problemático, carregado de negatividade, marcante na poesia alphonsina. Essas imagens, contribuindo com o estabelecimento de certa concepção do poético, permitem problematizar, ainda, a tradição crítica que, dedicando-se à leitura de Guimaraens, descreveu seus versos predominantemente como documento biográfico de devoção não tensa e harmoniosa. (RICIERI, 2014, p.55)

A tendência crítica anterior a trabalhos como o de Ricieri e o de Veras explana a obra de Alphonsus de Guimaraens como expressão devocional resultante de uma forte e biográfica religiosidade³¹. No entanto, é válido ressaltar que traços de negatividade³² e elementos metalinguísticos, como os que são destacados no excerto acima por Ricieri, fazem cair por terra essa imagem do poeta devoto que se cristalizou em torno de Alphonsus de Guimaraens. Inclusive, o equívoco é explorado minuciosamente no livro de Veras, que ressalta que “não cremos haver num verso sequer do poeta mineiro uma manifestação segura de fé, pelo menos numa análise global de sua obra” (VERAS, 2016, p.48). Pelo contrário, é justamente o fato do eu-lírico alphonsino se sustentar sobre o tenso fio que divide a experiência fenomênica da poesia e a tentativa de expressão do inefável que impossibilita trilhar um caminho seguro de expressão em qualquer sentido, uma vez que a expressão segura de qualquer coisa é oriunda de uma clareza e racionalidade que não condiz – como se pretendeu demonstrar anteriormente – com o momento literário ao qual o poeta está

³¹ É o que ocorre com publicações como as de João Alphonsus (1938), Henriqueta Lisboa (também 1938), Enrique de Resende (novamente, 1938) e até mesmo Massaud Moisés: textos que se dedicam a uma forte visão biográfica do poeta e que, por vezes (excluindo-se o texto de Resende) se embasam na idealização de Alphonsus e do mito de solitário recluso e religioso que se firmou em torno dele. Estas e outras observações relativas à fortuna crítica de Alphonsus de Guimaraens estão teorizadas na dissertação de mestrado de Francine Ricieri, intitulada *Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921): Bibliografia Comentada* (1996).

³² O uso do termo “negatividade” aqui se faz embasado nas considerações de Antonio Candido em “Romantismo, negatividade, modernidade” (2006), segundo as quais a negatividade engloba “tanto os temas quanto as formas de expressão que manifestam aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera” (CANDIDO, 2006, p.137). No contexto do romantismo, a negatividade surge como plataforma de afirmação de novas vertentes da literatura que exploram valores opostos ao comumente cultivados pela arte clássica, em particular pelo iluminismo. Assim, se inscrevem os temas e procedimentos típicos da negatividade: a escuridão em lugar da claridade, a noite em lugar do dia, a ruína em lugar da construção e, em termos estruturais, o discurso hermético no lugar do eloquente, o fragmento invés do todo, entre outros aspectos que se prolongaram, como demonstra Candido, do romantismo até as vanguardas do século XX.

filiado. Sob esta ótica do poeta como sujeito cindido e angustiado, Ricieri elege *Kiriale* como livro exemplar para compreensão destes aspectos na lírica alphonsina, e aponta que:

Kiriale aparece, por tal lógica, como uma obra privilegiada para a discussão do caráter tensional dessa escrita [a que trata do eu-lírico como sujeito cindido]. Evocando já em seu título o que seria o catolicismo do poeta, o livro acaba por se revelar tenso, oscilante, nos mais variados poemas. A mencionada oscilação dissemina-se em textos desde os bipartidos, como “*Initium*”, até os que esbarram no tom satírico, passeiam pelo território mítico ou incursionam pela metapoesia. (RICIERI, 2014, p.58-59)

A presença do macabro em *Kiriale*, portanto, caminha em sintonia com esta disposição negativa a que o livro se presta ao tentar exprimir a natureza do sujeito poético cindido. Sobre a presença específica do macabro em *Kiriale*, Ricieri ressalta que “esvaziado o ideal, o recurso à materialização (a projeção do sentimento de morte em objetos ou referentes concretos) e ao macabro surgem como alternativa expressiva que acentua o tom algo fantasmagórico em que se desenham as representações líricas” (RICIERI, 2012, p.41). A representação da morte é, inclusive, destacada por Ricieri como um elemento que corrobora para a compreensão da poesia de Alphonsus como a que trata da problemática moderna da tensão na qual se insere o poeta, conforme exposto a seguir:

A aparente familiaridade com as imagens de decomposição da carne e seus despojos (observável também em outros poemas de Alphonsus) acaba por conter elementos significativos da representação da tensão em que tal sujeito está mergulhado. A morte não se apresenta como conflito resolvido. Materializada em seus processos, sua “realidade” sofre um “falseamento”, recurso para se lidar com seu caráter, enfim, insuportável. Longe daquela “familiaridade indiferente” com o fúnebre que, segundo Philippe Ariès, teria caracterizado determinados períodos históricos, o surgimento dos temas e representações macabros (que flagravam o corpo humano ou suas partes durante vários estágios da decomposição) estaria associado precisamente a uma dificuldade progressiva na vivência social da experiência da morte. (RICIERI, 2012, p.42)

A teoria de Ricieri acerca da morte como fator mal resolvido, para nós, está na esteira do discurso fragmentário ao qual a poesia simbolista está vinculada; longe da tentativa de definir uma solução para estas questões, o poema alphonsino lança imagens sucessivas que evocam as sensações vinculadas à morte, como a angústia, o acalento melancólico, o assombro diante do incompreensível e inexorável, etc. Esta ideia vai de acordo com a de Ricieri, que considera a presença do macabro na lírica

alphonsina como integrante de um ciclo a qual o indivíduo está sujeito em virtude da própria existência (2012, p.44); assim, este “ciclo macabro” está representado na poesia alphonsina do seguinte modo:

Através de refrões, ecos e outros recursos sonoros, sintáticos ou semânticos estabelecidos de periodicidade empregados na estruturação de poemas. Através de alusões pelo reaproveitamento de versos, imagens, combinações, símbolos já utilizados em obras suas ou alheias. Através do próprio processo de organização particular de um conjunto de versos. Ou através do embaralhamento, convergência e coincidência desses procedimentos entre si (RICIERI, 2012, p.44)

Estes elementos discutidos até então podem ser observados no soneto “Espírito Mau”, de *Kiriale*:

Um espírito mau passa rezando ofícios
Na minha alma que está toda cercada de essas.
E patriarcas senis vêm mostrar-me cilícios,
Falam no Purgatório, e vão fugindo às pressas.

Feiticeiras que vendem virtudes e vícios,
Fadas que leem nas mãos ignotas promessas,
Dizem que hei de sofrer sobre-humanos suplícios...
Satanases também dizem coisas como essas.

Espectros que têm voz, sombras que tem tristeza,
Perseguem-me: e acompanho os apagados traços
De semblantes que amei fora da natureza.

Vós haveis de fugir ao som de padres-nossos,
Frutos da carne infiel, seios, pernas e braços,
E vós, múmias de cal, dança macabra de ossos!
(GUIMARAENS, 1960, p.67)

“Espírito Mau” é um poema que alude aos *ars moriendi*, ou manuais da boa morte. Estes manuais tratavam do momento da passagem e, geralmente, apresentavam o indivíduo no leito de morte, envolto por anjos e demônios que simbolizavam os caminhos que poderiam ser tomados por sua alma, restando-lhe a escolha de qual seguir. Deste modo, os *ars moriendi* configuravam um didático alerta acerca das escolhas feitas em vida terrena e suas consequências no *post-mortem*. De acordo com Juliana Schmitt “seu caráter [dos *ars moriendi*] novedoso se dá por enfatizar a ação individual, como o arrependimento, nos últimos momentos da vida” (SCHMITT, 2017, p.65).

O poema ocorre no interior da alma do eu-lírico, que é assolada por espíritos malignos, sendo estes patriarcas senis, feiticeiras, fadas, espectros e múmias,

tentando-o: Ihe oferecem indumentária mortuária, grande sofrimento, virtudes, vícios, tristeza e amor. Estes elementos opõem-se e configuram a imagem dualizada do *ars moriendi*, estando de um lado a Virtude e o Amor, e no outro o Vício e a Tristeza. No entanto, o poema não discorre acerca de uma eventual escolha por parte do eu-lírico; configura, no entanto, a imagem de um indivíduo atormentado por uma profusão de visões malignas, reminiscência do “estilhaçamento do sujeito” proposto por Francine Ricieri, que elencamos anteriormente. Isto se dá porque seu tormento não resulta em escolha alguma, pois os espíritos Ihe habitam a alma, e são a imagem da dualidade das emoções humanas que nos constituem como sujeitos. Além disso, os espíritos são subjugados pela evocação da esfera divina, o macabro é encerrado diante de Deus – no poema evocado pelo pai-nosso – mas essa figuração macabra que constitui o eu-lírico enquanto sujeito, pois habita sua alma, subjuga-o também enquanto indivíduo, reafirma a distância entre a esfera divina que, nos moldes da lírica de Alphonsus de Guimaraens corresponde recorrentemente ao ideal, e o indivíduo, a carne e os ossos.

Tem-se, portanto, um poema que alude à uma tradição medieval do macabro – no caso, a dos *ars moriendi* – mas a desloca de seu sentido original e a configura como ferramenta para a expressão do indivíduo, do tormento e da reflexão sobre a existência. Para tal, o poema faz uso de metonímias, como o pai-nosso que evoca Deus e os cilícios que evocam as mortalhas, bem como configura um séquito de imagens demoníacas que tornam-se simulacro do que se pretende verdadeiramente expor: os patriarcas como Purgatório, as Feiticeiras como Virtudes/Vícios, as Fadas como desilusões, os Espectros como Amor/Tristeza, expondo o modo com o qual os aparatos do macabro atendem, em Alphonsus de Guimaraens, às expressões do sujeito e do ideal.

Buscamos demonstrar, portanto, que Alphonsus de Guimaraens, embora esteja vinculado aos poetas precursores do simbolismo francês, sobretudo Paul Verlaine, compartilha com eles características que atestam sua filiação ao movimento, muito mais do que mera tendência imitativa. Isto se dá porque Alphonsus, no contexto de poeta simbolista mineiro no início do século XX imprime sobre sua poesia um tom místico de raízes profundamente cristãs e que evocam tradições medievais, embora o faça com o teor sugestivo, evocativo e transcendental próprios da estética simbolista. Estas últimas características destacadas, que o filiam ao movimento, são responsáveis por sinalizar a singularidade com a qual a lírica alphonsina é construída,

fazendo-a a partir de metonímias, construções elípticas, obscuras, anacolutos, entre diversos outros mecanismos que revestem sua lírica de um teor moderno que pretendemos explorar em sua obra como fator responsável pela renovação de uma tradição iconográfica que remete à baixa Idade Média.

Para tal, é necessário compreender que o que viabiliza estas construções imagéticas na lírica alphonsina é a ruptura instaurada pelo romantismo com o primado da *mimesis* conforme seu modelo privilegiado pela tradição clássica, de modo que, incorporando à poesia estéticas que subvertem a mimesis – a saber, o sublime e o grotesco – a poesia romântica possibilitou uma linguagem poética que tensionasse os limites da lógica e a ordenação do mundo, bem como deu vazão aos elementos de horror, que permitem a reaproximação do macabro como material poético. Não somente isso, a mudança de foco que o romantismo propiciou para a arte, saindo do referencial da realidade para o referencial do indivíduo, é o que viabiliza, adiante, aspectos como o estilhaçamento do sujeito poético presente em Alphonsus de Guimaraens.

A prevalência do macabro e tom medievalista em Alphonsus de Guimaraens, portanto, confere coerência à sua obra, pois sob o signo do macabro e pela subversão dos ritos cristãos – que privilegiam a dicção obscura e negativa da lírica moderna – desprendem-se todos os outros fenômenos que filiam sua poesia ao simbolismo; a consciência da finitude do indivíduo representada pelo contato com a morte, responsável por imergi-lo na reflexão sobre o Absoluto, a denúncia da impotência da linguagem poética estabelecida pela dualidade entre os aspectos terrenos e divinos, tornando impossível a subida ao patamar divino, os pesadelos que invadem o inconsciente e refletem a alucinação, entre outros aspectos que orientam nossa leitura no sentido de compreender *Kiriale* como uma obra de teor acentuadamente plástico que pinta das cores do *memento mori* medieval suas preocupações notadamente modernas.

3 A TRADIÇÃO DO *MEMENTO MORI* NAS ARTES CRISTÃS

A baixa Idade Média europeia foi um período marcado por fenômenos intimamente vinculados com a morte, como as consequências das guerras frequentes e o avanço da peste bubônica; tais fenômenos foram responsáveis pelo estabelecimento de um contato íntimo com a morte nunca antes visto, e, como é descrito por Juliana Schmitt, “em uma época castigada por carestias e epidemias, era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar, nela, seu próprio fim” (SCHMITT, 2017, p.17). Deste modo, o contato frequente com a morte é responsável por torná-la objeto de obsessão dentro do imaginário medieval, figurando extensivamente dentre as manifestações artísticas do período.

Segundo Schmitt, as concepções acerca da morte são alteradas após o século XIV; se outrora a morte era o bem-vindo encaminhamento ao outro plano, após este período ela passa a ser sentida em seu aspecto material, e o homem medieval ganha consciência da morte corpórea, e do reconhecimento do próprio corpo como perecível e finito (2017, p.20). A Peste e a Guerra, portanto, desencadearam uma convivência forçada entre vivos e mortos na sociedade da Idade Média, convivência esta que inevitavelmente resvala nas tentativas de representação e compreensão da morte material, ou seja, do corpo em processo de decomposição.

Para Johan Huizinga em *O Outono da Idade Média*, “essa imagem da morte foi capaz de assimilar somente um elemento do grande número de concepções relacionadas à morte: a noção de perecibilidade” (2010, p. 221); assim, o homem medieval torna-se sensível à noção de finitude, e ganha consciência de seu corpo como objeto suscetível às mazelas da morte, razão pela qual tratará extensivamente destes temas nas artes plásticas e na literatura, fazendo-o pelas vias do macabro. Juliana Schmitt afirma que o macabro nas artes medievais se dá a partir da representação dos corpos no *post-mortem* em seus vários estados de decomposição, desde a putrefação – denominada pela autora como *morte úmida* – até a representação do esqueleto completo – denominada *morte seca*. (SCHMITT, 2017, p.23).

Uma vez adquirida a “noção de perecibilidade” mencionada por Huizinga (2010), é natural que se instaurem novas preocupações acerca do corpo; algo com que Juliana Schmitt concorda. Segundo a historiadora, o contato recorrente com o

cadáver – propiciado pelas circunstâncias de pestilência, guerra e crise que assolaram a Europa durante a baixa Idade Média – resultou numa abertura de espaço no imaginário do homem medieval para a morte enquanto finitude do corpo e processo físico, em detrimento da acepção transcendentalista que lhe era atribuída até então, segundo a qual, a morte seria ponte para a vida eterna (SCHMITT, 2017, p.20); ao tomar consciência da decomposição do próprio corpo, o homem também ganha maior consciência individual, não somente de seu corpo como matéria orgânica suscetível à decomposição, mas a noção de que suas ações enquanto indivíduo possuíam influência direta em seu destino *post-mortem*. A consciência de “si” ganha, portanto, espaço no período da baixa Idade Média, compreendendo tanto a visão do corpo como uma unidade particular, que diante da morte passa pelo processo de decomposição, quanto a visão de si como indivíduo cujas ações geram consequências diante da passagem da alma via morte. Esse ganho de consciência está vinculado, inclusive, ao surgimento de “práticas relativas à privacidade, como a confissão, o diário e a escritura de cartas pessoais” (SCHMITT, 2017, p.20).

A noção do indivíduo como perecível é responsável por instaurar na sociedade medieval a consciência da inevitabilidade da morte que desencadeia uma forte tendência à autopreservação. Como é dito por Philippe Ariès, “*Death became the occasion when man was most able to reach an awareness of himself*” (1976, p.46)³³.

Esses fatores viabilizam o tratamento dado pelas artes tanto ao momento da morte e à decomposição do corpo, como à orientação apropriada para se obter a morte ideal, aquela em que a alma, na passagem, eleva-se em direção ao paraíso. Criam-se, assim, ao longo da baixa Idade Média e do início do Renascimento, os *ars moriendi*, os livros de horas, triunfos da morte, danças macabras, *vanitas*, e demais motivos que, *grosso modo*, são enfeixados sob a máxima latina do “*memento mori*”, traduzido literalmente como “lembra-te que morrerás”.

O *memento mori* trata da conscientização da efemeridade da vida e inexorabilidade da morte, estando a cabo de representar as experiências terrenas como elementos transitórios, e a morte como grande integradora dos indivíduos. Assim, nossa análise dos poemas de *Kiriale* está embasada na tradição estabelecida pelos motivos que constituem o *memento mori*, dentre os quais destacamos quatro, que são as danças macabras, o *vanitas* e o *topos* da morte e a donzela. Embora os

³³ “A morte se tornou a ocasião na qual o homem era mais apto a alcançar consciência de si” (tradução livre)

motivos citados sejam integrantes de um conjunto maior de motivos que compreendem também os *ars moriendi*, os livros de horas e os triunfos da morte, a seleção dos quatro motivos elencados se dá em virtude do recorte feito dentro do conjunto da obra para estabelecimento do *corpus* deste trabalho.

3.1 DANÇAS MACABRAS

Se o encontro corriqueiro com a morte - resultado da peste e das guerras –, contribuiu, por um lado, ao desenvolvimento de uma maior consciência individual junto às pessoas de fins da Idade Média, por outro, também foi responsável pela compreensão da morte como entidade niveladora: diante da doença e da guerra caem, indistintamente, aristocracia, clero e plebe, seus papéis sociais, diante da morte, tornam-se completamente irrelevantes. Nesse contexto e sob tais concepções, originam-se as danças macabras, obras que representam todo tipo de indivíduo ladeado pelos mortos numa espécie de procissão em direção ao túmulo. Segundo Schmitt, o estado de decomposição dos mortos nas danças variava, e passou à predominância pela representação da morte seca a partir do século XVI (SCHMITT, 2017, p.38).

É importante ressaltar que o tema da dança macabra esteve presente tanto em artes iconográficas quanto literárias, tendo como ponto de diferença que nas artes iconográficas dispunham-se os vivos e os mortos na procissão ou dança, estando os mortos muitas vezes munidos de instrumentos musicais, enquanto nas artes literárias, o contato entre vivos e mortos se dava via diálogo, sendo possível a convergência de ambos os modelos (SCHMITT, 2017, p.23); ainda que representações das danças tenham vigorado por toda a Europa tanto na modalidade literário quanto iconográfico, Juliana Schmitt sugere que foram suas versões visuais que impulsionaram a divulgação do tema; conforme aponta no excerto a seguir:

Decerto, mais do que os poemas, a produção de afrescos e depois de gravuras foi responsável pela expansão do tema por toda a Europa Ocidental. Os primeiros pelo seu aspecto público, uma vez que as pinturas ficavam expostas em locais de grande circulação, como em igrejas ou cemitérios. No caso das gravuras, pelo alcance que tinham essas reproduções que circulavam e viajavam pela cristandade, fossem nas mãos de curiosos, fossem com os clérigos pregadores que as utilizavam em suas peregrinações. (SCHMITT, 2017, p.64)

Segundo Schmitt, as gravuras de Guyot Marchand de 1485 são responsáveis, em parte, pela fundação de um modelo de dança macabra: “um formato razoavelmente padronizado que foi replicado em diferentes suportes (manuscritos, afrescos, gravuras, esculturas) e difundido por toda Europa Ocidental no final do século XV e no decorrer do século XVI” (2017, p.58). A coleção do francês é, inclusive, híbrida, articulando gravura e poesia, como pode ser observado abaixo:

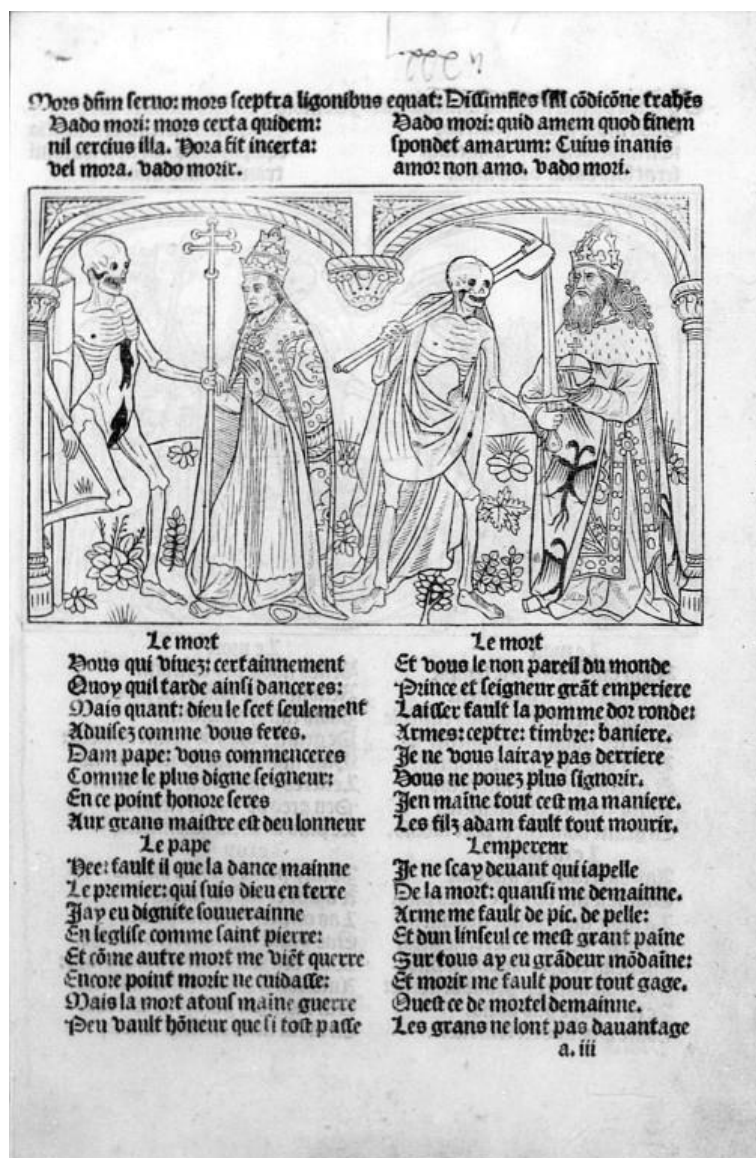


Fig. 1: “O Papa e o Imperador”. (Retirado de SCHMITT, J. 2017, p.53)

A figura conta com dois mortos e dois vivos que, em suas respectivas classes são autoridade máxima: o Papa e o Imperador. Estes mortos estão em processo de decomposição, como pode ser observado pelo abdômen aberto do morto que toca o Papa; tratam-se de *transis*, os mortos cuja representação se dá pela morte úmida, não são totalmente esqueletos. O morto que toca o Imperador é representado em pose

intimidadora e portando uma foice – como se convencionou representar a morte – e o poema que acompanha a figura narra o morto pressionando o Imperador a desfazer-se dos objetos que carrega: “Deixe o pomo de ouro/ Armas: cetro: selo: pendão” (SCHMITT, 2017, p.50). Esta figura ilustra a imposição da morte sobre qualquer bem material ou posição, restando aos vivos nenhuma opção além de submeter-se a ela.

3.2 VANITAS

O motivo do *vanitas* tem sua origem vinculada diretamente à Bíblia; parte da abertura do livro de Eclesiastes “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”³⁴, a denúncia da vaidade que motiva as ações dos homens. Enquanto motivo plástico, os *vanitas* são constituídos como um subgênero dentro das pinturas de naturezas mortas, e sua produção é geralmente associada ao fim do século XVI e ao longo do século XVII, um pouco adiante das danças macabras vistas anteriormente.

Estando integradas ao gênero de natureza morta, os quadros de *vanitas* imprimem na representação de objetos mundanos uma dramática ideia de efemeridade. Frutas em decomposição, espelhos, flores murchas, algibeiras, livros corroídos e demais objetos da vaidade, são apresentados ao lado de caveiras, constituindo lugares-comuns da maioria dos *vanitas*. Seu vínculo com o *memento mori* é apontado por Kristine Koozin nos seguintes termos:

A pintura de natureza morta emergiu como um gênero independente na Holanda do século XVII. Para a tradição vigente do *memento mori*, isso significou que motivos relevantes começaram a se sustentar como natureza morta, sem associações específicas humanas ou personificadas. Objetos do *memento mori* continuaram a ser elementos importantes em retratos, pinturas de santos e, mais tarde, em pinturas de gênero alegórico, embora tenham aparecido concomitantemente como uma forma isolada que veio a ser chamada *vanitas* natureza-morta. (KOOZIN, 1990, p.23, tradução nossa)³⁵

Tendo sido produzidos um tempo à frente dos demais motivos que integram o *memento mori*, os *vanitas* já gozam de maior liberdade representativa, como descrito

³⁴ “Vaidade das vaidades — diz Coélet — vaidade das vaidades, tudo é vaidade.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.498)

³⁵ Still-life easel painting emerged as an independent genre in 17th-century Holland. To the ongoing tradition of *memento mori* this meant that relevant motifs began to stand alone as still life without specific human or personified association. *Memento mori* objects continued to be important elements in portraits, paintings of saints and later in allegorical genre painting, but they concurrently appeared as an isolated form in what has come to be called *vanitas* still life.

por Koozin; no entanto, o movimento prossegue consonante ao texto bíblico, que recorrentemente trata da efemeridade da vida terrena e da fragilidade do ser humano em relação aos mistérios de Deus, como pode ser observado no salmo 90, versículos 4 a 7: “pois mil anos são aos teus olhos como o dia de ontem que passou, uma vigília dentro da noite! Tu os inundas com sono, eles são como erva que brota de manhã: de manhã ela germina e brota, de tarde ela murcha e seca” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.463). Ao passo que o texto bíblico lança mão de estruturas retóricas, como a metáfora, para tentar exprimir a brevidade da vida terrena, os quadros do *vanitas* dispõem uma série de elementos simbólicos para estabelecer sua censura à vaidade, como pode ser observado no quadro a seguir:



Fig 2. “*Vanitas* natureza morta com buquê e crânio” Adriaen van Utrecht, 1642.

O quadro, de autoria de Adriaen van Utrecht é composto por um buquê de flores em um vaso transparente, relógio de bolso, ampulheta, moedas, livro, cachimbo, candelabro e um crânio que repousa sobre o livro. Percebe-se que as flores não estão frescas, várias estão penduradas sobre os caules e algumas já caíram sobre a mesa; este elemento, associado ao relógio de bolso e à ampulheta simbolizam a passagem do tempo. As moedas, livro, cachimbo e papéis amassados, por sua vez, são símbolos das conquistas e ganâncias terrenas: dinheiro, conhecimento, vício. O jarro de concha

de náutilo está caído e vazio sobre papéis amassados, e o crânio repousa sobre o livro, exaltando a morte acima de todo o conhecimento passível de ser adquirido em vida. Pode-se depreender do quadro não somente a mensagem de efemeridade das coisas terrenas, como também a concepção da morte como símbolo máximo do desconhecido, impossível de ser compreendida.

3.3 A MORTE E A DONZELA

Este motivo atua como uma espécie de síntese dos dois anteriores; segundo Huizinga, o motivo da morte e a donzela corresponde, na verdade, a uma modalidade feminina da dança macabra, à qual foi atribuída componentes eróticos (HUIZINGA, 2010, p.236). Em sua maioria, os quadros d'A morte e a donzela contam com uma jovem moça seduzida pela morte, elemento masculino, e arrastada para o túmulo/levada a óbito. A aparente "síntese" entre a Dança Macabra e o *Vanitas* foi aqui sugerida em virtude da carga de vaidade que a juventude da figura feminina representa, aliada à inevitabilidade da morte que a presença do morto, *transi* ou esqueleto, institui nos quadros, embora os dois motivos "primordiais" estejam cronologicamente distantes. A fim de exemplificar o motivo, optamos pelo quadro a seguir, de Hans Baldung:



Fig. 3 “As três idades da Mulher e a Morte” Hans Baldung, 1510.

Tem-se, no quadro, as “três idades”, sendo a criança, a jovem e a idosa; a criança cobre todo o corpo com o véu que cobre a virilha da mulher jovem, que por sua vez arruma os longos cabelos diante de um espelho, enquanto a idosa com expressão angustiada apoia o espelho com uma das mãos e se impõe contra a morte com a outra. A morte, novamente representada por um *transi*, segura o véu em uma das mãos enquanto levanta uma ampulheta com a outra. A única das três figuras erotizada é a mulher jovem, que cobre apenas a virilha, bem como é também símbolo de vaidade, estando aparentemente alheia à presença da morte em suas costas, ao fitar-se no espelho. Resta à sua velhice lutar contra o fim inevitável representado pela ampulheta, batalha esta com fim anunciado pelas cores que compõem o quadro, pois a mulher velha e o *transi* estão pintados com as mesmas cores, indício que a mulher ou perderá a batalha, ou já está morta. Sua mão que repousa nas costas do espelho sugere a tentativa de proteção de sua juventude vaidosa.

Embora os três motivos sejam fundamentalmente distintos, e cada um dedicado com maior intensidade aos aspectos que representam – a universalidade da morte, a condenação da vaidade, o fenecimento da beleza –, o ponto de convergência

entre os quadros se dá na concepção da morte como fator inevitável e força impossível de ser contida. Estes motivos, dentre os outros supracitados, são responsáveis por estabelecer uma tradição iconográfica e literária acerca da morte entre os séculos XIV e XVII que está fundamentada, em parte, pelos acontecimentos fatais e crises políticas e econômicas que afetaram a sociedade europeia da baixa Idade Média, e em parte pelo pensamento cristão, base da sociedade Ocidental, cuja concepção de vida após a morte e visão moral levaram o indivíduo da Idade Média a não somente ter consciência de si mesmo e de sua finitude, como também de refletir sobre suas ações terrenas e lugar no mundo, diante da passagem inevitável.

3.4 MEMENTO MORI REVISITADO

A tradição do *Memento Mori* influenciou intensamente o movimento romântico, sobretudo pela predileção dos românticos pelo medievalismo. Tem-se, em pleno século XIX, a produção de novas danças macabras, *vanitas* e reminiscências do tema da “morte e a donzela”, no entanto, a visão romântica oferece mudanças fundamentais para a recuperação destes motivos. Juliana Schmitt descreve a recuperação da arte macabra feita pelos românticos como “potencializadora das cenas de horror” (SCHMITT, 2017, p.82), de modo que o objetivo primeiro da arte macabra no cenário medieval – a conscientização da inevitabilidade da morte e a preocupação com o corpo e vida terrenos – perde seu conteúdo instrutivo e moralizante para tornar-se elemento de fruição estética, e proporcionar os efeitos pretendidos pelo estabelecimento do sublime e do grotesco como formas expressivas da poética romântica. Não somente isso, Schmitt destaca a importância da recuperação dos motivos medievais para a fundação do “mito romântico”; como é apontado pela historiadora:

A Idade Média cumpriria, para esse início de Romantismo, o papel de mito fundador, uma pré-história da sociedade moderna, em contrapartida à Antiguidade, modelo para o Neoclassicismo. A pastoral medievalista via nos tempos de outrora a cura para uma certa melancolia que invadia as mentalidades coletivas do século XVIII. (SCHMITT, 2017, p.85)

A melancolia a que Schmitt se refere está intimamente vinculada à visão de mundo romântica que, diante do progresso científico, vê-se destituída de mística, de modo que os poetas tomam como um dos princípios de sua poesia o reencantamento

do mundo, como discutido no capítulo anterior deste trabalho, sob orientação das teorias de Michael Löwy e Robert Sayre (2015). Para Schmitt, no contexto do século XIX, a morte passa por processos de materialização que reduziam o indivíduo a um “corpo que apodrece” (2017, p.87); Essa racionalização do mundo e, inevitavelmente, da morte, é sintoma da progressão da medicina e do elogio ao progresso, que caminhou na esteira da primeira revolução industrial e se acentuaria na segunda. Logo, a perda da mística que afeta o mundo moderno abala também os princípios religiosos que embasam a tradição iconográfica do *Memento Mori* (SCHMITT, 2017, p.86-87), tornando impossível uma concepção de macabro similar à medieval nos oitocentos.

Conforme visto anteriormente, o processo de criação da iconografia macabra está vinculado à consciência adquirida pelo homem medieval de si enquanto indivíduo, e da materialidade de seu corpo; para Juliana Schmitt, é este ponto que diverge inteiramente a visão medieval de macabro da visão romântica, uma vez que o homem romântico, como dito, já é “vítima” da racionalização do seu próprio corpo e do processo de morte. Diz a pesquisadora:

(...) Enquanto o macabro medieval teria sido forjado na ressaca da Peste Negra que assolou a Europa, expondo as entranhas dos cadáveres obscenamente e a qualquer instante, a estética macabra era agora retomada como consequência (e, no limite, como antídoto) do estado generalizado de neurastenia. E isso em uma época em que a ciência aprendia a lutar de maneira mais eficaz contra as enfermidades, através da medicina ou dos avanços na cultura do cuidado de si (que poderíamos chamar anacronicamente de “higiene”), em que não apenas se morria menos por moléstias tratáveis, como também se vivia mais (a esperança de vida teria aumentado em dez anos durante o século). Em suma, o “mal” realmente preocupante era o da alma. (SCHMITT, 2017, p.92-93)

Depreende-se que o retorno do macabro durante a literatura romântica, bem como a paixão pelo “medievalismo” integra um projeto literário, e a presença do cadáver ou do esqueleto é estetizada, diferentemente de seu contexto original, em que expressava a tentativa de compreensão do fenômeno físico da morte. Não somente isso, o macabro romântico dispõe de outras ferramentas que não fazem parte do macabro medieval, como a presença da noite, do cemitério, dos pesadelos, dos fantasmas... (SCHMITT, 2017, p.180). O *locus horrendus* romântico, que se origina na adoção do sublime e do grotesco como formas de expressão, realoca o macabro medieval; “a despeito das superstições medievais, as danças macabras do século XV não fazem referência a um período específico para ocorrerem, pelo contrário, a

narrativa em geral se passava num tempo-espço indefinido” (SCHMITT, 2017, p.181).

3.5 A EXPRESSÃO DO MACABRO E A POESIA SIMBOLISTA

E quanto ao simbolismo, estética a que se vincula mais imediatamente a poesia de Alphonsus de Guimaraens? Partindo do que tentamos sintetizar no capítulo anterior, o simbolismo deu continuidade, à sua própria maneira, a uma série de tendências do romantismo, em particular no que tange à valorização da imaginação e afirmação de uma poesia mística que desafia o triunfo da racionalidade técnica. Com efeito, se o romantismo já estava às voltas com a racionalização do mundo e o progressismo desmedido à altura da primeira Revolução Industrial, o simbolismo lidava com a segunda Revolução Industrial e com as profundas contradições da sociedade capitalista desenvolvida; nesse contexto, a visão decadente do mundo tocou de modo agudo na sensibilidade dos poetas simbolistas, e a abordagem do macabro parece um caminho oportuno a ser seguido, como expressão do horror, da consciência decadência e da revolta despertados pelo quadro histórico do presente. Por mais que nossos apontamentos sobre o macabro durante o romantismo, a partir das teorias de Juliana Schmitt, nos levem a crer numa tendência estetizante da morte e do macabro por parte dos poetas românticos, seus mecanismos de expressão ainda eram notadamente retóricos, marcados por meditação e forte tendência à discursividade, diferentemente do modo com o qual se deu a dicção simbolista que, conforme vimos anteriormente, tomou a obscuridade como forma de expressão (FRIEDRICH, 1978). A fim de evidenciar estes fatores, recorreremos a um excerto de “Poeta Moribundo”, poema integrante da *Lira dos Vinte Anos* (1853), de Álvares de Azevedo (1831 – 1852):

(...) Coração, porque tremes? Vejo a morte,
Ali vem lazarenta e desdentada...
Que noiva! E devo então dormir com ela?...
Se ela ao menos dormisse mascarada!

Que ruínas! Que amor petrificado!
Tão antediluviano e gigantesco!
Ora, façam ideia que ternuras
Terá essa lagarta posta ao fresco!

Antes mil vezes que dormir com ela,
Que dessa fúria o gozo, amor eterno...

Se ali não há também amor de velha,
Deem-me as caldeiras do terceiro Inferno! (...)
(AZEVEDO, 1999, p.180)³⁶

e ao poema “*Mors*”, de *Kiriale*:

Fica bem longe o meu principado,
Entre montanhas que não têm verdura.
(Meu dolorido coração, cuidado!
Há muito tempo o temporal perdura)

Vivo no meu castelo avassalado
A uma rainha sem formosura.
Tenho chorado, tenho soluçado,
Como vós mortais que a julgais impura.

Segue-me o Tédio, todo de preto...
E a sublime Rainha dá-me o braço,
Que é branco porque é braço de esqueleto.

- Mandai, Senhora, aprontar a essa...
(O chanceler sombrio do meu paço,
O cantochão dos sinos já começa.)
(GUIMARAENS, 1960, p.72)

Ambos os poemas remetem ao mesmo tópico: o eu-lírico forçado ao noivado com a morte. O poema de Azevedo é composto a partir do monólogo do eu-lírico – um poeta – no momento da morte. Abrindo o monólogo com uma série de direcionamentos aos demais poetas acerca do que fazer com seu corpo e funeral, o eu-lírico tenta racionalizar o processo da morte, indagando-se acerca da própria relutância em morrer “coração, porque tremes?”, até que depara-se com a própria morte, uma horrorosa figura desdentada e maldita a que deve tomar por sua noiva.

³⁶ Poetas! amanhã ao meu cadáver/ Minha tripa cortai mais sonora!.../ Façam dela uma corda e cantem nela/ Os amores da vida esperançosa!/ Cantem esse verão que me alentava.../ O aroma dos currais, o bezerrinho/ As aves que na sombra suspiravam/ E os sapos que cantavam no caminho!/ Coração, por que tremes? Se esta lira/ Nas minhas mãos sem força desafina,/ Enquanto ao cemitério não te levam,/ Casa no marimbau a alma divina!/ Eu morro qual nas mãos da cozinheira/ O marreco piando na agonia.../ Como o cisne de outrora... que gemendo/ Entre os hinos de amor se enternecia./ Coração, por que tremes? Vejo a morte,/ Ali vem lazarenta e desdentada.../ Que noiva!... E devo então dormir com ela?/ Se ela ao menos dormisse mascarada!/ Que ruínas! que amor petrificado!/ Tão antediluviano e gigantesco!/ Ora, façam idéia que ternuras/ Terá essa lagarta posta ao fresco!/ Antes mil vezes que dormir com ela,/ Que dessa fúria o gozo, amor eterno/ Se ali não há também amor de velha/ Dêem-me as caldeiras do terceiro Inferno!/ No inferno estão suavíssimas belezas,/ Cleópatras, Helenas, Eleonoras.../ Lá se namora em boa companhia,/ Não pode haver inferno com Senhoras!/ Se é verdade que os homens gozadores,/ Amigos de no vinho ter consolos,/ Foram com Satanás fazer colônia,/ Antes lá que do Céu sofrer os tolos!/ Ora! e forcem um'alma qual a minha,/ Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça,/ A cantar ladainha eternamente/ E por mil anos ajudar a missa! (AZEVEDO, 1999, p.180-181)

Todo o poema é composto à luz da argumentação e da racionalização, desde a tentativa do poeta de compreender os próprios medos, até a tentativa de convencimento de seus interlocutores acerca das desvantagens de noivar a morte; os versos destacados são ordenados de forma lógica e não contam com anacolutos nem elipses. A presença do macabro no poema se dá por meio da figuração da morte – velha, feia e desdentada –, por alusões ao cadáver do poeta, como no verso 2 “Minha tripa cortai mais sonora!”, pela menção ao cemitério, no verso 11 “Enquanto ao cemitério não te levam”; no entanto, o macabro é constituído no poema na forma de argumentos para as divagações do eu-lírico moribundo.

Já o poema alphonsino é alocado em contexto medieval, denunciado pelos termos “principado”, “castelo”, “chanceler”, “cantochoão” e “paço”; e pela relação declarada de vassalagem do eu lírico à rainha, revelada adiante como a própria morte. Diferentemente do poema anterior, o alphonsino não é argumentativo, é um lamento. A expressão do eu-lírico para o interlocutor é de tom confessional, e não há tentativa de convencimento de um para o outro; a morte, como no de Azevedo, também não é bela neste poema, no entanto não é tratada descritivamente: o eu-lírico é evasivo ao falar da rainha, e utiliza-se apenas da expressão “sem formosura”, atribuindo ao poema o tom da sugestão.

Sugestão esta que, inclusive, está em todo o poema, pois não há descrição alguma que seja pormenorizada: o principado constitui-se de um castelo entre montanhas inóspitas; a rainha é “sem formosura” e o Tédio se veste de preto. A obscuridade com a qual o poema é construído é parcialmente dissolvida nos tercetos finais, em que se revela o braço da Rainha como o da própria morte, e o Tédio é encarregado da função de chanceler real, mas ainda assim, não há estabelecimento algum de lógica ou retórica no poema. O de Azevedo, diferentemente deste, é construído sobre uma hipótese lógica: se o poeta é moribundo, seu encontro com a morte é inevitável, portanto, seu monólogo trata-se de uma tentativa de, eloquentemente, argumentar sobre seus momentos finais; o noivado é estabelecido como metáfora para este encontro premeditado. O de Guimaraens não: sequer é exposto que a Rainha à qual o eu-lírico está vassalado é a própria morte até que ela lhe estende o braço de ossos, bem como a imagem do tédio e da Rainha são vagas.

Assim, tem-se, no caso de “Poeta Moribundo”, um poema romântico cuja estrutura do início ao fim se dá sobre a articulação dos pensamentos do eu-lírico

diante de seus momentos finais, atribuindo-lhe tom retórico e eloquente sustentado por versos esclarecidos e construções lógicas.

“*Mors*”, por sua vez, lança imagens obscurecidas e sugestivas sequencialmente, que atuam como conjunto, inclusive, para criar um senso de integração dentro do poema: o principado reinado pela Morte está inserido entre montanhas mortas, submetido a um eterno temporal, reflexo do choro do eu-lírico, e embalado pelo som do cantochão regido pelo Tédio, que é ao mesmo tempo conselheiro da morte e figura religiosa. Não há realmente uma zona limítrofe entre o espaço do poema e as disposições das personagens, todos os elementos se correspondem a fim de compor a imagem da angústia e da solidão confessada pelo eu-lírico. A ausência do componente retórico visível no poema de Azevedo indica o alinhamento do de Guimaraens ao macabro nos moldes simbolistas, que é, portanto, muito mais apelativo e imagético do que discursivo.

A obscuridade que buscamos evidenciar no poema de Guimaraens, e à que Friedrich faz referência está lado a lado com as teorias de Mallarmé acerca da necessidade de sugerir, muito mais que de expor os objetos poéticos (apud WILSON, 2004, p.44); se por um lado a obscuridade da dicção simbolista é resultado de uma evasão iniciada no romantismo à responsabilidade moral e edificante da literatura pregada pela tradição clássica, por outro, ela atesta a insuficiência da linguagem poética em traduzir o Absoluto, um mote frequente nas produções do simbolismo. Assim, a poesia simbolista desprende-se da tentativa de se fazer compreendida e lança mão do enigma e da evocação, fundamentando a noção de símbolo.

Álvaro Cardoso Gomes, ao conceituar o símbolo em contexto simbolista, o divide em 5 modalidades, sendo estas: a palavra imagem; a palavra rito; a palavra música; a palavra alucinação; a palavra vazia. (GOMES, 2016, p.47). A primeira modalidade diz respeito à palavra como representação direta de uma imagem dentro do poema, para a qual podem convergir outras palavras de mesmo tipo (GOMES, 2016, p.48); a segunda não torna a correspondência entre palavra/imagem tão evidente: lança diversas palavras que, nos limites do poema, atuam como conjunto capaz de revelar a transcendência, ou, “fazer despertar, a exemplo de um ritual religioso, forças elementares do mundo espiritual (...). O simples enunciar, pois, dessas palavras (...) remete o ser ao mundo do inefável” (GOMES, 2016, p.49); a terceira tem como símbolo o conjunto sonoro total do poema, e no som jaz o potencial evocativo do poema, não no significado da entonação (GOMES, 2016, p.50); o quarto

tipo de símbolo atua como a tradução de uma viagem imersiva em direção ao inconsciente, que se reinventa (GOMES, 2016, p.51); finalmente, o quinto tipo trata da impossibilidade de exprimir o Absoluto devido à falha substancial da linguagem poética à disposição: é o símbolo de Mallarmé, segundo Gomes, que “poetiza o vazio” (GOMES, 2016, p.55).

Estas interpretações do símbolo simbolista teorizadas por Gomes colocam o macabro numa posição diferenciada do romantismo: por um lado, a existência do macabro no simbolismo pode ser resultado da postura decadente com a qual o poeta simbolista vê o mundo; por outro, ao considerarmos estas cinco atribuições do símbolo, o macabro se constituiria na poesia simbolista ou via estímulo visual, ou via estímulo sonoro, ou como alavanca problematizadora, seja do indivíduo e sua relação com o inconsciente, seja com a criação artística. De qualquer modo, estas teorias nos sugerem que a representação do macabro não tem fim em si mesma; o objetivo é aludir a outra coisa pelas vias do macabro, ainda que esta “outra coisa” seja a imagem terrível do macabro sobre os sentidos, ou uma composição cuja sonoridade cause horror, por exemplo – como imagem ou som, interessa ao macabro simbolista que as construções verbais evoquem sobretudo o efeito, por vezes inefável e obscuro, mas certamente contundente, da “ideia” da morte. Em resumo, o processo de reinterpretar o macabro passou da concepção do corpo morto e da morte como fenômeno físico, à estetização do macabro e sua expressão como um estado de alma, à abstração do macabro como um símbolo que tenta que desafie a representação e se traduz por imagens, sons e quadros fantásticos matizados por incerteza e compostos de modo oblíquo.

Nosso recorte de *Kiriale* se apoia sobre este último conceito; a presença deste imaginário macabro cristão, cujas origens retornam ao século XIV, se fazem presentes na lírica alphonsina como seu já teorizado “apelo medieval”, discutido em nossa introdução. No entanto, há um distanciamento evidente entre a composição medieval da morte e sua releitura na lírica de Alphonsus. Na primeira, tem-se o apelo moral da morte cristã: a condenação eterna, o juízo final; a consciência de que a vida terrena é finita e frágil aflige o homem, de modo que os motivos do *memento mori* surgem como uma espécie de alerta geral acerca da inexorabilidade da morte, da decomposição do corpo, e das consequências que as escolhas na vida terrena têm sobre a alma. Na segunda, a morte está presente no inconsciente, em pesadelos, dentro da alma, em todos os lugares: tem-se não a morte, mas a virtualização da morte em uma espécie

de devoção subversiva, que configura o que Ricieri denomina “ciclos do macabro” e o que João Alphonsus chamou “liturgia de cinzas”, conforme exposto em seção anterior. Nossa proposta é a de que esta morte se vê, e se ouve, mas ela é, verdadeiramente, símbolo-som-e-imagem da expressão do eu-lírico: ferramenta expressional que é prioritária em relação ao conteúdo propriamente dito, e que, por isso, tem uma construção simbolista por excelência.

Deste modo, nos capítulos seguintes, nos propomos a discutir os poemas de “O Leito”, “Presságios”, “Ocaso” e os sonetos de “*Ossa Mea*” a partir desta perspectiva de interlocução com a tradição iconográfica do macabro. Estas considerações serão elaboradas em diálogo com os quatro motivos brevemente apresentados neste capítulo, sendo estes a dança macabra, as tentações de Santo Antão, o *vanitas* e a Morte e a Donzela, em respeito à seguinte divisão: os augúrios da morte, a consciência da finitude e o processo da morte sobre o qual propomos que se dá a construção e organização de *Ossa Mea*.

4 OS AUGÚRIOS DA MORTE EM *KIRIALE*

*Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep,
He hath awaken'd from the dream of life;
'Tis we, who lost in stormy visions, keep
With phantoms an unprofitable strife,
And in mad trance, strike with our spirit's knife
Invulnerable nothings. We decay
Like corpses in a charnel; fear and grief
Convulse us and consume us day by day,
And cold hopes swarm like worms within our living clay.*
Percy Bysshe Shelley, "*Adonais*".³⁷

*Não hei de ter saudade
Do meu cabelo preto...
A minha mocidade
Dança num esqueleto.*
Alphonsus de Guimaraens, "Epílogo". In: *Dona Mística*.

Nos capítulos anteriores deste trabalho buscamos estabelecer a relação entre a lírica de Alphonsus de Guimaraens e sua afinidade com as orientações estéticas, temáticas e formais do simbolismo brasileiro, bem como o tratamento dado ao poeta por sua fortuna crítica, sobretudo a mais recente. Concluímos, *grosso modo*, que a lírica de Alphonsus é construída a partir de certos elementos de herança romântica que são recuperados pela poesia finissecular, como as manifestações das categorias estéticas do sublime e do grotesco, a valorização da subjetividade, e o sabor medievalista que é perceptível ao longo de toda a sua obra poética. Contudo, observamos que a tentativa de construir pelas vias do ofício poético a representação do ideal inexprimível e da dimensão transcendente, é um dos principais elementos que vinculam a poesia de Alphonsus de Guimaraens com o simbolismo. A demanda por representar o inexprimível e o transcendente alia-se à reflexão acerca do lugar da arte e do artista diante destes propósitos, resultando geralmente na constatação da insuficiência da linguagem poética em comportar estes temas e fenômenos, constatação essa que corresponde a um elemento importante da poesia de fins de século XIX e começo do XX, como comprovam os trabalhos de Ricieri (2014) e Veras (2016). Tal característica, lança a poesia de Alphonsus recorrentemente em direção à

³⁷ Calma, ele não morreu, ele não está dormindo,/ Ele acordou da vida, simples sonho findo;/ - Nós, os perdidos em visão tempestuosa,/ Mantemos com fantasmas luta desvaliosa,/ E, com a faca do espírito, a louquear golpeamos/ Invulneráveis nada. Nós nos arruinamos/ Quais corpos sob a terra; o medo e a dor sombria/ Agitam-nos e nos consomem dia a dia;/ Esperanças, que vermes! Nossa argila viva cria. (In: SHELLEY, P. B. Ode ao vento oeste e outros poemas. Trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008)

metalinguagem e à introspecção, bem como contribui para a manifestação da consciência de criação poética que, no caso da lírica de Alphonsus, se dá também pelo reconhecimento da arte enquanto processo criativo e exercício com a linguagem.

Tendo em vista estes aspectos, é incidida luz sobre outros elementos formais que corroboram para a construção da poética alphonsina nos moldes supracitados; são estes a prevalência de metáforas, elipses e anacolutos, o encadeamento de imagens, o discurso fragmentário e o potencial sugestivo dos versos. Justifica-se, então, a prevalência pelo tema da morte, estando este próximo da possibilidade máxima de abstração: enquanto atua como síntese do desconhecido, a morte favorece o aspecto laboral da arte que é tão sensível aos poetas modernos, e dá vazão a inúmeras possibilidades expressivas. Nosso trabalho se embasa sobre estas ideias para tentar evidenciar que a multiplicidade de ritmos, imagens e formas que se manifestam de modo tão evidente na organização de *Kiriale* são expressão da consciência criadora que ressurge em outros títulos de sua obra poética, tendo possivelmente como exemplo mais expressivo *Setenários das dores de Nossa Senhora* (RICIERI, 2014 - 2017, VERAS, 2016). Aqui, recuperamos artigo de Francine Ricieri (2017) em que a autora se refere à produção jornalística (contexto de produção de *Kiriale*) de Alphonsus de Guimaraens como “laboratorial”:

A questão que se coloca é: como a atuação nos jornais se relaciona com a estruturação de futuros livros? No caso de Guimaraens, talvez ela funcione, antes de mais nada, como laboratório, como exercício, como experimentação. Há informações relativas a pelo menos dois projetos de livros que teriam sido esboçados mentalmente [em seu] período de atividade nos periódicos. (RICIERI, 2017, p.17)

Em acordo com as hipóteses de teor laboratorial mencionadas acima, buscaremos compor uma análise que compreende *Kiriale* como um livro dedicado à apreensão da morte em suas múltiplas instâncias, valendo-se, para tal, inclusive da construção de poemas sob formas variadas, havendo redondilhas, sonetos, longos poemas narrativos, textos divididos em múltiplas partes, exploração de sonoridades distintas, e assim por diante. Nosso critério para seleção dos poemas que compõem cada seção da análise do livro se deu, então, pela recorrência de certas representações da morte que se estendem pela obra, mas são expressas por mecanismos formais distintos e, principalmente, por construções imagéticas distintas. São estas as **projeções da morte**, ou a morte futura; o estágio intermediário entre morte e vida que se dá no **momento da morte**, e as reflexões e angústias do espírito

no estado de *post-mortem*, de modo que a análise busca percorrer um caminho lógico orientado pela meditação sobre a experiência de morrer, bem como pelo diálogo com tradição iconográfica da morte, com referência a Idade Média e sua figuração no imaginário artístico de épocas posteriores, em particular no romantismo e no simbolismo.

4.1 SENTENÇAS DE MORTE, EXTRAVAGÂNCIAS E COMPOSIÇÕES DE DANÇAS MACABRAS

Tratamos por “projeções da morte” os poemas que se debruçam sobre as visões e preocupações acerca da morte potencial e não concretizada, de modo que destacamos para esta seção os poemas “O Leito” e “Presságios”, este último já considerado brevemente em momento anterior do trabalho, em que se discutiu a estética do grotesco. Os referidos poemas, reproduzem-se a seguir:

“O Leito”

Ontem, à meia-noite, estando junto
A uma igreja, lembrei-me de ter visto
Um velho que levava às costas isto:
Um caixão de defunto.

O caso nada tem de extraordinário.
Quem um velho a levar um caixão tal
Inda não viu? É um fato quase diário
Em qualquer bairro de uma capital.

Mas é que ia de modo tal curvado
Para o chão, e afalar tão baixo e tanto,
Que, manso e manso, e trêmulo de espanto,
Fui seguindo a seu lado.

Disse-lhe assim: “Talvez seja demência
Quem guie os passos todos que tu dês;
Ou és então, na mísera existência,
Um miserável bêbedo, talvez.”
O olhar fito no chão, como desfeito
Em sangue, o velho, sem me olhar, seguia.
E ouvi-lhe a única frase que dizia:
— “Vou levando o meu leito.”
 (“O Leito”, GUIMARAENS, 1960, p.55)

“Presságios”

“Um Esqueleto de mantilha
Que passa pela minha porta...
(Um velho diz) é minha filha
Que vai morrer ou que está morta!”

“Um esqueleto agonizante
Que passa pela minha porta...
(Um moço diz) é minha amante
Que vai morrer ou que está morta!”

Outro dirá: “É meu presságio,
Vendo-o que passa pela porta,
O irmão que morre num naufrágio,
Ou a irmã querida que está morta!”

Outro: Se és tu, meu pobre amigo,
Que passas pela minha porta!”
“Se és tu, meu pai, eu vou contigo...”
“Se é minha mãe, ó Deus, que é morta!”

Nenhum de nós, porém, ao vê-lo
(Quem não se julga rijo e forte?)
Dirá que o horrendo pesadelo
Nos anuncia a própria morte...
 (“Presságios”, GUIMARAENS, 1960, p.58)

Ambos estão localizados no *caput I, Pulvis*, sendo que “O Leito” trata, *grosso modo*, do eu-lírico que vê um homem velho carregando seu próprio caixão sobre as costas, e “Presságios”, por sua vez, de um esqueleto que vaga pelas ruas e sobre o qual os vivos projetam o medo da perda de seus entes queridos. A localização de ambos os poemas em *Pulvis* é oportuna, uma vez que, considerando que o título do segmento *Pulvis* remete ao excerto bíblico “*memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*” (“lembra-te, homem, que és pó e ao pó tornarás” em Gênesis 3:19), cria-se em torno do *caput* uma espécie de “mau agouro” oriundo do tom sentencioso do versículo, uma antecipação de morte que parece condizer com o tema de projeções que propomos. Os poemas evocam similar tom sentencioso, pois ambos têm por desfecho a exposição da inevitabilidade da morte, como no verso “Vou levando o meu leito” que encerra “O Leito” e a estrofe “Nenhum de nós, porém, ao vê-lo/ (Quem não se julga rijo e forte?)/ Dirá que o horrendo pesadelo/ Nos anuncia a própria morte...” de “Presságios”.

Os dois poemas são construídos a partir da disposição de figuras em cenários que não lhes são comumente atribuídos: o velho caminha com o caixão próximo à igreja e o esqueleto transita pelas ruas da cidade. “O Leito”, em específico, vai ainda mais além na construção deste espaço incomum, normalizando-o propositadamente a partir dos versos: “o caso nada tem de extraordinário/ Quem um velho a levar um caixão tal/ Inda não viu? É um fato quase diário/ Em qualquer bairro de uma capital”, enquanto “Presságios” não dispõe de quaisquer explicações para o estranho

fenômeno de um esqueleto transitar pelas ruas; o problema não é um homem velho que carrega um caixão, e sim seus trejeitos taciturnos e introspectivos, bem como o problema não é um esqueleto vagante, e sim as projeções que os vivos fazem sobre ele.

A aparente normalidade com a qual se dá a construção do espaço dos dois poemas nos sugere a distorção da realidade e a desorientação às quais alinha-se o grotesco romântico, como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, ao tratar do conceito de “mundo alheado”, segundo as hipóteses de Wolfgang Kayser em *O Grotresco* (2003). Acreditamos que essa proposta de mundo extravagante, no caso do poema “O Leito”, corrobora com uma espécie de subversão da *flânerie*, a contemplação urbana que é recorrente na obra de Baudelaire, a que Walter Benjamin dedica o segmento “O *flâneur*”, no ensaio “A Paris do Segundo Império em Baudelaire” (1991). Segundo Benjamin “a rua se torna moradia para o *flâneur*, que está tão em casa entre as fachadas das casas quanto o burguês entre suas quatro paredes.” (1991, p.66-67). O reconhecimento do panorama urbano como ponto pacífico para o estabelecimento da *flânerie* nos intriga na medida em que se inserem na construção de espaço do poema elementos de ordem ilógica (o bizarro caixão às costas do velho). A fim de expor melhor a suspeita, voltamo-nos ao artigo de Márcia Pires intitulado “O domínio do poético em Victor Hugo e Cecília Meireles – a esfera dos cemitérios” (2018). No artigo, a autora destaca o espaço do cemitério como privilegiado para o desenvolvimento de reflexões sublimes, conforme observado no excerto abaixo, de modo que compreendemos que a *flânerie* – enquanto atividade contemplativa e introspectiva – viabiliza este processo de precipitação para a grandiosidade:

A escolha por flunar pelos cemitérios e contemplar os elementos que conferem ao cenário as sugestões mais diversas para o desenvolvimento da expressão indicam um dos principais traços da poesia moderna. Já que “[...] o homem moderno não é fruto de uma evolução, mas de uma degeneração da pureza originária [...]” (ECO, 2010, p.312) Hugo e Meireles sondam os aspectos da morte para que, por meio da ênfase à fugacidade, se instaure a aproximação com o infinito. Pelo fato de lembrarem ao homem de sua pequenez, as degenerescências promovem-lhe o contato com o grandioso. Nessa instância paradoxal, o homem comum, ludibriado pelo irrisório das certezas pragmáticas curva-se diante da sublimidade das ruínas, redescobrando, assim, sua aspiração por transcender o contingente limitante em favor da busca pelo ideal. (PIRES, 2018, p.154)

Em termos gerais, os caixões pertencem ao *locus* do cemitério, no entanto, em “O Leito”, estes elementos protagonistas são deslocados de seu *locus* natural e realocados em espaços urbanos (a igreja, a rua). Não se trata de uma *flânerie* aos

moldes do artigo supracitado, uma vez que não é o eu lírico que contempla o cemitério a fim de refletir a experiência transcendental da morte, e sim o cemitério que invade a realidade do eu-lírico. É justamente essa inversão de polos resultante da subversão da *flânerie* que é responsável por arquitetar o mundo alheado a que a estética do grotesco está vinculada: uma vez que a realidade disposta pela narrativa do eu-lírico não é questionada em instância alguma em razão de seus elementos surreais, tem-se a aproximação com as hipóteses de Kayser:

No caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. (...) O plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo. (KAYSER, 2003, p.160)

Se partirmos do princípio de que não há obrigatoriedade por parte do eu lírico de atribuir sentido ao mundo descrito nos poemas, seguindo a lógica estabelecida por Kayser, que fatores seriam então responsáveis pela integração dos poemas? Embora o *locus* esteja calcado em elementos que extravasam a orientação de nosso mundo, os poemas não são absurdos, pois constroem sobre esta nova realidade extravagante as imagens do elemento integrador: a morte. Mais ainda, a advertência da aproximação inevitável da morte, é expressa por meio da conformidade do velho condenado de “O Leito”. Este tipo de construção em que a morte figura como elemento de advertência evoca os motivos constituintes do *memento mori*, e seu aspecto de subversão do motivo da *flânerie* possivelmente delimita a evocação aos moldes das danças macabras que, como buscamos sintetizar em capítulo anterior, retratam a potência niveladora da morte ao distribuir, numa mesma ronda, indivíduos de distintas posições que seguem a morte (representada seja esqueleto ou cadáver) em direção ao túmulo.

Ressaltamos aqui a estrofe inicial de “O Leito”, em que o eu-lírico narra estar próximo a uma igreja à meia-noite. Embora não haja determinação de período no qual a narrativa ocorre no poema, é possível que a presença do eu lírico na igreja também constitua uma alusão à Idade Média. Segundo Philippe Ariés em *Western attitudes towards death from the middle ages to the present* (1976), o processo de enterro dos mortos na sociedade ocidental transitou da impossibilidade de enterrá-los em território urbano (na Antiguidade, onde o terror do retorno dos mortos à terra inviabiliza seu sepultamento nas cidades) até a indistinção entre o terreno sagrado da Igreja e o

cemitério (processo que se inicia em torno de 540 e desagua na Idade Média), de modo que é destacado por Ariés que “*in medieval speech the word “church” did not mean solely the church buildings, but the entire space around the church*” (ARIÉS, 1976, p.18)³⁸, o que incluía o território dos cemitérios. Assim, em “O Leito”, a imagem constituída do eu lírico na igreja e sua contemplação da figura do velho talvez seja emblemática de um tom medievalista no qual a morte materializada no caixão do velho evoque o componente do cemitério e, portanto, as duas imagens (cemitério/igreja) sejam construídas juntas. Destacamos aqui o termo medievalista, pois segundo Ariés, a prática de junção dos dois locais em um único terreno se estendeu até o Iluminismo, de modo que o autor descreve estes terrenos nos seguintes termos:

It [the cemetery] was a rectangular churchyard, with the church itself generally forming one of its four sides. The three others were often decorated with arcade or charnel houses. Above these galleries were the ossuaries in which skulls and limbs were artistically arranged. This striving after artistic effects with bones – a form of decoration which was both baroque and macabre – ended in the mid eighteenth century; (ARIÉS, 1976, p.20)³⁹

Enquanto em “O Leito” tem-se uma construção espacial que consideramos resultante da subversão da *flanêrie*, o caso é distinto em “Presságios”, uma vez que o poema trata de um esqueleto que vaga nas ruas, enquanto os vivos ocupam posição de espectadores. Embora o poema não tenha uma configuração de espaço que permita compreendê-lo como uma espécie de *flanêrie* aos moldes da que sugerimos para “O Leito”, “Presságios” constrói a evocação metonímica do espaço cotidiano que é invadido pela presença da morte. Presença esta que, diferentemente do caixão de “O Leito”, é construída sobre a imagem do esqueleto vagante. Ainda que por vias diferentes, ambos os poemas imprimem sobre a construção do espaço a noção de mundo alheado conceituada por Kayser e apresentam cenários cotidianos ocupados pela presença sentenciosa da morte, que aparece em ambos de forma metonímica, ora caixão, ora esqueleto.

Enquanto em “O Leito” o componente imagético do homem carregando o caixão sobre as costas acarrete na expressão da materialidade da morte – a morte

³⁸ No discurso medieval a palavra “igreja” não significava somente os edifícios da igreja, mas sim todo o território em torno da igreja.

³⁹ Ele [o cemitério] era um terreno de igreja retangular, com a igreja em si geralmente formando um de seus quatro lados. Os três outros eram frequentemente decorados com arcadas ou jazigos. Acima destas galerias haviam os ossuários nos quais crânios e membros eram artisticamente dispostos. Esse esforço em obter efeitos artísticos com ossos – uma forma decorativa que era simultaneamente barroca e macabra – acabou na metade do século dezoito.

transfigurada em objeto/caixão –, em “Presságios”, ainda que se expresse similar preocupação com a materialidade – afinal, o horror é instaurado por um esqueleto – a nota das danças macabras se faz evidente também por recursos plásticos, por intermédio das falas das personagens ao longo do poema que lançam sucessivos questionamentos acerca de indivíduos que, a princípio, não possuem denominador comum além de sua própria mortalidade – filha, amante, irmão, irmã, pai, mãe e, finalmente, nós mesmos, anúncio do mesmo aspecto nivelador que as danças macabras atribuem à morte e que mencionamos há pouco. Contudo, nota-se que na construção da dança macabra de “Presságios” tem-se a relativização da morte a partir das impressões pessoais, o que lhe imprime tom subjetivo e distante das danças medievais, que buscavam informar ao coletivo e, portanto, distanciar-se do individual. Em “Presságios”, são lançadas sobre o esqueleto vagante projeções individuais dos espectadores, e seu tom sentencioso está justamente na compreensão de que, ao projetarmos sobre os esqueletos nossos medos particulares, ignoramos a noção de nosso próprio fim. Deste modo, atesta-se que o olhar individual é falho, uma vez que o esqueleto é um elemento refletor da morte independente de quem o olha. Esta construção é distinta das danças medievais pois, no caso destas, embora sejam dispostos indivíduos distintos (nobreza, plebe ou clero), sua distinção não funciona como ferramenta de exposição dos anseios pessoais e das visões particulares, e sim do poder nivelador da morte diante da vida terrena, independente de classe ou conquistas materiais. Estando o poema de Alphonsus inserido no contexto do movimento simbolista, compreendemos que a valorização do olhar pessoal dos indivíduos sobre a morte atribui tom moderno ao poema, pois trata-se da predileção pela subjetividade que remete à literatura romântica e que se estende para a pós-romântica, onde o simbolismo está inserido.

A evocação do motivo da dança macabra nestes dois poemas não é responsável apenas por ilustrar o tom medievalista da lírica alphonsina, pois o motivo teve novos ares durante os oitocentos, aparecendo em composições imagéticas e poéticas que figuram, inclusive, no contexto nacional. Segundo Juliana Schmitt (2017), diferentemente do motivo medieval, as manifestações dos motivos do *memento mori* durante o século XIX funcionam como componente estético, muitas vezes desprovido de seu caráter moralista e sentencioso para dar lugar apenas às alusões macabras, como pode ser observado no excerto abaixo, de *O Imaginário Macabro*:

Nesse processo de adaptação do macabro medieval, chama a atenção a maneira como os românticos se reapropriaram do antigo tema das danças macabras, modificando-o não apenas na estrutura, mas em seu desenvolvimento. As danças românticas perdem o caráter didático, pedra de toque das originais, e focam nos elementos fantasiosos e terroríficos (as brumas, o toque da meia-noite, mortos que voltam à vida no meio da escuridão da madrugada, as lousas sepulcrais que misteriosamente se levantam...). Essa literatura encontrou ecos no Brasil, onde também foi reproduzida, muitas vezes com estética própria. (SCHMITT, 2017, p.18)

A autora destaca que a produção de danças macabras que valorizavam o componente macabro em detrimento do caráter didático levou a publicações polêmicas, escandalosas para o gosto da época, como ocorreu com o desenho de alusão evidente às danças macabras publicado no jornal *Cabrião* em novembro de 1866, que Schmitt analisa em seu texto e que reproduzimos abaixo:

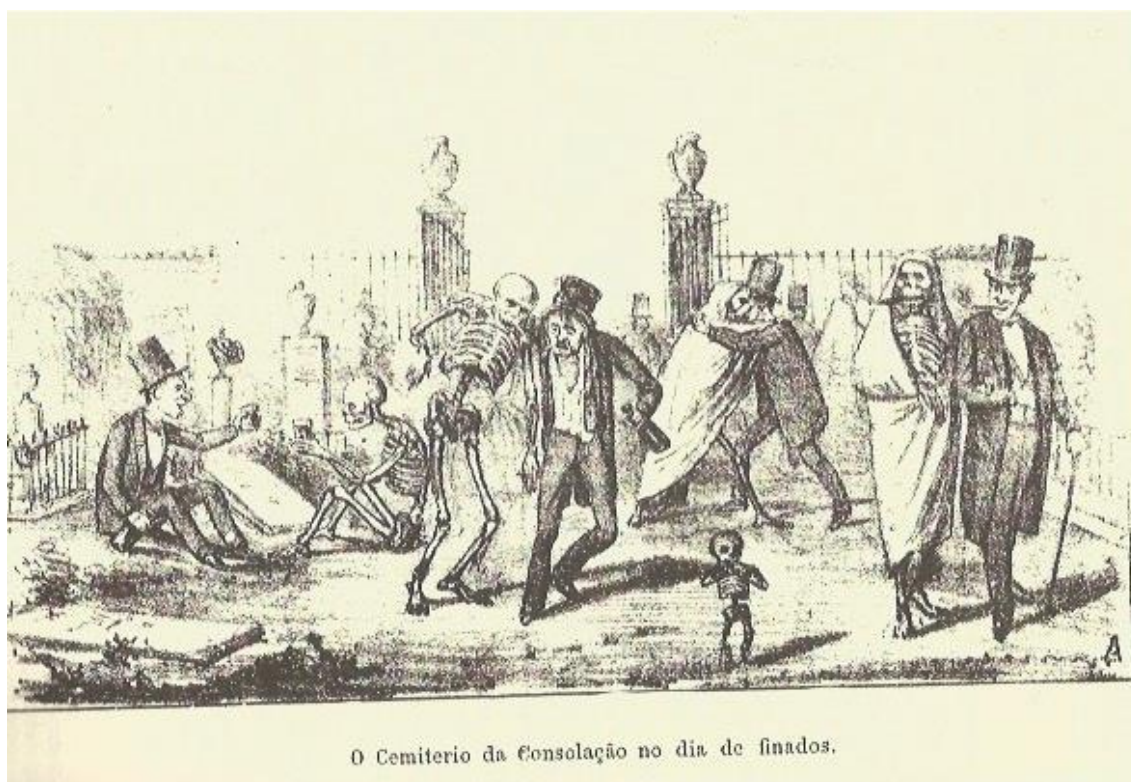


Fig.4 “O Cemitério da Consolação no dia de finados”. Ângelo Agostini, 1866.

Tem-se na ilustração a aparente tentativa de compor as tradições de finados típicas do Ocidente, onde os parentes vivos visitam os entes queridos no dia do feriado, que no Brasil ocorre no dia dois de novembro. A nota das danças é evidente, pois os mortos comportam-se ao modo de diversos tipos humanos: o companheiro de bebidas, a esposa, a criança. No entanto, a representação destes indivíduos é aparentemente despretensiosa e festeira, pois vincula-se à representação dos mortos um forte elemento cotidiano, como um grande encontro casual, desprendido do peso

sentencioso atribuído às composições plásticas medievais. Segundo Schmitt, a gravura causou tanta polêmica na época de sua publicação que resultou, inclusive, na execução de processo do diretor do *Diário de São Paulo* sobre o jornal que veiculou a figura (SCHMITT, 2017, p.13⁴⁰).

Apesar das polêmicas em se veicular imagens tão nítidas da morte, é comprovado por Schmitt que o imaginário medieval e, em particular, o das danças macabras, ganha força no Brasil romântico. Seja por advento das predileções dos românticos por temas medievalistas, seja por seu contato expressivo com a literatura estrangeira, onde o romance medieval fez escola, a pesquisadora dedica capítulos inteiros de seu livro para o levantamento das recorrências de danças macabras na literatura romântica. Curiosamente, ao apontar as características por meio das quais – por questões temporais, sobretudo – as danças macabras oitocentistas são repaginadas em relação às medievais, deparamo-nos com o seguinte comentário de Schmitt:

A dança dos mortos no século XIX tem, então, hora, a meia-noite, e local, o cemitério – a despeito de suas correlatas medievais, que nunca indicavam de onde saíam e para onde voltavam os mortos. Mas a necrópole oitocentista já diferia sobremaneira dos antigos e caóticos campos-santos medievais, conjugados às Igrejas e claustros – que recebiam em seu espaço interno a sepultura da elite aristocrática e clerical – (ou ainda, próximos às relíquias de santos, *ad sanctos*) e nos quais as fossas comunais ocupavam os espaços principais. (SCHMITT, 2017, p.183)

A evocação de aspectos macabros das danças, portanto, leva tanto gravuras quanto a do *Cabrião* como poemas como “Presságios” à atualização do tema; no desenho do *Cabrião* vê-se os mortos com vestimentas oitocentistas, em lugar específico: o cemitério da Consolação, em São Paulo. Em “Presságios”, o esqueleto caminhando na rua da cidade dá vazão aos terrores de origem mais íntima de seus observadores. Ainda que a alusão ao motivo original seja perceptível, a atualização se dá na medida em que se imprimem sobre as danças do século XIX o tom cotidiano e individualista, assim como a nota cômica e desprezível que envolve não somente a gravura mas toda o contexto de publicação do desenho do *Cabrião*, e o terror e a desorientação instaurados no poema “Presságios”, que funcionam na medida que traduzem anseios de ordem reflexiva e pessoal. Trata-se, portanto, de evocações do

⁴⁰ Schmitt destaca ainda que a publicação polêmica teve tanta repercussão que um conflito interno foi instaurado entre os jornais, de modo que o *Cabrião* passou a publicar desenhos de esqueletos em qualquer cenário cotidiano possível (pagando contas, lendo o *Diário de São Paulo*, etc) a título de provocação. (SCHMITT, 2017, p.15)

motivo, desconexas de seu contexto original e realocadas nos moldes com os quais se entendem as manifestações artísticas no contexto do século XIX, que ressoam a nota permanente da morte, mas com tendência maior à estética que ao ensinamento.

Qual o lugar das danças de Alphonsus de Guimaraens, então, se nelas encontramos o sabor pela noite que Schmitt vincula ao século XIX, mas também encontramos a alusão ao elemento medievalista de aproximação das igrejas e dos cemitérios? Esta aproximação não é, inclusive, a única expressa em *Kiriale*, uma vez que o soneto de abertura de *Ossa Mea* conta com fenômeno similar, nos versos: “Desesperanças! Réquiem tumultuário/ Na abandonada igreja sem altares.../ A noite é branca, o esquife é solitário,/ E a cova, ao longe, espreita os meus pesares.” (GUIMARAENS, 1960, p.79)

É justamente no teor sugestivo das imagens destes poemas alphonsinos que se encontra o componente que os difere tanto das danças medievais, quanto das danças românticas. Nenhum dos três poemas (“O Leito”, “Ossa Mea” ou “Presságios”) constrói sua descrição de espaço com um cemitério efetivamente localizado em campo-santo: o que se tem é a menção, é a alusão viabilizada por mecanismos expressivos como os objetos que atuam como simulacros, unindo sob o mesmo prisma imagético a igreja e o cemitério - pois é este o *locus* dos mortos -; daí as imagens do caixão à moda de sentença, do esqueleto que caminha em “Presságios”, a sobreposição da igreja de altares vazios e da cova vazia como anúncios de solidão e desesperança que dão início a “Ossa Mea”. Independente do mecanismo adotado, é perceptível que a tentativa nos três poemas é de tratar destes tópicos de maneira indireta, oferecendo as possibilidades múltiplas de interpretação numa única rede de imagens intrincadas.

4.2 DANÇA QUE SE OUVI

A princípio, buscamos evidenciar os mecanismos de projeção da morte em “O Leito” e “Presságios” de maneira a concluir que o encadeamento de imagens nos poemas está a cabo de transmitir tanto uma tradição artística – a do *memento mori*, às voltas com a compreensão da morte e sua inevitabilidade, na qual a dança macabra está presente como motivo –, quanto um projeto estético originado durante o romantismo e que, pelas vias do grotesco e do sublime, pode explorar as fronteiras entre o mundo concreto e o abstrato, bem como elementos ilógicos, sobrenaturais e

absurdos. São as imagens dos poemas que também são responsáveis por atribuir a eles potencial evocativo que, ao construí-los por sugestões e menções indiretas, torna-os polissêmicos. Contudo, nos interessa um aspecto expressivo do poema “O Leito” que, por critérios organizacionais que buscavam evidenciar o elemento temático, não foi mencionado na seção anterior: sua musicalidade. A considerarmos a estrofe inicial do poema, nos deparamos com o seguinte arranjo de versos: “Ontem, à meia-noite, estando junto/ A uma igreja, lembrei-me de ter visto/ Um velho que levava às costas isto:/ Um caixão de defunto” (GUIMARAENS, 1960, p.55).

A construção da estrofe se dá primeiro com o estabelecimento de um elemento temporal – era meia-noite – para depois dar vazão à imagem da igreja, à qual não há grandes alterações – em termos espaciais – até o encerramento do poema. A meia-noite, enquanto fenômeno visível, não é muito evidente: estivéssemos ausentes de relógio, ela se dissolveria na madrugada, talvez despercebida. No entanto, a meia-noite pode ser um fenômeno audível, sobretudo dada a imagem que é construída no poema após o estabelecimento deste elemento temporal: a igreja. Uma igreja cujos sinos nos parecem bater meia-noite antes que a vejamos, o que é evidenciado quando se observa a composição sonora da estrofe:

Ontem, à meia noite, estando junto
A uma igreja, lembrei-me de ter visto
Um velho que levava às costas isto:
Um caixão de defunto
(GUIMARAENS, 1960, p.55)

A alternância de sons nasais nos versos desta estrofe nos sugere a evocação dos sons dos sinos da igreja, cujas onomatopeias comuns geralmente são *blém*, *blim*, *blom*, entre outras de vogais nasais similares. Este elemento, associado à escolha do eu lírico de privilegiar a meia-noite antes da imagem da igreja nos sugere um princípio sonoro que rege o poema e que acompanha todo o seu desenvolvimento imagético. Essa recorrência sonora não é estranha à lírica alphoncina, inclusive figurando em manuais de estilística, como a *Introdução à estilística* de Nilce Sant’Anna Martins (2012), em que a autora atribui a utilização de vogais nasais na poesia de Alphonse de Guimaraens à “presença de um tom elegíaco [...] que provém das nasalidades espalhadas em vocábulos vários” (MARTINS, 2012, p.53). O fenômeno se repete ao longo de todo o poema:

O caso nada tem de extraordinário.
Quem um velho a levar um caixão tal
Inda não viu? É um fato quase diário

Em qualquer bairro de uma capital.

Mas é que ia de modo tal curvado
Para o chão, e a falar tão baixo e tanto,
Que, manso e manso, e trêmulo de espanto,
Fui seguindo a seu lado.

Disse-lhe assim: “talvez seja a demência
Que guie os passos todos que tu dês;
Ou és então, na mísera existência,
Um miserável bêbedor, talvez”.

O olhar fito no chão, como desfeito
Em sangue, o velho, sem me olhar, seguia.
E ouvi-lhe a única frase que dizia:
- “Vou levando o meu leito”.
(GUIMARAENS, 1960, p.55)

A meia noite anunciada pelos sinos é um momento privilegiado para a ação do sobrenatural, uma vez que a meia-noite paira nas instâncias do desconhecido, da antecipação, e da renovação de ciclos. Portanto, as noções de recomeço e de ação sobrenatural que são instaurados com a meia noite viabilizam a construção do espaço de um mundo extravagante e desorientado que buscamos expor na construção do poema, na seção anterior. Outro ponto interessante da meia-noite é que há outra meia-noite artística que é introduzida pelo badalar de sinos; trata-se da *Danse Macabre* de Camille Saint-Saëns, composta em 1874. O gênero a que pertence é denominado “poema sinfônico” e, segundo Santos (2015) este gênero “busca descrever acontecimentos extramusicais através da música, buscando representar, a partir do conceito de Jacques Aumont (1993), uma ideia, um poema, uma pintura, uma escultura ou uma paisagem.” (SANTOS, 2015)⁴¹. Tem-se, portanto, duas manifestações artísticas que tratam do mesmo tema e buscam, com os mecanismos de seus próprios gêneros, representar a natureza “extra-artística” – como utilizado por Santos – de seu tema: a morte.

No caso de Saint-Saëns, sua dança macabra trata da morte por meios sugestivos que busquem remontar a ideia do esqueleto que levanta à meia-noite e com seu violino leva à dança de outros esqueletos e fantasmas. Coincidentemente, segundo Schmitt, a “*Danse Macabre*”, de Saint-Saëns tem origem no poema de um poeta simbolista, Henri Cazalis, e sua versão musical conta com a tentativa de emular essa festa de mortos por meio dos instrumentos musicais: harpas que fazem as vezes

⁴¹ Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455989055.pdf>. Último acesso em 13 dez. 2019

de sinos, violino que empresta voz à Morte, xilofones que enunciam os ossos se chocando na dança (2017, p.171). O aspecto de festejo da música – e também do poema de Cazalis –, é, segundo Schmitt, sintomático das manifestações oitocentistas do motivo da dança macabra, nas quais “seu objetivo não é mais mostrar os representantes da sociedade, nem mesmo atentar sobre a universalidade e a inesperabilidade do fim – seu enfoque é o encontro dos mortos (SCHMITT, 2017, p.167), o que observamos anteriormente ao tratar da gravura do *Cabrião* e do poema “Presságios”.

A aproximação entre música e poesia é lugar comum na crítica da poesia simbolista sobretudo se reiterarmos os versos de poetas precursores do movimento, como é o caso do verso emblemático “*de la musique avant toute chose*” da *Art Poétique* de Verlaine. A aproximação é destacada por Abrams em *O Espelho e a Lâmpada* (2010), de modo que o autor ressalta – ao sumarizar as teorias pré-românticas inglesas e alemãs –, que o caráter sugestivo e pouco referencial da música, para os românticos, caminha em direção similar à da exposição de sentimentos a que deve se dedicar a poesia, desprendendo-se das noções de arte imitativa e, portanto, mimética. Assim, Abrams diz o seguinte:

Sob outro aspecto, a literatura foi levada a emular música, substituindo os princípios estruturais da trama, do argumento ou da exposição por uma forma sinfônica – uma melodia de ideias e imagens, uma organização temática, uma harmonia de disposição mental. (ABRAMS, 2010, p.137)

A partir do excerto de Abrams depreende-se, portanto, a oposição que a poesia moderna faz à retórica e a predileção pelo componente plástico que tratamos como aspecto singular dessa poesia em capítulo anterior deste trabalho. É a qualidade evocativa da música que também permite a uma única composição musical manifestar múltiplos conteúdos e significados, o que corrobora com recorrência com a qual a poesia simbolista busca manifestar múltiplas impressões relativas ao mesmo ideal, na tentativa de – ao mesmo tempo – traduzir a natureza inefável do ideal, e atestar a impossibilidade de delimitá-la pelas linguagens da arte, de modo que o arranjo dos instrumentos e os movimentos e alternâncias dos sons constroem o tom evocativo da música, enquanto o poema, por sua vez, dispõe do ritmo e sonoridade dos versos e da composição imagética.

Assim, na *Danse Macabre* de Saint Sæns, o chacoalhar dos ossos dos esqueletos que levantam dos túmulos é evocado e sugerido ao ouvinte pelo toque do

xilofone, de modo que o ouvinte, por sua vez, constrói a imagem do que está ouvindo no plano de sua imaginação. Em “O Leito”, o poema une o componente sonoro oriundo dos sons dos versos e de seu ritmo (o som dos sinos, por exemplo) e o tom elegíaco das vogais às imagens aparentemente desconexas do esqueleto e dos observadores, de modo a instaurar no poema a atmosfera macabra à qual o conteúdo lógico é integrado somente adiante, sendo, no caso do poema, a ideia da inexorabilidade da morte. Portanto, música e poema funcionam, com suas respectivas linguagens, primeiro no que tange aos sentidos, para depois voltar-se ao conteúdo retórico, de modo que em “O Leito” vemos, ouvimos e sentimos as imagens macabras, para depois compreender do que efetivamente se tratam e o que buscam expressar dentro do poema.

“Presságios” e “O Leito”, portanto, são poemas que evocam a tradição da dança macabra e do *memento mori*, na tentativa de traduzir as angústias e medos pessoais diante do caráter inexorável da morte. Contudo, os poemas distanciam-se do motivo como originalmente pretendido nas artes medievais pois não partilham de sua natureza didática, tratando-se muito mais de composições estéticas que ambientam questões internas do que de verdadeiros alertas acerca da morte. Nesse caso, essas evocações se aproximam daquelas construídas durante o século XIX, onde o apelo macabro se sobrepunha ao caráter moral a que se dedicavam as danças macabras medievais, de modo que muitas vezes, aparentavam a despreensão e até mesmo a comicidade. No caso dos poemas alphonsinos, não há um total desprendimento do caráter sentencioso das danças: ele se manifesta, mas o faz no que diz respeito à expressão das angústias individuais, dos terrores que a morte impõe diferentemente sobre cada um, de modo que “O Leito” lança a imagem misteriosa do homem velho que carrega a própria morte materializada nas costas, enquanto “Presságios” deforma a realidade para alocar sem estranhamento um esqueleto vagante que reflete sobre cada um o medo da morte (dos outros, e não de si).

Tem-se dois poemas que projetam os augúrios da morte por vias imagéticas e sonoras, viabilizando a compreensão da dança macabra repaginada e moderna, de modo que primeiro os poemas constroem as imagens e sons, aparentemente desconexos e “soltos”, para depois arrematá-los ao sentido interno e eloquente. Assim, os poemas encaixam-se bem na sugestão do título do segmento em que se encontram no livro, “*Pulvis*”, o lembrete do fim, o anúncio que virá, mas ainda não se passou. No entanto, concluímos que trata-se muito mais da manifestação dos

sentimentos e das reflexões impulsionadas por estas questões da morte, do que de fato uma tentativa de compor um alerta, o que fortifica a compreensão da distância entre a tradição instrutiva e sentenciosa evocada por Alphonsus de Guimaraens em sua poesia e seu real conteúdo e construção reflexivos e pessoais.

5 REPRESENTAÇÕES DO MOMENTO DA MORTE: A IMPOSIÇÃO DA FINITUDE

La mort: Tout de suite ou tout à l'heure, qu'importe! Tu m'appartiens, comme les soleils, les peuples, les villes, les rois, la neige des monts, l'herbe des champs. Je vole plus haut que l'épervier, je cours plus vite que la gazelle, j'atteins même l'espérance, j'ai vaincu le fils de Dieu! (...) Mon ironie dépasse toute les autres!

Gustave Flaubert, "La Tentation de Saint Antoine".

O capítulo anterior teve por objetivo estabelecer relações entre o tema dos augúrios da morte e os poemas “O Leito” e “Presságios”, de modo que concluimos que, em ambos os poemas, as projeções da morte se dão, em parte, por sua materialidade, atribuída a algum elemento concreto – em “O Leito”, no caixão carregado pelo homem velho, em “Presságios”, no esqueleto vagante – e, em parte, pela desorientação do mundo instaurada pelas vias do grotesco, onde há o deslocamento dos dois elementos, referenciados há pouco, de seu *locus* comum (a saber, o cemitério) para o cenário cotidiano, compondo uma interação tensa sobre a qual a reflexão acerca da finitude torna-se inevitável. Buscamos expor, ainda, em consonância com os estudos de Juliana Schmitt (2017), a evocação do motivo da dança macabra nos dois poemas. A recuperação do motivo que, segundo Schmitt, foi expressiva nos oitocentos - inclusive, em contexto nacional –, é desprovida do sentido de advertência com que se manifestou originalmente na baixa Idade Média, para dar vazão à perspectiva pessoal e ao apreço pelo macabro, por seu apelo estético.

Nesta seção nosso olhar se volta para a representação da morte no presente, se tratando tanto do momento derradeiro no qual da vida passa-se à morte, como da submissão do eu-lírico diante da morte, unidos pela evocação do noivado. Para tal, selecionamos o poema “Ocaso” para compor a análise, que buscará evidenciar a angústia resultante da imposição da ideia de finitude. Deste modo, o poema é reproduzido abaixo:

“Ocaso”
(Impressões de vésperas de Finados)

Perdido como estou nesta grande charneca,
Cheio de sede, cheio de fome,
Disse-me Deus “Sê bom!” E o Diabo diz-me: “Peca!”
E anjos e demônios repetem o meu nome.

O cemitério está, nas glórias deste ocaso,
Cheio de leitos como um hospital.
Eu sonho que estou morto e sonho que me caso...
Vou vestido de noivo e coberto de cal.

Eis o que vejo além nas glórias deste ocaso:

Mulheres velhas e mulheres novas,
Homens e crianças vão levando flores,
Não há coroas para tantas covas,
E nem há prantos para tantas dores.

Se este padre vai para o meu enterro,
Deixai-o caminhar bem devagar.
O cemitério está no alto daquele cerro...
Que ele não possa ó Deus, nunca mais lá chegar!

Se este carpinteiro que me segue,
Apronta as tábuas do meu caixão,
Fazei, Senhor meu Deus, com que ele cegue
Antes de aprontar o meu caixão.

Se estes senhores de tão negras calças
E de sobrecasacas tão modernas,
Querem pegar, tristíssimos, nas alças
(Pois se olham de tal modo quando eu passo),
Fazei, Senhor meu Deus, com que as suas pernas
Não possam dar mais um passo.

(Alguém agita sudários no poente.)

Se este coveiro agora mesmo
Cavava a minha cova inexistente,
Cantando e soluçando
Fazei, Senhor meu Deus, com que ele agora mesmo
Caia na cova que está cavando.

Se a costureira que ali trabalha,
Em vez de uma camisa de noivado,
Vem oferecer-me esta mortalha,
Que ela não tenha, ó Deus, no leito em que repousa,
Nem a camisa branca do noivado,
Nem um noivo que a queira por esposa.

Se estes sinos vão dobrar por mim,
Se este é o momento do meu enterro,
Fiquem os sinos a esperar por mim...
Que eu nunca alcance, ó Deus, o alto daquele cerro!
(GUIMARAENS, 1960, p.60-61)

Um aspecto que inicialmente chama a atenção, neste poema, é sua irregularidade: como “Ocaso” é um dos poemas constituintes da primeira seção de *Kiriale* (“*Pulvis*”), ele faz parte de um conjunto de poemas que não partilham do mesmo rigor estrutural que orienta a organização da seção seguinte, por exemplo, intitulada “Sonetos”. Vê-se que, embora o poema seja aberto por uma quadra, em seu decorrer há estrofes com um, cinco e seis versos, retornando à quadra na estrofe de encerramento. Há, também, a presença de versos que são destacados do conjunto do poema e indicados ou pelo isolamento, como ocorre com o verso que segue a segunda estrofe “Eis o que vejo nas glórias deste ocaso”, ou pela disposição entre

parênteses, cortando o andamento da estrofe: “Pois se olham de tal modo quando eu passo”. Há, ainda, a justaposição dos dois mecanismos, onde o verso “Alguém agita sudários no poente” encontra-se isolado e delimitado por parênteses.

O uso dos parênteses nos poemas é recurso recorrente na poesia de Alphonsus de Guimaraens e, no que tange apenas à *Kiriale*, ocorre em nove poemas⁴². Os motivos pelos quais este dispositivo figura com frequência na lírica alphonsina são variados, mas no caso deste poema, acreditamos que os versos destacados configuram uma manifestação mais evidente da imposição com a qual a morte é apresentada no poema. Além disso, há no poema versos que exercem a função de didascálias, evocando o modelo dramatúrgico, no qual as ações das personagens opõem-se às falas por meio da separação com parênteses; se considerarmos a mescla entre a expressão lírica e a dramática propositalmente. Com efeito, está-se diante de uma sutil mistura de gêneros, procedimento que, como aponta Antonio Candido, constitui herança romântica:

Os autores [a partir do romantismo] passaram a interpretar o presente por meio de recursos expressivos modernos, como foram a mescla de gêneros ou o romance em prosa de toque realista, que vinha de antes, mas só então se desenvolveu e adquiriu a dignidade de gênero de primeira plana. (CANDIDO, 2006, p.137)

Aludindo a já mencionada ênfase da lírica simbolista sobre o aspecto experimental da poesia, a escolha da mescla de gêneros é fortuita, pois amplia o leque de mecanismos disponíveis para a composição poética sem, contudo, perder de vista a tentativa consciente do poeta de traduzir o ideal (no caso deste poema, a finitude).

O poema é iniciado com a imagem do eu-lírico perdido na charneca (terreno árido e de vegetação rasteira), faminto, sedento e atormentado por anjos e demônios. Atentando-se à natureza onírica da experiência, o eu-lírico percebe estar no momento do crepúsculo, diante de um cemitério sobre um cerro onde se dispõem, ao mesmo tempo, leitos e indivíduos de gêneros e idades diversos; percebe também que está ao mesmo tempo morto e noivo. O eu lírico atenta-se à natureza da cena e, vendo-se diante de ambos, seu casamento e funeral, encontra-se cercado de indivíduos que aprontam os rituais de sepultamento: padre, coveiro, o carpinteiro que lhe apronta o caixão, a velha que lhe apronta a mortalha, etc. Dirigindo-se a Deus, por meio da

⁴² São estes “Luar sobre a luz da tua cova”, “Presságios”, “Canção”, “Ocaso”, “*Serpes*”, “Santo Graal”, “Recordando-se”, “*Mors*” e “A Catedral”.

prece, o eu lírico pede pela interrupção dos rituais, mas o poema é encerrado sem resposta divina, despertar ou qualquer elemento que funcione à guisa de arremate.

Embora tenhamos a informação de que se trata de um sonho apenas na segunda estrofe, a construção da imagem de abertura do poema corrobora para a compreensão do elemento onírico, uma vez que a imagem nos é apresentada subitamente e sem informações pormenorizadas que configurem o espaço da estrofe além da charneca. Nos sonhos, também nos encontramos lançados bruscamente em algum cenário, inconscientes sobre como chegamos lá e por qual razão. É uma construção diferente dos outros dois poemas analisados, pois nos outros, embora se trate de um retrato subversivo do cotidiano, são apresentados indícios imagéticos que constroem esse espaço dentro dos limites da primeira estrofe: no caso de “O Leito”, a igreja, no caso de “Presságios”, as ruas. A charneca é um espaço que nos é apresentado, a princípio, inóspito, extenso e de natureza desértica, e acaba instaurando uma desorientação mais aguda do que a do espaço urbano porque, ainda que nos dois poemas trate-se também de uma construção espacial que desorienta. A desorientação em “O leito”, por exemplo, está na presença do elemento macabro inserido num espaço cotidiano, já em “Ocaso”, o espaço em si, com sua natureza lúgubre, já possui um componente desorientador. Diante desta desorientação resta o quê, então? A sede, a fome, e as provocações sobrenaturais dos anjos e demônios que lançam sobre o eu-lírico a requisição de um posicionamento moral: virtude ou pecado.

A estrofe nos é interessante na medida que evoca dois elementos ligados ao sistema iconográfico medieval: os *ars moriendi* e as tentações de Santo Antônio. Os primeiros, cuja tradução frequentemente utilizada é “manuais da boa morte” ou “manuais do bem morrer”, integram uma série de composições medievais que tinham por objetivo conscientizar o indivíduo acerca do peso moral de suas ações no momento de sua morte, dispondo, para tal, da figura do indivíduo moribundo no leito de morte, cercado por anjos e demônios que simbolizam a disputa pela alma entre céu e inferno, e por vezes, da morte, sintetizada na imagem do esqueleto, como pode ser observado na composição “Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem”, de autoria de Hieronymus Bosch (1450 – 1516):



Fig. 5 “Os sete pecados mortais e os quatro novísimos do homem”. Bosch, aproximadamente 1500.

A composição de Bosch dispõe Jesus Cristo ao centro, no círculo principal, ao qual se une a sentença “cave, cave, *Deus videt*” (Cuidado, cuidado, Deus vê). Os pecados, então, são distribuídos no círculo maior e os quatro “novísimos” nas pontas, sendo estes a morte, o juízo final, o paraíso e o inferno. As imagens estabelecem os critérios morais e sentenciosos recorrentes na tradição do *memento mori*: ao centro de todos os pecados, o olhar atento de Deus, às margens desta existência vigiada as possibilidades do *post-mortem*. Reproduzimos, abaixo, o detalhe que concerne à morte, localizado no canto superior esquerdo da composição:



Fig.6 “Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem”. Detalhe.

Vê-se no círculo o indivíduo moribundo, cercado por membros do clero: sobre sua cabeça um anjo e um demônio, e às suas costas a morte, representada pelo esqueleto. Segundo Schmitt, as obras tinham por objetivo o ensinamento “sobre como conduzir o próprio óbito para o caminho correto, buscando uma morte piedosa, edificante, que visa a ascensão ao paraíso” (SCHMITT, 2017, p.65). O que é curioso em relação ao poema de Alphonsus de Guimaraens é que Schmitt também enfatiza, em seu estudo, o peso que a iconografia do *ars moriendi* coloca sobre a ação individual, e os anjos e os demônios atuam como espectadores dos momentos derradeiros do indivíduo, disputando sua alma pelo valor de ações que são, por fim, de sua inteira responsabilidade; daí o tom de advertência que, no caso da imagem de Bosch, está claramente exposta na sentença latina abaixo da imagem de Cristo.

Não é o que ocorre em “Ocaso”. O que se vê neste poema é um indivíduo no espaço abstrato dos sonhos, atormentado pelas provocações de anjos e demônios que, portanto, saem da posição de espectadores que cumpririam num *ars moriendi* “tradicional” e ganham, inclusive, voz própria no poema, marcada pelo discurso direto. O que aproxima a composição da primeira estrofe – responsável pela aclimação de todo o poema – de um *ars moriendi* é a evocação do momento da morte, pois trata-se

de um indivíduo que sonha estar morto e diante da inevitabilidade de seu sepultamento. Neste contexto, no qual o dado da morte é tratado no tempo presente, o eu-lírico se vê disputado por anjos e demônios e assim, é evocada a tradição de um *ars moriendi*. A charneca configura no poema o espaço limítrofe entre a vida e a morte que, na iconografia do *ars moriendi*, é equivalente ao leito do moribundo. Ainda que o eu-lírico já esteja morto, e não morrendo, no momento de seu sonho, a charneca na qual se vê atormentado atua como o limbo entre a vida e a morte, o espaço intermediário que antecede a materialidade da morte e a sentença final, representado no poema pelo cemitério no cerro.

A escolha da vastidão da charneca e de sua configuração geográfica árida e de pouca vegetação é responsável por evocar no poema paralelos com regiões desérticas. Esse fator nos sugere o segundo paralelo com a iconografia medieval, a das tentações de Santo Antão, figura eremita cristã que viveu em penitência nos desertos e, no curso de sua trajetória como eremita, foi tentado recorrentemente por todo tipo de demônios, que testavam sua fé. Destacamos novamente Bosch, que produziu um tríptico das “Tentações” que reproduzimos abaixo:



Fig.7 Tríptico “As Tentações de Santo Antão”, Bosch, entre 1495 e 1500.

Os demônios responsáveis pelas tentações, no tríptico, são representados como monstros quiméricos e disformes a que são associados pecados e profanações e que estão dispostos em grande quantidade em todos os painéis, com exceção do templo em ruínas colocado ao meio do painel principal, em que o Santo, junto a Jesus Cristo, fita o observador do painel, em ato de penitência. Há, ainda, vilas em chamas, disputas por poder e o Santo, mesmo quando fisicamente apresentado capturado

pelos demônios, como ocorre no painel, mantém-se em postura de penitência ou em contato com o texto sagrado, alegorias da permanência de sua fé. O olhar do Santo para fora do tríptico possivelmente atua como lembrete de sua proximidade, enquanto ser humano, do espectador, suscetível a tentações e pecados e que, na posição de espelho da imagem do Santo, deve objetivar similar penitência, a fim de evitar a cena caótica instaurada pelos demônios no restante da composição.

O tema das tentações, que se mostrou fecundo nas artes ocidentais, desagua na literatura finissecular, para as quais destacamos o poema em prosa de Gustave Flaubert intitulado *La tentation de Saint Antoine*, publicado em 1874. A obra foi embasada na lenda do Santo, contudo, as tentações a que sua personagem é submetida extrapolam as preocupações medievais de polarizar o bem e o mal, a virtude e o pecado, e dão lugar para tentações que são de ordem metafísica, filosófica, existencial. Na introdução à edição disponibilizada pelo projeto Gutenberg da *Tentation* (2016), Elizabeth Bisland destaca as opiniões de Émile Faguet acerca do trabalho de Flaubert:

"In its primitive and legendary state the temptation of St. Anthony was nothing more than the story of a recluse tempted by the Devil through the flesh, by all the artifices at the Devil's disposal. In the definite thought of Flaubert the temptation of St. Anthony has become man's soul tempted by all the illusions of human thought and imagination. St. Anthony to the eyes of the first naive hagiologists is a second Adam, seduced by woman, who was inspired by Satan. St. Anthony conceived by Flaubert is a more thoughtful Faust; a Faust incapable of irony, not a Faust who could play with illusions and with himself—secretly persuaded that he could withdraw when he chose to give himself the trouble to do so—rather a Faust who approached, accosted, caressed all possible forms of universal illusions." (FAGUET apud BISLAND, 2016, p.8)⁴³

A partir das considerações de Faguet, evidenciam-se os aspectos existencialistas e metafísicos que tentam o Santo de Flaubert, como a ciência, a morte, o transcendentalismo, entre outros aspectos que nos levam a concluir que o motivo das Tentações atua como componente imagético que tenta traduzir as “ilusões universais” a que Faguet faz referência; a preocupação com o componente imagético na literatura de Flaubert é evidenciada por Mario Praz em *Literatura e Artes Visuais* (1982) quando o crítico - ao tratar da invasão de orientações psicológicas nas artes

⁴³ Em seu estado primitivo e lendário, a tentação de Santo Antônio não era nada mais que a história de um eremita tentado pelo Diabo pela carne, por todos os artifícios à disposição do Diabo. No pensamento definido de Flaubert a tentação de Santo Antônio tornou-se a alma do homem tentada pelas ilusões da imaginação e pensamento humanos. Santo Antônio, para os olhos dos primeiros e ingênuos hagiólogos é um segundo Adão, seduzido pela mulher, que foi inspirada em Satã. Santo Antônio concebido por Flaubert é um Fausto mais reflexivo; um Fausto incapaz de ironia, não um Fausto que poderia jogar com as ilusões e consigo mesmo – secretamente persuadido pelo que ele pôde drenar quando escolheu se dar ao trabalho de fazê-lo - antes um Fausto que se aproximou, abordou e acariciou todas as formas possíveis de ilusão universal. (tradução livre)

oitocentistas, e da maneira com a qual a nova abordagem é tratada na arte literária e nas visuais – estabelece o seguinte paralelo:

Enquanto os pintores tentavam rivalizar com os escritores na interpretação psicológica dos seres humanos representados em suas telas, os escritores tentavam obter efeitos pictóricos em suas descrições. Essa tendência torna-se obsessiva com Flaubert e os parnasianos. (PRAZ, 1982, p.180)

Felizmente, a *Tentação* de Flaubert possibilita compreender o paralelo proposto por Mario Praz, uma vez que o pintor francês Odilon Redon ilustrou a *Tentação* por meio de 23 litografias, onde o pintor, a título de legenda, transcreveu excertos do texto de Flaubert para suas ilustrações. Deste modo, selecionamos da *Tentação* de Flaubert o momento de encontro do Santo com a Morte, sendo este o mais similar à proposta de nosso trabalho.

No momento do encontro, que ocorre na parte VII, o Santo se vê diante do abismo e cai em profunda crise existencial: tendo sido apresentado à extensão do conhecimento universal na seção anterior, e à impossibilidade de reter qualquer informação integralmente, sua fé é abalada e seu corpo fraqueja diante dos desejos da carne. Exausto, fraco e melancólico, ele fita a profundidade do abismo e considera a efemeridade da vida, a facilidade com a qual, rolando para o abismo, estaria morto. Uma mulher velha aparece diante do Santo, e quando este expressa a natureza do pecado que considerava cometer, aconselha-o a perseguir a morte, pois o livre arbítrio com o qual o homem destrói a criação de Deus torna-o seu semelhante⁴⁴. Uma nova mulher, jovem, também aparece, e o incita, por outro lado, à vida de desejos e à busca pelo pecado.⁴⁵ Dá-se prosseguimento, então, à metamorfose destas mulheres diante dos olhos do Santo, que se revelam a personificação da Morte e da Luxúria, como reproduzido a seguir:

La Vieille, pendant qu'elle parlait, s'est encore decharnee; et au-dessus de son crane, qui n'a plus de cheveux, une chauve-souris fait des cercles dans l'air.

La Jeune est devenue plus grasse. Sa robe chatoie, ses narines battent, ses yeux roulent moelleusement.

LA PREMIERE

dit, en ouvrant les bras:

Viens, je suis la consolation, le repos, l'oubli, l'eternelle serenite!

et

LA SECONDE

en offrant ses seins:

Je suis l'endormeuse, la joie, la vie, le bonheur inepuisable!

⁴⁴ No texto: *Faire une chose qui vous egale a Dieu, pense donc! Il t'a cree, tu vas detruire son oeuvre, toi, par ton courage, librement!* (FLAUBERT, 2004, p.105)

⁴⁵ *Vis donc, jouis donc! Salomon recommande la joie! Va comme ton coeur te mene et selon le desir de tes yeux!* (FLAUBERT, 2004, p.106)

*Antoine tourne les talons pour s'enfuir. Chacune lui met la main sur l'épaule.
Le linceul s'écarte, et découvre le squelette de La Mort.
La robe se fend, et laisse voir le corps entier de La Luxure, qui a la taille mince
avec la croupe enorme et de
grands cheveux ondes s'envolant par le bout.
Antoine reste immobile entre les deux, les considerant*
(FLAUBERT, 2004, p.108)

O excerto de Flaubert nos parece compor a apresentação da Morte e da Luxúria pelas vias da metonímia e da sugestão, uma vez que concentram-se em suas figuras questões que são expressivas da polissemia dos dois elementos: a velhice, acalento, pecado e melancolia evocadas pela figura da morte, bem como a vivacidade, o erotismo e a juventude evocadas pela luxúria. A manifestação de ambas no mesmo cenário é responsável por encerrar, por sua vez, a noção clássica do par Eros/Thanatos, morte e erotismo, aproximação que buscamos evidenciar como privilegiada pela estética romântica/pós-romântica em capítulo anterior deste trabalho.

No que tange à sugestão, observamos que a metamorfose operada sobre as duas mulheres é abordada indiretamente por vias imagéticas, uma vez que o Santo observa, na mulher velha, a magreza se acentuando e os cabelos dando lugar ao crânio e, por fim, ao esqueleto, enquanto a mulher jovem torna-se mais robusta e vivaz, revelando-se uma espécie de Melusina⁴⁶ ao ter o corpo transfigurado em metade serpente, metade mulher, evocativa do primeiro pecado. As litografias de Odilon Redon caminham no mesmo sentido sugestivo da descrição de Flaubert, e reproduzimos aqui as que são equivalentes ao excerto mencionado do texto de Flaubert:

⁴⁶ Figura mitológica híbrida de mulher e serpente.



Fig.8 "La Vieille: Que crains-tu? un large trou noir! Il est vide, peut-être?" Redon, 1889.

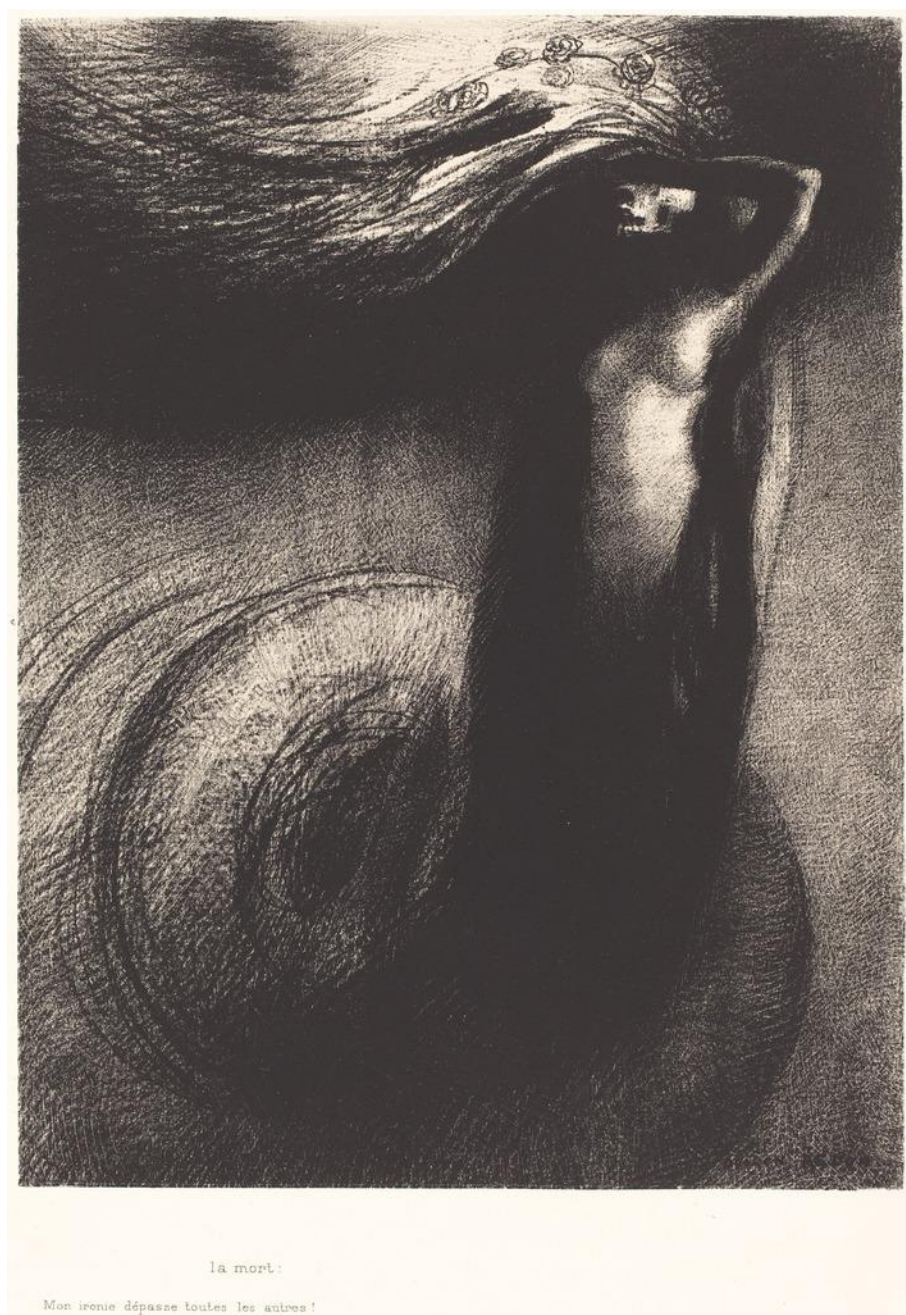


Fig.9 "La mort: mon ironie dépasse toutes les autres!" Redon, 1889.



Fig.10 "La Mort: C'est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous!" Redon, 1889.

As figuras de Redon tratam dos três momentos descritos anteriormente: o surgimento da morte como mulher velha, e da luxúria como mulher jovem, e a revelação de sua verdadeira natureza, que Rodin sintetizou numa única ilustração, cuja legenda evoca o momento em que a morte converge com a luxúria numa única criatura, dizendo-lhe: “*C’est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous!*” (FLAUBERT, 2004, p.108). Tendo como aspecto fundamental a oposição entre luz e sombra, há certo anonimato na representação humana das entidades: o rosto da velha tem traços pouco visíveis, bem escuros em razão dos cabelos brancos, priorizando, portanto, o componente temporal da morte sintetizado pela velhice; a mulher jovem está com o rosto virado, a luz incidindo sobre metade de seu corpo e seu cabelo, enfeitado com flores. A composição da mulher jovem antecipa a metamorfose na “melusina”, uma vez que são construídas linhas serpentinadas pela sombra projetada por seu corpo, alusão à imagem da serpente. Finalmente, a composição final do segmento polariza a dupla Eros/Thanatos por vias similares, enriquecendo o lado da Luxúria de luz e mergulhando a Morte em sombras.

Em estudo direcionado ao teor sugestivo do estilo de Redon, Denis Molino (2008) recorre aos diários do pintor a fim de traçar uma síntese de sua concepção artística que, *grosso modo*, teve por objetivo a reflexão acerca da natureza das substâncias e sua relação com a composição imagética. Destacamos excerto concernente à expressão do desconhecido e do metafísico:

“Depois de um esforço para copiar minuciosamente uma pedra, um bocado de erva, uma mão, um perfil, (...) sinto uma ebulição mental chegar. Tenho então necessidade de criar, de me deixar ir à representação do imaginário”. Com isso, se esclarece o importante enunciado de Redon: “Meu desenho tem por objeto a representação do invisível, com a lógica e a verdade do visível”. (MOLINO, 2008, p.106)

O excerto de Redon está em acordo com o tratamento simbolista dado aos objetos artísticos, a tradução do inexprimível pelas vias da arte, o mistério oriundo da capacidade imaginativa que, se por um lado, é expresso na poesia simbolista por meio do discurso fragmentário, no caso das litografias selecionadas, pode ser expresso pelo protagonismo das sombras que conferem, às representações humanas da Morte e da Luxúria, o componente anônimo. É fundamentalmente diferente da pintura de Bosch e, não fosse a evocação clara do texto de Flaubert, seria muito improvável a associação entre estas litografias e a recuperação do motivo das tentações de Santo Antônio, tão abundante de exemplos demoníacos e caóticos no quadro de Bosch quanto é inquietante nas imagens sintetizadas e sugestivas de Redon e na literatura de

Flaubert que, embora não seja poeta simbolista parece compartilhar - no tocante à *Tentação*, ao menos – de similar apreço imagético e sugestivo.

A estrofe do poema de Alphonsus de Guimaraens: “Perdido como estou nesta grande charneca/ Cheio de sede, cheio de fome,/ Disse-me Deus: “Sê bom!” E o Diabo diz-me: “Peca!”/ E anjos e demônios repetem o meu nome” (GUIMARAENS, 1960, p.60) cria um quadro semelhante ao das tentações de Santo Antão ao descrever o eu lírico num amplo espaço desértico, provocado pelas ordens diretas de ambos Deus e o Diabo, e pelo eco dos chamados de anjos e demônios. No entanto, o motivo aqui não compartilha da proposta medieval por não tratar da soberania da penitência: no tríptico de Bosch, ainda que o Santo seja tentado pelos demônios, carregado por eles e apresentado à visão do inferno, quando figura ao lado da imagem de Cristo, não se vê mais ladeado por demônio algum; há, portanto, a resolução da dualidade instaurada pelas tentações, que resulta na soberania do bem e da santidade, embasada na penitência do Santo. A estrofe de “Ocaso” nada tem de resoluto, pelo contrário, representa, na caminhada fúnebre, a imagem de um Deus silencioso que não responde às preces do eu lírico, e a imagem soberana deixa de ser a penitência, e dá lugar à impotência diante da inevitabilidade da morte.

A composição da estrofe está inserida, portanto, num contexto de proximidade muito maior com a de nossos últimos exemplos (Flaubert e Redon), e é ainda mais sugestiva que eles, na medida em que tanto o texto de Flaubert quanto as litografias de Redon estabelecem diálogo direto com o motivo das tentações, ao passo que a estrofe de Alphonsus – reproduzida no parágrafo anterior e que torna reconhecível a relação com o motivo evoca –, com uma distância muito maior, a natureza da tentação, a pressão da moralidade e, conseqüentemente, a angústia da existência, conferindo à estrofe um apelo plástico bastante sensível à natureza inefável das questões que levanta, e não a proposta de emancipação por meio da penitência, como ocorre nas representações medievais. Tanto é, que o poema é encerrado sem qualquer informação que funcione como fechamento da proposta, de modo que não nos é informado se o eu lírico obteve resposta às suas preces ou acabou sendo sepultado, ignorado por Deus. Não faria sentido que apresentasse este tipo de arremate, inclusive, uma vez que as imagens estão, no poema, a cabo de sugerir a permanência da morte acima de todas as coisas, invalidando mais delongas em torno da situação do eu lírico, pois esta funciona primordialmente como

composição imagética representativa deste poder relegado à morte e motivadora das reflexões existenciais.

As quatro primeiras estrofes de “Ocaso” estão voltadas, sobretudo, para o estabelecimento do plano imagético do poema, e o fazem gradativamente. Tendo lançado, na primeira estrofe, a imagem da charneca como o espaço desértico do limbo entre a morte e a vida, o poema estabelece relação metafórica com o título: ocaso, crepúsculo, lusco-fusco, poente... Termos que designam a hora limítrofe do dia e da noite, o período intermediário entre os opostos naturais que o par dia/noite evoca: luz e trevas, vida e morte, realidade e sonho, entre outros. Neste sentido, tem-se a construção do intermediário em dois níveis: o mais evidente, o ocaso, que é condicionado como período de intermédio, por sua própria natureza, e a sugestão do intermédio expressa na construção da imagem da charneca, essa menos evidente que o ocaso porque seus sentidos se constroem metonimicamente, encerrando tanto a oposição com o componente do cemitério, quanto as evocações de solidão e reflexão sobre a existência que foram convergidas com as provocações dos demônios e anjos, elementos que evocam noções de moralidade.

O segunda estrofe introduz a imagem do cemitério: “O cemitério está, nas glórias deste ocaso,/ Cheio de leitos como um hospital./ Eu sonho que estou morto e sonho que caso/ Vou vestido de noivo e coberto de cal” (GUIMARAENS, 1960, p.60). Este cemitério é visto “nas glórias deste ocaso”, ou seja, durante o auge do crepúsculo. Ainda na segunda estrofe não são estabelecidas noções em torno da espacialidade desse cemitério, ou mesmo se a charneca e o cemitério configuram o mesmo espaço, a preocupação está na delimitação do sonho, onde o eu lírico se vê, ao mesmo tempo, morto e noivo. Inicialmente, se tem na estrofe a evocação do intermédio também atribuída à imagem do cemitério, pois ele se encontra “cheio de leitos como um hospital”, o que novamente evoca questões acerca do corpo moribundo, e da hora derradeira da morte. As estrofes seguintes, por outro lado, contribuem para o enriquecimento do espaço do cemitério: na quinta estrofe “Se este padre vai para o meu enterro/ Deixai-o caminhar bem devagar/ O cemitério está no alto daquele cerro.../ Que ele não possa ó Deus, nunca mais lá chegar” (GUIMARAENS, 1960, p.60) a adesão do componente do cerro em relação à já estabelecida imagem da charneca atribui maior materialidade ao cemitério, deslocando-se das evocações transitórias suscitadas pelo ocaso e pela associação ao leito de hospital da segunda estrofe.

O cemitério está localizado num cerro e, portanto, sua posição no componente espacial do poema é elevada em relação à charneca. Uma vez que nossa leitura compreende o poema como uma tentativa de imposição da finitude da morte, a elevação do cemitério confere-lhe esta imposição, decorrente da imponentia de seu terreno elevado diante do desértico meio-termo onde se encontra o eu lírico. Se a charneca é a expressão metonímica do intermédio e da reflexão sobre a existência, o cemitério no cerro seria a expressão metonímica da materialidade da morte, da manifestação do inevitável e do lamento. Estes componentes ganham força à medida que o poema dedica-se à espacialização e à configuração da imagem do cemitério, de modo que, quando o eu lírico contempla o *locus*, e vê tanto leitos, quanto coroas de flores e lamentos (na terceira estrofe: “Mulheres velhas e mulheres novas./ Homens e crianças vão levando flores. Não há coroas para tantas covas,/ E nem há prantos para tantas dores.”), ele vê a manifestação da morte em objetos concretos, e a síntese do sofrimento imposto tanto sobre os vivos, que visitam os mortos e lamentam sua perda, quanto sobre os mortos, relutantes diante da própria morte.

Ricieri (2014) considera ser a alternância entre materialidade e abstração, evidenciadas pela construção do espaço, um ponto decisivo sobre a qual se fundamenta a poética de Alphonsus de Guimaraens, uma vez que:

Também espacializando, ele [Alphonsus] coloca em cena o que parece ser, segundo a perspectiva aqui adotada⁴⁷, outra das questões decisivas de sua poética: a relação entre o concreto e o abstrato. Tomadas como manifestação ora de concretude, ora de abstração, vida e morte, por esse caminho, prosseguem no curso de sua tensão. (RICIERI, 2014, p.154)

Com efeito, a construção do espaço em “Ocaso” se utiliza destes mecanismos de oposição, não como tentativa de modalizar a relação entre vida e morte pelo paralelo abstração/concretude, mas sim de expor a inevitabilidade da morte como fator absoluto, tornado material mesmo dentre os limites do sonho, que são abstratos. Assim, o eu-lírico se vê aprisionado diante de uma união da qual não há escapatória, ironicamente sumarizada na ideia do noivado que, a princípio, evoca o festejo e a antecipação de novos ciclos.

⁴⁷ A de que a lírica de Alphonsus, sobretudo de *Kiriale*, é construída sobre a “tensão” e o “estilhaçamento” (utilizando os termos da autora), dado que foi explorado sucintamente no segundo capítulo deste trabalho e que pode ser encontrado formulado integralmente no primeiro capítulo de *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens* (RICIERI, 2014).

A tentativa de desvencilhar-se da imposição inevitável da morte é configurada a partir da evocação hipotética de objetos concretos em convergência com as súplicas a Deus, recorrente nas seis últimas estrofes do poema, das quais destacamos a sexta estrofe: “Se este carpinteiro que me segue,/ apronta as tábuas do meu caixão,/ Fazei, Senhor meu Deus, com que ele cegue/ Antes de aprontar o meu caixão”. A alusão à materialidade da morte se dá na sugestão das tábuas de caixão feita pelo eu lírico, em oposição com o componente abstrato da súplica (vã) com a qual pede que o carpinteiro cegue, antes de termina-la. O mesmo ocorre nas estrofes seguintes:

Se estes senhores de tão negras calças
E de sobrecasacas tão modernas,
Querem pegar, tristíssimos, nas alças
(Pois se olham de tal modo quando eu passo),
Fazei, Senhor meu Deus, com que as suas pernas
Não possam dar mais um passo.

(Alguém agita sudários no poente)

Se este coveiro agora mesmo
Cavava a minha cova inexistente,
Cantando e soluçando
Fazei, Senhor meu Deus, com que ele agora mesmo
Caia na cova que está cavando.

Se a costureira que ali trabalha,
Em vez de uma camisa de noivado,
Vem oferecer-me esta mortalha,
Que ela não tenha, ó Deus, no leito em que repousa,
Nem a camisa branca do noivado,
Nem um noivo que a queira por esposa.

Se estes sinos vão dobrar por mim,
Se este é o momento do meu enterro,
Fiquem os sinos a esperar por mim...
Que eu nunca alcance, ó Deus, o alto daquele cerro!
(GUIMARAENS, 1960, p.61)

Assim, se estabelece a oposição de concretude e abstração nas hipóteses e súplicas do eu-lírico nos seguintes pares: o caixão e a cegueira do carpinteiro, a cova e a queda do coveiro, a mortalha e a solidão da costureira. Os versos são, ainda, interrompidos pelo anúncio de um indivíduo que agita o sudário (tipo de mortalha) contra o poente, estabelecendo ainda mais uma vez a relação da materialidade (evocada pelo sudário) em contrapartida com a evocação transitória do poente (ocaso).

O eu lírico, angustiado, é um elemento deslocado do poema, um elemento de oposição, aspecto que fica evidente quando, das três ações deslocadas do contexto geral do poema (versos isolados, versos entre parênteses), duas lhe dizem respeito: sua apresentação narrativa do cemitério, e os olhares tristes que os elegantes homens, a cabo de carregar seu caixão, lhe lançam, quando passa (“Se estes senhores de tão negras calças/ E de sobrecasacas tão modernas,/ Querem pegar, tristíssimos, nas alças/ (Pois se olham de tal modo quando eu passo),/ Fazei, Senhor meu Deus, com que as suas pernas/ Não possam dar mais um passo”).

Não fica claro no conjunto do poema o que é responsável por estes olhares: seria a manifestação da tristeza com a qual a luta evidentemente vã do eu-lírico em atrasar seu sepultamento é reconhecida? Ou seja, o reconhecimento da insuficiência do eu lírico diante dos estratos superiores (a morte, o destino)? Ou seriam estes senhores, por sua vez, mortos, e por isso estão vestidos com trajes tão elegantes, sendo a tradição sepultar os mortos com seus melhores trajes? Afinal, as únicas vestimentas descritas no conjunto do poema são ou de peças mortuárias (mortalhas, sudários), ou as do eu-lírico “vestido de noivo/coberto de cal” ou, por fim, a destes senhores. Uma vez que, no espaço do sonho, o eu lírico já está morto, os homens podem figurar no poema como representações concretas do aspecto melancólico e desesperançoso que se imprime na manifestação do ideal na poesia, um olhar conformado e triste diante do eu lírico em suas tentativas de evitar o que é inevitável.

Por fim, todos estes aspectos reúnem-se, ainda, sob o subtítulo do poema “impressões da véspera de Finados”. A véspera, em que se comemora o dia de todos os santos, é o momento no qual se materializa o sonho da hora derradeira do eu lírico e a tentativa de, justamente, evocar a divindade, na busca por alteração resultados que são inalteráveis. As imagens tornam-se ainda mais flexíveis no poema ao se pensar na compreensão popular de que o dia de Finados é o dia no qual os mortos vagam livremente sobre a terra, e os vivos choram suas perdas no cemitério. Os prantos insuficientes para as dores, como descrevemos anteriormente, funcionam nas duas vias, tratando dos vivos e dos mortos. O desenvolvimento do poema sob a luz emanada pelo dia de Finados apaga ainda mais os contornos que as imagens estabelecidas nos poemas evocam. A única certeza realmente estabelecida no poema é a da concretude material num cenário intermediário e hipotético: a materialidade da morte em seu *locus*, como manifestação do destino, em vestimentas mortuárias, em caixões... Trata-se de um poema que reflete, pela escolha do sonho,

os inesperados cenários com os quais somos lançados a momentos de introspecção e tentativas de compreensão dos fenômenos metafísicos, bem como evidencia com particular sensibilidade que a pretensão de evitar a morte apenas acentua de modo gradativo sua inevitabilidade, e aprofunda mais ainda a noção da ineficácia com a qual tentamos reduzir estas experiências de ordens superiores para os estratos que nos são acessíveis e os mecanismos expressivos que compreendemos.

6 “OSSA MEA” E A MORTE COMO ELEMENTO INTEGRADOR DE KIRIALE

“Ossa Mea” é a quinta e última seção de *Kiriale*, constituída por sete sonetos cuja titulação se dá apenas por algarismos romanos e que têm por epígrafe dois versos de um soneto de Mallarmé, reproduzido integralmente abaixo:

*Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon asent tombeau.*

*Quoi! De tout cet éclat pas même le Lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,*

*La tienne si toujours le délice! La tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe em t'en coiffant*

*Avec clarté quand sur les cousins tu la poses
Comme um casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.*

(MALLARMÉ, 1945, p.68)

O soneto, segundo Robert Cohn (1965), trata da representação do pôr do sol como um belo suicídio (COHN, 1965, p.133). Assim, estando o dia morto, o brilho dos raios solares passa a ser evocado com os cabelos da jovem mulher, durante o encontro dos amantes à noite, constituindo uma imagem sugestiva do brilho de outrora, que já se foi e portanto, quando refletido nos cabelos jovens, é ainda “*un peu de puéril triomphe*”, um simulacro que não reflete com exatidão a verdadeira potência do brilho do sol. A evocação parece alinhar-se à tentativa da literatura simbolista de, ao mesmo tempo, traduzir elementos de ordem transcendental e metafísica, e atestar a insuficiência destas traduções no plano da linguagem, limitando-se a evocações do verdadeiro objeto poético. Assim, o cabelo é uma tentativa inexata de compor a

imagem de permanência do brilho do sol durante a noite. Este aspecto também é discutido por Cohn, e é exposto nos seguintes termos:

As an explosion of light, celebrating a victory, there is, not the fireworks of the poet's glory-in-achievement, but the fair hair of his beloved (a humbler version of the constellation-after-defeat of the Coup de Dés). At first casually noticed, as a weak substitute for the Real Thing, it suddenly flares up in an expression for life and love, very much like the exultation of Quelle soie au baume du temps. (COHN, 1965, p.133)⁴⁸

Os dois versos que são destacados como epígrafe de “*Ossa Mea*” pertencem à primeira estrofe, e são “*une pourpre s’apprête/ A ne tendre royal que mon absent tombeau*” e Cohn destaca que o roxo evocado pelo poema trata-se da representação do tecido mortuário dobrado sobre o caixão, bem como ressalta que a atribuição de “ausente” ao túmulo reflete o caráter evocativo da morte no poema, uma vez que, diante da ausência de alguma coisa (no caso, do elemento material representativo da morte, o túmulo), permanece apenas a ideia (COHN, 1965, p.134). A partir destas considerações, a epígrafe funciona como elemento de ambientação dos sonetos que virão em seguida e, em particular, do teor evocativo da morte partilhado entre os sete sonetos.

Acreditamos que os sonetos de “*Ossa Mea*” funcionam a partir de um regimento interno, como uma reprodução independente e em menor escala das discussões que são recorrentes em toda a extensão de *Kiriale*, e que buscamos expor ao longo do trabalho. Assim, “*Ossa Mea*” é configurado como um projeto, em menor escala, de exposição das angústias e perspectivas pessoais do eu lírico na tentativa de transcrever poeticamente o fenômeno da morte, recorrendo, portanto, a evocações e construções imagéticas aos moldes dos versos supracitados de Mallarmé. Há uma composição gradual dos estágios da morte ao longo dos sonetos, de modo que se veem representados em “*Ossa Mea*” os estágios da morte que observamos nas análises dos capítulos anteriores, em poemas dispostos ao longo das outras quatro seções de *Kiriale*: o augúrio, o falecimento, a evocação das entidades divinas, a angústia diante da finitude e, finalmente, a transcendência do espírito, o *post-mortem*. Para construção desta hipótese, reproduzimos os sonetos abaixo:

“*Ossa Mea*”

⁴⁸ Como uma explosão de luz, celebrando uma vitória, há não os fogos de artifício da glória-da-conquista do poeta, mas o belo cabelo de sua amada (uma versão mais humilde da constelação-após-a-derrota do “Lance de Dados”). Notado casualmente à primeira vista, como um substituto fraco do Real, subitamente se acende numa expressão de vida e amor, similar à exultação de *Quelle soie au baume du temps*. (tradução livre)

... Une pourpre s'apprête

A ne tendre royal que mon absent tombeau. (S. Mallarmé)

I

Desesperanças! Réquiem tumultuário
Na abandonada igreja sem altares...
A noite é branca, o esquife é solitário,
E a cova, ao longe, espreita os meus pesares.

Sinos que dobram, dobras de sudário!
No silêncio das horas tumultares
Há de surgir o espectro funerário,
Cujos olhos sem luz não têm olhares.

Santo alívio de paz, consolo pio,
Fonte clara no meio do deserto,
Manto que cobre aqueles que tem frio!

Eis-me esperando o derradeiro trono:
Que a morte vem de manso, em dia incerto,
E fecha os olhos dos que têm mais sono...

II

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
De tons marfíneos, de ossatura rica,
Pairando no ar, num gesto brando e leve,
Que parece ordenar mas que suplica.

Erguem-se ao longe como se as eleve
Alguém que ante os altares sacrifica:
Mãos que consagram, mãos que partem breve,
Mas cuja sombra nos meus olhos fica...

Mãos de esperança para as almas loucas,
Brumosas mãos que vêm brancas, distantes,
Fechar ao mesmo tempo tantas bocas...

Sinto-as agora, ao luar, descendo juntas,
Grandes, magoadas, pálidas, tateantes,
Cerrando os olhos das visões defuntas...

III

Quero crer, olhos meus em penitência,
Que na mágoa da eterna despedida,
Vos terei transformados na áurea essência
De dois astros de luz amortecida...

Invocareis então a alta Clemência
Para a minha alma triste e dolorida,
No instante em que eu, sublime de inocência,
Murmurar-vos assim, deixando a vida:

- Olhos de olhar o mundo constrictados,
Eis-vos agora além, nesse mistério
De epitalâmios e de astrais noivados...

Vede bem que estes restos foram vossos:
Iluminai, com resplendor funéreo,
Em noite longa a cinza dos meus ossos...

IV

Ó lábios que sereis de lodo e poeira,
Que intangível desejo vos abate?
Que ânsia suprema, na hora derradeira,
Em silêncio vos livra esse combate?

Quereis falar, e quietos sois: na inteira
Mudez do coração que já não bate,
Por debaixo de vós ri-se a caveira,
Lábios que fostes flamas de escarlate.

Se frios como neve estais agora,
Com saudades de beijos que não destes,

Alegrai-vos na dor que vos descora.

Cerrai-vos para sempre em doce calma:
Que os beijos dados, e ainda os mais celestes,
Nunca deixam vestígios na nossa alma...

V

Braços abertos, uma cruz... Basta isto,
Meu Deus, na cova abandonada e estreita
Onde repouse quem te for benquistado,
Corpo duma alma que te seja afeita.

É o Justo. As chagas celestiais de Cristo
Beijam-lhe as mãos e pés: purpúreo deita
O pobre lado transpassado o misto
De água e de sangue. É o Justo. Eis a alma eleita.

A coroa de espinhos irrisória
Magoa-lhe a cabeça, e pelas costas
Cai-lhe o manto dos reis em plena glória...

Glória de escárnio o manto extraordinário:
Mas quem me dera um dia, de mãos postas,
Nele envolver-me como num sudário!

VI

Ah! Tantas ilusões, para as perdermos,
E os sonhos onde iremos enterrá-los!
E sempre o luar na solidão sem termos,
E estes corpos a encher covas e valos...

Vamos chorar, além, naqueles ermos.
Quem poderá sofrer tantos abalos!
Os pobres corações estão enfermos,
E o consolo de Deus deve salvá-los.

Tomba de joelhos, tu que não soubeste
 Gozar a paz que veio sobre as ondas
 Da tua alma ao clarão da noite agreste...

Noivo da Morte, em branca primavera,
 Se acaso tens um leito onde te escondas,
 Aperta a mão piedosa que te espera...

VIII

Se eu procurasse a minha cova ausente,
 Bem pode ser à beira desta estrada
 Ante a minha alma a visse de repente,
 Boca vazia ao luar escancarada...

Mas nessa hora de horrores, que pungente
 Espanto! Alma do amor crucificada,
 Branca, fugindo silenciosamente,
 Talvez que o teu olhar não visse nada.

Tanto é certo, meu Deus, na vida impura,
 Não podermos saber onde marcados
 Estão os palmos de cada sepultura...

Pois talvez, ao crepúsculo indeciso
 Que me encaminha os passos fatigados,
 Seja-me a cova o chão que agora piso...
 (GUIMARAENS, 1960, p.79-82)

À primeira vista a ordenação dos sonetos sugere a seguinte progressão: o anúncio da inevitabilidade da morte – ainda futura – na qual o soneto ambienta rituais e *locus* de morte, que dá lugar, no segundo soneto, à composição da imagem antropomorfizada da morte, alento dos que sofrem. O terceiro evoca os estratos divinos e o momento do *kyrie*, que se opõe ao quarto soneto, às voltas com os restos mortais. No quinto, o momento da transcendência em que convergem espírito humano e divindade, representada pela figura de Cristo, enquanto o sexto lamenta a vã

insistência em desejos e sonhos diante da morte e o sétimo sugere o lamento do espírito no *post-mortem*, carente de amparo material ou metafísico.

O primeiro soneto é o responsável por ambientar o momento em que o eu lírico depara-se com a própria finitude. Aberto com a exclamação “desesperanças!” o primeiro verso atribui ao soneto uma nota musical, relacionada ao termo “réquiem”, que evoca tanto os rituais da missa de réquiem, como a composição musical. Essa nota musical ganha destaque se considerarmos a segunda estrofe: “Sinos que dobram, dobras de sudário!/ No silêncio das horas tumultares/ Há de surgir o espectro funerário,/ Cujos olhos sem luz não têm olhares”. Há tanto uma composição sinestésica, em que mesclam-se o verbo dobrar para o toque dos sinos, e o substantivo “dobras” referente ao manuseio do tecido do sudário – que remete à epígrafe de Mallarmé – quanto há atenção ao componente sonoro na composição do verso, expresso na alternância entre sons abertos e fechados, como em “sinos que dobram” em oposição à “sinos que dobram”, que constituem o som dos sinos tocando.

A alternância se mantém ao longo da estrofe, como pode ser visto em “dobras de sudário”, na abertura em “horas”, seguida do som fechado de “tumultares”, “espectro” e “funerário”, “cujos” em oposição a “olhos”, que também se opõe a “luz”. A oposição é importante para a compreensão da desesperança diante da inexorabilidade da morte uma vez que o elemento sonoro é o responsável por denunciar o estado intermediário em que o eu lírico encontra-se desesperançoso: o espectro funerário virá durante o silêncio, portanto, enquanto tocam os sinos, não há possibilidade de o espectro concretizar o ato da morte, justificando a conjugação do verbo no futuro “há de surgir o espectro funerário”. Aliada à composição sonora dos versos, a imagem construída é a de uma igreja abandonada e sem altares, a noite iluminada pelo luar e o caixão vazio. Similar às constatações de Cohn em relação ao soneto de Mallarmé, tem-se no poema uma construção espacial caracterizada pela ausência, tornando-a vaga e sugestiva: resta a ideia sugerida dos rituais mortuários, muito mais do que sua efetiva realização. Trata-se, portanto, de um eu lírico sozinho diante dos rituais de morte, e diante do vazio, onde instaura-se o componente de desesperança. Nesse contexto, torna-se favorável a composição dos dois tercetos finais, em que a morte é evocada como consolo, como “santo alívio de paz!”, bem como o verso que confirma esse estado de angústia em que se aguarda pela morte, “eis-me esperando o derradeiro trono”, esperando por tempo indefinido, pois “a morte

vem de manso, em dia incerto”. Deste modo a desesperança, que a princípio poderia ser compreendida no contexto do momento derradeiro da morte, expande-se para toda a noção de vida do eu-lírico, tornando a discussão existencial, onde a condição da vida é a desesperança, e a eterna consciência da finitude, ao passo que a morte se mostra como único consolo viável, e, portanto, misericordiosa/”consolo pio”. Como nos poemas analisados anteriormente, este soneto é construído a partir do lançamento de imagens e sons que sugerem e evocam seu conteúdo – neste caso a desesperança, a angústia – para depois dar prosseguimento ao estabelecimento retórico destas questões: vemos igrejas vazias, tocamos mortalhas e ouvimos sinos, para depois compreender que a condição da existência é a espera incerta pela morte e, portanto, existir é um grande ritual de réquiem para o qual a morte vem como alívio e libertação.

Tendo em vista essas considerações, o segundo soneto compõe a figura misericordiosa da morte, o ponto de esperança no vazio existencial do soneto anterior. Curiosamente, o soneto é construído tanto por repetidas assonâncias com a vogal “a”, como por sílabas nasalizadas, como pode ser visto a seguir:

Mãos de finada, aquelas mãos de neve,
De tons marfíneos, de ossatura rica,
Pairando no ar, num gesto brando e leve,
Que parece ordenar mas que suplica.

Erguem-se ao longe como se as eleve
Alguém que ante os altares sacrifica:
Mãos que consagram, mãos que partem breve,
Mas cuja sombra nos meus olhos fica...

Mãos de esperança para as almas loucas,
Brumosas mãos que vem brancas, distantes,
Fechar ao mesmo tempo tantas bocas...

Sinto-as agora, ao luar, descendo juntas,
Grandes, magoadas, pálidas, tateantes,
Cerrando os olhos das visões defuntas...

(GUIMARAENS, 1960, p.79-80)

Segundo Nilce Sant'anna Martins (2012), a assonância em “a” pode evocar claridade, brancura e amplidão (2012, p.50), bem como a recorrência de sons nasais atribui “tom elegíaco”, como já discutido anteriormente, e que a autora aponta como característica distintiva da lírica alphonsina. Diante dessas noções de estilística se localizam no poema várias concepções da morte distintas: a associação comum com o esqueleto, evidenciado pela “ossatura rica”, a fugacidade de sua condição metafísica, “brumosas” mãos que “pairam no ar”, a dimensão imperceptível da morte que “fecha ao mesmo tempo tantas bocas”, bem como a dignificação que lhe é empregada ao se considerar o tom elegíaco atribuído ao poema pela recorrência nasal. Similarmente aos processos anteriores, a morte se apresenta como a acalentadora dos desesperos antes imgeticamente e sonoramente, para só depois ser integralizada ao corpo do soneto por seu núcleo retórico. A escolha da descrição das mãos contribui para a ideia da morte como consolo, pois as mãos são representativas da confiança e do auxílio – não à toa a expressão “dar uma mão” para simbolizar assistência –, bem como evocam componentes religiosos que reiteram momentos de renovação de esperanças: as mãos que se juntam para rezar, as mãos e braços abertos de santos para consolo dos fiéis, etc.

Contudo, há também neste soneto a recorrente tensão descrita por Ricieri (2014) entre elementos materiais e abstratos, de modo que a morte é descrita tanto como mármore, osso e neve, como quanto esperança e bruma – que embora seja um componente material, expressa recorrentemente a efemeridade e o mistério –, o que lhe impregna de uma concepção dualizada que talvez esteja a cabo de evidenciar a impossibilidade que temos de efetivamente constituir uma imagem fidedigna da morte, restando encerrar sob a mesma figura elementos de natureza distinta, para assim comunicar sua condição inexprimível.

A oposição entre elementos materiais e abstratos que é iniciada no soneto II ganha maior proporção nos sonetos III e IV, de modo que, uma vez estabelecido e evocado o contato do eu-lírico com as mãos da morte, tem-se o soneto III, em que o eu lírico discorre com os próprios olhos acerca da passagem do espírito para o pós morte:

Quero crer, olhos meus em penitência,

Que na mágoa da eterna despedida,
 Vos terei transformados na áurea essência
 De dois astros de luz amortecida...

Invocareis então a alta Clemência
 Para a minha alma triste e dolorida,
 No instante em que eu, sublime de inocência,
 Murmurar-vos assim, deixando a vida:

- Olhos de olhar o mundo constrictados,
 Eis-vos agora além, nesse mistério
 De epitalâmios e de astrais noivados...

Vede bem que estes restos foram vossos:
 Iluminai, com resplendor funéreo,
 Em noite longa a cinza dos meus ossos...
 (GUIMARAENS, 1960, p.80)

O eu lírico, no momento de absolvição dos pecados, evocado pelos olhos “em penitência”, anseia a transcendência para esferas superiores, onde os olhos tornam-se estrelas e o restos mortais tornam-se cinzas. A oposição que se estabelece entre os astros e as cinzas é ainda aprofundada no estabelecimento da “áurea essência” em relação à cinza, uma vez que o dourado é uma coloração quente que se opõe ao cinza, frio, bem como o que é dourado evoca uma conotação de riqueza, brilho e bênção em relação às cinzas, último resquício dos restos mortais, destruição, ruínas. Assim, diante da invocação da Clemência e da partida para os astros, a contemplação triste/“contristada” do mundo físico dá lugar ao epitalâmios, o hino religioso de matrimônio, evocativo dos “astrais noivados”.

Uma vez que o eu lírico anseia alcançar as esferas superiores e transcendentais, ecoam novamente os motivos dos dois sonetos anteriores, onde o mundo material é o lugar da tristeza e das ruínas, e as alegrias estão na transcendência e na passagem, onde a essência dos astros é dourada e tocam-se hinos de matrimônio. Por invocações vagas, sugere-se neste soneto o matrimônio com a morte, com a possibilidade de se alcançar os astros e contemplar os restos

mortais, ou seja, o componente material do indivíduo. A convergência dos planos siderais dos astros com a expressividade da morte ocorre explicitamente quando, no segundo terceto, o eu lírico se direciona aos olhos e lhes pede que iluminem seus restos mortais “com resplendor funéreo”, o brilho de morte. Ainda que a morte outrora estivesse associada a componentes frios: mármore, neve, bruma, o contato com a morte ainda mantém seu sentido originalmente estabelecido de acalento, evidenciado pela mescla dos elementos transcendentais com o noivado fúnebre.

Este soneto, em que o indivíduo noivo da morte transcende para os astros, dá lugar ao soneto dedicado aos restos mortais, denunciando a oposição material/abstrato: se no terceiro soneto têm-se a predominância de um campo semântico abstrato: “eterno”, “essência”, “clemência”, “inocência”, “mistério”, entre outros, o quarto soneto é construído no sentido oposto, como reproduzido a seguir:

Ó lábios que sereis de lodo e poeira,
Que intangível desejo vos abate?
Que ânsia suprema, na hora derradeira,
Em silêncio vos livra esse combate?

Quereis falar, e quietos sois: na inteira
Mudez do coração que já não bate,
Por debaixo de vós ri-se a caveira,
Lábios que fostes flamas de escarlate.

Se frios como neve estais agora,
Com saudades de beijos que não destes,
Alegrai-vos na dor que vos descora.

Cerrai-vos para sempre em doce calma:
Que os beijos dados, e ainda os mais celestes,
Nunca deixam vestígios na nossa alma...

(GUIMARAENS, 1960, p.80)

Neste soneto o campo semântico é de materialidade muito maior que o anterior: “lábios”, “lodo”, “poeira”, “coração”, “caveira”, “flamas”, “neve”, “beijos”... Enquanto o soneto anterior contava com poucos elementos materiais e construía suas

imagens a partir de componentes abstratos, como a clemência e a inocência, aqui as imagens são concretas e, logo de início, constituem a polarização entre o sublime e o grotesco. Se no soneto III se busca a imensidão elevada dos céus e dos astros, nestes se tem o rebaixamento dos restos mortais sepultados, “lodo” e “poeira”. Rebaixados, os lábios não têm opção que não decompor, tornar-se matéria abjeta e dar lugar à caveira, que debocha de sua condição, rindo. O alento dos hinos matrimoniais com a morte e dos olhos que se tornaram astros não estão acessíveis aos lábios, que podem apenas regozijar diante da alma salva.

Os lábios são elementos eróticos, justificando as associações com o “intangível desejo” e com as “flamas escarlates”. Contudo, considerando os dois poemas como metades de um único conceito (a exploração das relações entre a materialidade e a abstração em relação à morte, ou ainda, entre o corpo e o espírito), os olhos, que simbolizam a penitência e viabilizam a absolvição intensificam a polarização com os lábios, símbolos de pecado e sentença. Os olhos perdem sua condição de existência no plano material porque tornam-se astros e, portanto, migram para o plano transcendental, assim, representam a salvação, a clemência e absolvição dos pecados. Os lábios, símbolos eróticos, estão restritos à condição de existência no plano material e, portanto, constituem no soneto o lamento e a conformidade que difere grandemente dos olhos, e constituem o outro polo de “matrimônio com a morte”, estando invariavelmente vinculados à caveira.

Ainda que os dois sonetos evoquem os polos opostos de céu e terra, pecado e penitência, estes fatores estão dispostos no poema não como julgamento e sentença vinculado às atitudes terrenas: trata-se do estabelecimento de imagens de penitência e de salvação, e de hinos religiosos e risos macabros de esqueletos, que funcionam no poema como reiteração do conceito integrador de toda a sessão “*Ossa Mea*”: a constatação de que a existência no mundo físico, material, é condenada, tristonha e angustiante. Não há desejo que os lábios sintam que reverta a condição do indivíduo de miseravelmente aguardar pela chegada da morte. Sendo o componente material condenado e angustiante, o poema se vale de imagens que evocam esses aspectos negativos, enquanto faz o oposto para tratar da transcendência. Assim, o físico é lodo e o abstrato alinha-se com os astros e demais elemento evocativos da transcendência. A noção efetivamente religiosa se esvazia para dar lugar, novamente, a questões existenciais.

O soneto V escolhe como objeto central o desejo de encontro do eu-lírico com Jesus Cristo. Estando estabelecidas e reiteradas as noções de materialidade e abstração exploradas nos sonetos III e IV, a figura de Jesus Cristo atua como síntese, pois encerra ambos os polos. Jesus Cristo, enquanto homem e representação de Deus na terra é ambos: metafísico e concreto. Em mais de um nível a convergência destes polos é bem-sucedida ao se tratar de Cristo, pois além de em vida representar céu e terra, Cristo vence a morte por meio da ressurreição, desafiando a inevitabilidade da morte reiterada ao longo de todo *Kiriale*. A desesperança é evocada novamente na primeira estrofe “Braços abertos, uma cruz... Basta isto/ Meu Deus, na **cova abandonada e estreita**/ Onde repouse quem te for benquisto/ Corpo duma alma que te seja afeita”, onde é reiterada a noção de “esquife solitário” do primeiro soneto, mas a presença de Cristo é o único requisito para habitação da cova, “basta isto”.

Se consideramos até então que os motivos de angústia do eu lírico nos poemas estão intimamente vinculados à concepção da existência condicionada pela morte, a evocação de uma figura que se desloca do plano metafísico para o concreto apenas para aceitar a morte, e retornar ao plano metafísico, bastaria para resolver a angústia? Se a figura de Cristo possivelmente atua como imagem da possibilidade bem sucedida de traduzir o divino no plano material, ou seja, de traduzir Deus para os homens, e encarmos as imagens como tentativas de estabelecer a consciência crítica que os poetas simbolistas exploram na poesia em relação aos limites da expressão poética diante da tradução do ideal, de fato, bastaria um Cristo para solucionar os problemas. No entanto, as descrições do Cristo clamado pelo eu-lírico são todas de ordem material, como pode ser observado ao longo de todo o soneto:

Braços abertos, uma cruz... Basta isto,
 Meu Deus, na cova abandonada e estreita
 Onde repouse quem te for benquisto,
 Corpo duma alma que te seja afeita.

É o Justo. As chagas celestiais de Cristo
 Beijam-lhe as mãos e pés: purpúreo deita
 O pobre lado transpassado o misto
 De água e de sangue. É o Justo. Eis a alma eleita.

A coroa de espinhos irrisória

Magoa-lhe a cabeça, e pelas costas
 Cai-lhe o manto dos reis em plena glória...

Glória de escárnio o manto extraordinário:
 Mas quem me dera um dia, de mãos postas,
 Nele envolver-me como num sudário!
 (GUIMARAENS, 1960, p.81)

A evocação de Cristo, portanto, não é satisfatória no que tange à resolução das questões de materialidade e abstração. Até mesmo porque o eu lírico evoca a cruz de Cristo para o corpo que repousa na cova, à qual pertence a alma, mas ainda assim, para o corpo. Seu desejo é tocar os mantos de Cristo, mantos “de escárnio” e enrolar-se neles “como num sudário”, como numa mortalha. Basta, portanto, não a condição simultânea da existência de Cristo, mas sim a morte acalentada por suas vestimentas. É vestir a mortalha da alma eleita, da expressão superior de transcendência, portanto, e assim, possivelmente atribuir a dignidade que foi evocada no soneto II para o corpo em cinzas e lodo do soneto IV, mas ainda assim, é uma expressão de morte enquanto opção inevitável, e, mais ainda, da morte que vem como conforto, onde basta o sudário do Cristo para o corpo cuja alma for escolhida.

Os últimos dois sonetos, finalmente, reiteram novamente as noções de inexorabilidade da morte, de modo que o soneto VI expõe o vão esforço dos sonhos: “Ah! Tantas ilusões, para as perdermos,/ E os sonhos onde iremos enterrá-los!/ E sempre o luar na solidão sem termos,/ E estes corpos a encher covas e valos...” Não cabem tantos sonhos mortos diante da solidão iluminada apenas pelo luar. Reitera-se a noção fria e de luminosidade branca do soneto II, em detrimento do calor áureo do soneto III; a solidão, já associada à morte em soneto anterior, retorna “sem termos”. Não há escolha para evadir da morte, os corpos se multiplicam e os sonhos também morrem. A única possibilidade é o consolo de Deus, que aparece expressamente como elemento de consolo pela primeira, após o estabelecimento da evocação a Jesus Cristo no soneto anterior. Reitera-se a dor diante da existência, “os corações estão enfermos”, as salvaçãoes restam no consolo de Deus e no noivado com a morte, que, finalmente, resulta na reiteração da ausência no soneto VII: “se eu procurasse a minha cova ausente”.

Todos os sonetos expressam de modo muito particular as mesmas questões. O consolo da morte e dos estratos divinos, a busca pela transcendência, a morte como acalento, a desesperança diante da existência, a dualidade entre os elementos materiais e abstratos. A exploração das imagens ao longo de “*Ossa Mea*” é uma rica composição de clemência, de um *kyrie* que reflete a natureza da obra com integração e organização própria. O último soneto se vale dos espaços amplos da estrada, da brancura da alma que escapa, do silêncio com o qual o faz, ou seja, com o qual evoca o “espectro funerário” do soneto I:

Se eu procurasse a minha cova ausente,
Bem pode ser à beira desta estrada
Ante a minha alma a visse de repente,
Boca vazia ao luar escancarada...

Mas nessa hora de horrores, que pungente
Espanto! Alma do amor crucificada,
Branca, fugindo silenciosamente,
Talvez que o teu olhar não visse nada.

Tanto é certo, meu Deus, na vida impura,
Não podermos saber onde marcados
Estão os palmos de cada sepultura...

Pois talvez, ao crepúsculo indeciso
Que me encaminha os passos fatigados,
Seja-me a cova o chão que agora piso...

(GUIMARAENS, 1960, p.82)

A incerteza diante da morte, e mesmo a recorrência do crepúsculo, que também está no poema “Ocaso” imprime sobre este último soneto noções de síntese que parecem se reiterar repetidamente: reitera os sonetos anteriores, reitera o próprio livro, reitera a alusão ao rito de cinzas e de pó que parece atuar como fator integrante de todo *Kiriale*. “*Ossa Mea*” atua como uma grande síntese da prerrogativa que orientou todo o livro, mas que funciona independentemente das outras seções, e em concordância e sequência com os sete poemas que a compõe, dando voz ao

comentário de Francine Ricieri de que os poemas parecem ser “reescritos ao infinito” (2012). Por essa ótica, justifica-se a não nomeação dos poemas no conjunto da seção, uma vez que estão integrados pela única prerrogativa do momento de súplica diante da inevitabilidade da morte.

A leitura de “*Ossa Mea*” individualmente já possibilita compreender a natureza polissêmica e plástica da lírica alphonsina, na medida em que busca traduzir repetidamente o mesmo fenômeno e as mesmas discussões, mas com imagens inteiramente diferentes, sonoridades diferentes e métricas diferentes, bem como as outras seções do livro se valeram de outras imagens, ainda, e, mesmo que evocando noções similares: o badalar dos sinos, os caixões vazios, os esqueletos, as ruínas, etc, ainda assim mantiveram traços originais e distintivos no conjunto das estrofes que compõem os poemas. Assim, “*Ossa Mea*” compõe uma grande rede de súplicas, de *kyrie*, não convencionais pela própria natureza da alma e da arte, fadada a traduções insuficientes do ideal e à existência transitória e inevitavelmente condicionada pela presença da morte.

CONCLUSÃO

Neste trabalho objetivamos apresentar uma leitura da lírica de Alphonsus de Guimaraens dedicada à investigação da construção imagética de sua poesia, e dos modos com os quais seus mecanismos de composição poética vinculam-se ao movimento simbolista. Uma vez que se consolidou em torno de Alphonsus de Guimaraens a imagem do poeta recluso, em eterno luto pela morte da noiva falecida e extremamente devoto, sua fortuna crítica assumiu, recorrentemente, uma postura crítica biográfica para leitura de sua obra poética, limitando em grande parte as possibilidades de análise, em virtude das amarras que os dados biográficos ofereciam. Mesmo com a publicação da antologia organizada por seu filho, João Alphonsus, em 1938, onde se renovaram os olhares para a obra poética de Alphonsus, o poeta continuou analisado por perspectivas biográficas, salvo exceções que, mesmo enquanto defendiam uma leitura de sua obra que não fosse orientada pelos elementos religiosos, ainda se preocupavam em demasia com a pessoa Alphonsus de Guimaraens: se era católico ou não, virtuoso ou não, e o que o aparecimento destes elementos em sua obra significavam em relação à tendência de análise biográfica vigente.

Este trabalho propôs uma leitura mais próxima de sua fortuna crítica mais recente, sobretudo os estudos de Francine Ricieri, iniciados em 1996, e de Eduardo Veras, publicado em 2016; estudos que são dedicados à análise estética e estrutural da obra poética de Alphonsus, sem interferência de aspectos biográficos. Diante desse modelo de investigação, o recorte do *corpus* se deu com a tentativa de compreender os mecanismos que viabilizam considerar Alphonsus de Guimaraens como poeta integrante do movimento simbolista, e *Kiriale*, livro um tanto distinto dos demais trabalhos do autor pela reincidência mais evidente do macabro e pela multiplicidade estrutural, mostrou-se oportuno para a tentativa de compreensão do funcionamento da lírica de Alphonsus.

A escolha se dá por duas razões: a primeira, a reincidência do macabro já mencionada em *Kiriale* que não é tão presente em livros compostos na considerada fase madura de Alphonsus de Guimaraens, como *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, por exemplo, livro estudado minuciosamente no trabalho de Eduardo Veras. A segunda razão é a presença do tom medievalista na lírica de Alphonsus que já se tornou ponto pacífico em sua fortuna crítica, e que é recorrente também em *Kiriale*. A

união do macabro com a herança medievalista em *Kiriale* possibilitou compor a hipótese de análise do livro, na qual são traçadas relações entre as artes medievais e o macabro – sendo a baixa Idade Média um período tão abundante de composições macabras e dedicadas à compreensão da morte – e a lírica moderna.

A escolha do recorte, no entanto, esbarrava em uma questão fundamental: como se estabelece a leitura de uma obra sob a perspectiva de uma orientação poética moderna, se o tema é colocado diante de uma tradição cuja origem estabelece entre *corpus* e tema uma lacuna de séculos? Para estabelecimento dessa leitura, o levantamento de critérios que orientariam a análise foi necessário, de modo a não cometer anacronismos. Assim, estabelecemos as proximidades entre a lírica alphoncina e as artes macabras medievais e suas reminiscências em contextos culturais posteriores.

No contexto de criação das artes medievais, a Europa se encontrava em posição delicada diante da morte: a ocorrência das Guerras e da Peste Negra tornaram o contato com a morte fenômeno comum, o que motivou a produção de muitas composições artísticas que buscavam compreender as novas relações estabelecidas entre o homem e a morte, bem como entre o homem e o corpo morto. Dada a orientação cristã vigente com intensidade durante a Idade Média, as artes passaram a estabelecer relações didáticas entre a morte e os indivíduos, de modo que fosse possível conscientizar o indivíduo acerca de sua própria finitude e orientá-lo sobre a natureza de sua alma, de modo que muitas produções com elementos distintos passaram a alertar acerca da inexorabilidade da morte. Todos estes motivos recorrentes no período são enfeixados sob uma única máxima latina, a do *memento mori*, ou lembrança da morte.

Deste modo, o aspecto comum a todas essas composições era a presença do esqueleto/cadáver, símbolo da morte, enquanto a disposição dos elementos configurava os diferentes motivos: a tentativa de compreender a aparente ausência de critério para a morte dos indivíduos durante o surto de Peste Negra viabilizou o motivo das danças macabras, onde a morte botava na mesma ronda o rei e o camponês, atuando como elemento nivelador; a presença de uma figura feminina tocada ou seduzida pela morte configurava uma crítica à vaidade e estabelecia um topos derivado da dança macabra, a morte e a donzela; o medo do desconhecido que aguarda o indivíduo no post-mortem motivou o desenvolvimento dos *ars moriendi* e dos livros de horas, manuais que buscavam orientar o indivíduo acerca de suas

escolhas em vida terrena, usando, para tal, da imagem do indivíduo moribundo tendo a alma disputada por anjos e demônios; mais adiante, o motivo do esqueleto mesclou-se com o gênero de natureza morta, originando os *vanitas*, dedicados a criticar a denunciar a vaidade da vida terrena, pautada em conquistas, ganância e o culto à beleza e à juventude. Para tal, os *vanitas* dispunham elementos terrenos em decomposição ou quebrados, e imagens representativas da efemeridade da vida – como velas e bolhas de sabão – ladeadas pelo crânio essencial ao *memento mori*, indicativo da presença inabalável da morte.

Todos estes motivos eram imbuídos de forte carga moral e verdadeiro propósito didático, o que não é viável no contexto do fim do século XIX e início do XX. Já familiarizado com a morte e em contexto de revoluções industriais e científicas, o homem moderno não era sensível ao apelo do *memento mori* como o homem medieval, de modo que o propósito didático e moral deu vazão, nos oitocentos, para a exploração estética dos elementos macabros. Eis o ponto que inviabiliza compreender a poesia de Alphonsus de Guimaraens pelos mesmos princípios: ainda que esqueletos, caixões, sudários e mortalhas estejam intensamente presentes nos poemas de *Kiriale*, a similaridade com a tradição do *memento mori*, embora inquestionável – seja pela recorrência de vocabulário medieval na poesia alphonsina, seja pela escolha de compor baladas e versos em redondilhas, por exemplo – não se estendia muito mais além disso, pois carecia deste sentimento moralizante, e se localizava nos poemas para servir a outros propósitos.

Assim, voltamo-nos para as circunstâncias com as quais o retorno do macabro foi possível no contexto do século XIX; a disposição do movimento romântico em reestruturar a tradição mimética e o elogio ao progresso estabelecidas pelo Iluminismo viabilizou que o macabro, outrora de pouco interesse, passasse a figurar na poesia romântica, diretamente ligado às novas orientações estéticas viabilizadas pelo romantismo: o sublime e o grotesco. No entanto, a literatura romântica recuperou os motivos do *memento mori* para o plano da poesia por princípios estéticos, desprovido-os, já durante o próprio romantismo, de amarras didáticas. Os esqueletos, caixões e cemitérios então passaram a povoar as páginas dos poemas a fim de desempenhar outras funções: a investigação do horror, a distorção da beleza, a exposição das angústias pessoais...

Uma vez que o romantismo deixou como herança para a lírica moderna estas mudanças operadas nos conceitos estéticos e na concepção de arte e ideal, no

simbolismo os motivos são recuperados, mas de acordo com suas próprias diretrizes. Se o romantismo objetivou libertar a literatura dos propósitos edificantes encarregados a ela pelo Iluminismo, a lírica pós-romântica abriu mão de qualquer propósito que lhe fosse instituído com exceção de sua própria autonomia enquanto linguagem artística, o que deu vazão para reflexões acerca da natureza da arte, manifestas na poesia pelas vias da metalinguagem, e pela exploração das possibilidades de composição artística, o que se deve, em grande parte, ao descobrimento de Edgar Allan Poe por Baudelaire e à tradução da “Filosofia da Composição”.

Tem-se durante o simbolismo, portanto, conceitos de arte que não têm obrigatoriedade de se fazerem acessíveis, e têm autonomia dentro dos limites da expressão artística. Deste modo, o simbolismo busca estabelecer questões de origem romântica, mas que, diante do contexto de fim de século, foram repaginadas. A noção de poeta estabelecida pelos românticos, por exemplo, não se sustenta mais com a visão experimental da poesia, e, diante dos cenários sociais do *fin-de-siècle*, consequência direta das revoluções industriais, o poeta se redescobriu um estranho, contemplador de um ideal para o qual não tem ferramenta acessível para transpor para a poesia; indivíduo atormentado com as ruínas da sociedade moderna, e que tenta incansavelmente traduzir suas visões em arte. Assim, há espaço para o estabelecimento dos postulados fundamentais para criação da “escola” simbolista, como a teoria das correspondências de Baudelaire, a dicção sugestiva defendida por Mallarmé, os delírios de Rimbaud e a musicalidade de Verlaine: poetas precursores do movimento a que Alphonsus de Guimaraens está vinculado.

Diante dessas teorias, e da ausência de obrigatoriedade da arte de promover uma comunicação explícita e direta, a exposição retórica dá lugar para a imaginativa, e as imagens ganham valor significativo em relação aos conteúdos. Sugerir, evocar, por meio da ordenação de imagens, torna-se muito mais interessante para a poesia simbolista, do que a expressão eloquente. A poesia, portanto, ganha forte apelo plástico, e usa de mecanismos que privilegiam este apelo, como o discurso fragmentário, a elipse, os anacolutos, entre outros recursos que obscurecem a ordenação lógica do discurso para poder dar lugar para experiências sensoriais e composições imagéticas.

Eis então o fio condutor de nosso trabalho: ainda que em Alphonsus de Guimaraens se encontrem evocados motivos de origem medieval, significativos no contexto de uma tradição artística, em *Kiriale* estes elementos operariam como

ferramenta que objetiva o estabelecimento da dimensão imagética dos poemas, de modo que as danças macabras, *vanitas*, os cemitérios, esqueletos e igrejas atuam como ferramenta sobre a qual se expressam preocupações que são, sobretudo, modernas: a natureza da arte e as limitações da linguagem poética, a condição humana transitória diante dos fenômenos transcendentais, a tensão entre a contemplação dos elementos místicos do mundo e o período de elogio à materialidade e ao progresso industrial, entre outros anseios que, em *Kiriale*, são passíveis de composição poética a partir do estabelecimento deste sistema de imagens calcado na herança medieval, no macabro e na morte.

Trata-se, portanto, da leitura destes elementos em *Kiriale* como indicativos da construção de uma espécie de dicção da morte, sobre a qual se manifesta todo o leque expressional que é pedra de toque da poesia de Alphonsus de Guimaraens, e que evidencia a filiação do poeta ao movimento simbolista. A predileção por estabelecer um sistema imagético pautado na morte também é indicativa do caráter simbolista do poeta, uma vez que, estando o simbolismo dedicado a explorar as relações entre a criação artística e a expressão do ideal, localizado nas esferas da transcendência e de natureza inexprimível, a morte se eleva como caminho ideal para o embasamento do sistema de imagens da poesia, pois atua como síntese do desconhecido e da transcendência.

Deste modo, nos debruçamos sobre o *corpus* com estes critérios em mente: a morte como elemento integrador da lírica de Alphonsus, pois ela estabelece a dicção de apelo plástico sobre a qual se sustenta a expressividade de *Kiriale*; o caráter metalinguístico e experimental da poesia moderna, que viabiliza expressar sobre o mesmo elemento comum – a morte – múltiplas questões de ordem filosófica, existencial e artística; a recorrência do macabro como componente estético nas artes desde o estabelecimento das orientações estéticas do sublime e do grotesco durante o período romântico, e que se estendeu para o movimento simbolista. Por fim, a consciência criadora do poeta simbolista, vinculada à veia metalinguística e à expressão do ideal inexprimível que atuam como diretrizes do movimento e possibilitam compreender a recorrência do tema da morte como indicação da tentativa de traduzir fenômenos da natureza inefável pelas vias da linguagem poética, comprovadamente insuficiente, como explorado pelos poetas franceses precursores do movimento, sobretudo Mallarmé. *Kiriale*, sob estes critérios, torna-se projeto

poético a cabo de traduzir em poesia a natureza inefável da morte em seus múltiplos aspectos.

Tendo estabelecido estes critérios que justificam a leitura da tradição pelo prisma da modernidade, a impossibilidade de tecer, nas dimensões deste trabalho, leitura suficientemente elaborada de todos os poemas do livro leva à necessidade de um novo recorte, de modo que, tendo compreendido que *Kiriale* trata-se de um projeto de estabelecimento do caráter polissêmico da morte, optamos por dedicar-nos à leitura de poemas que contassem com diferentes figurações do tema, e estabelecessem diferentes sistemas de imagens. A partir da leitura de Ricieri dedicada à investigação dos ciclos do macabro na lírica de Alphonsus, e o estudo do *memento mori* e sua relação íntima com o pensamento cristão ocidental, nos foi possível compreender a dimensão do livro como um grande ciclo pautado sobre o ritual católico das cinzas.

Sendo a missa de cinzas dedicada à exposição da natureza efêmera da vida terrena diante da inexorabilidade da morte, a estruturação de *Kiriale* possibilitou compreender o princípio que rege o rito de cinzas: a abertura com a seção denominada “*Pulvis*”, pó, e o epílogo, tradução do *Dies Irae* – juízo final, retorno ao pó. Assim, escolhemos compor a análise de poemas que viabilizassem compreender a dimensão das imagens da morte em seus múltiplos estágios dentro deste rito integrador, de modo que nos depáramos com poemas dedicados à antecipação da morte e ao medo instaurado pela possibilidade da morte de si ou de outros; poemas dedicados, por sua vez, às instâncias do momento da morte, e do caráter transitório entre vida e morte e, finalmente, poemas às voltas com o *post-mortem*, onde preocupações com a materialidade do corpo e do mundo se opõem à abstração do espírito transcendente e dos elementos divinos e não terrenos. Para tal leitura, optamos pelos poemas “O Leito” e “Presságios” para o estabelecimento das imagens da morte como augúrio, e do poema “Ocaso” como evocador da transitoriedade, compondo o sistema imagético do *memento mori* no qual a morte é o único fator inexorável.

Nossa leitura de “O Leito” e “Presságios” revelou dois sistemas de imagens distintos às voltas com a tentativa de compreender a inexorabilidade da morte. Em “O Leito”, o eu lírico atua como observador da sentença da morte, materializada, por sua vez, no caixão carregado por um velho, próximo a uma igreja, à meia noite. Em “Presságios”, diversos indivíduos projetam sobre a morte, metonicamente construída

sobre a imagem de um esqueleto vagante, ao mesmo tempo atestando o medo da morte dos entes queridos e a resistência em compreender a própria finitude. Embora os dois poemas sejam construídos por elementos completamente distintos, ambos evocam o motivo da dança macabra, onde a morte atua como elemento nivelador dos indivíduos, dispensando aspectos terrenos que de nada servem diante da grande sentença. Vê-se mecanismos similares nos dois poemas: a morte materializada em objeto: caixão, em “O Leito”, esqueleto em “Presságios”, localizada num espaço de mundo alheado onde a distorção da realidade viabiliza a construção de fenômenos de ordem sobrenatural no plano cotidiano, possibilitando que esqueletos vaguem nas ruas e que pessoas velhas carreguem seus próprios caixões sobre as costas. O tom sentencioso, no entanto, não denuncia a preocupação com a alma e com a atividade da vida terrena, aos moldes do motivo da dança macabra medieval, de modo que os elementos estão ali para servir o propósito de anunciar a inexorabilidade da morte, destino de todos os indivíduos, atrelando à existência a nota melancólica da sentença, e não da cautela, pois todos carregam os próprios caixões às costas, e todos têm no esqueleto o anúncio de seu próprio fim. Atestamos, então, que os poemas utilizam os recursos de evocação do motivo da dança macabra para compor imagens que, muito além de pintar um quadro sobre a morte, buscam atestar a compreensão da existência como sentença, imutável e condenada.

Em “Ocaso”, por sua vez, mesclam-se elementos de ordem espacial e discursiva num mesmo quadro, onde o eu lírico se vê tentado por anjos e demônios, diante do cemitério, cercado por indivíduos que aprontam os ritos de sua própria morte. Ainda que o poema evoque os *ars moriendi* e as tentações de Santo Antônio, as verdadeiras questões debatidas não se dão no âmbito da disputa pela alma, e sim na compreensão irrevogável de que a existência é um limbo que tem por única saída a convergência inevitável com a morte. Para tal, se faz uso das imagens de amplidão e aridez da charneca, da elevação do cemitério sobre o morro, do crepúsculo como indicativo de transitoriedade e de intermédio entre vida e morte e do matrimônio como expressão da convergência necessária com a morte. As atribuições dessas imagens ao dia de finados revestem o poema de ainda mais uma camada de considerações sobre o estágio intermediário da vida, construindo sob o *locus* do cemitério visitado pelos vivos que visitam e lamentam os mortos no dia de finados a síntese da experiência transitória da vida e da nota permanente da morte. Assim, as tentações ditas por Deus e pelo Diabo de nada contribuem sobre o desfecho inevitável do

poema, a comunhão da festa de noivado com o sepultamento, apenas intensificam a forte constatação da inevitabilidade da morte.

Tendo visto nestes três poemas construções imagéticas muito distintas que se debruçam sobre a tentativa de pensar a existência diante da transcendência, a vida diante da morte, “*Ossa Mea*” se apresentou como síntese destes aspectos. Os sete sonetos que encerram o livro, dando lugar apenas ao juízo final/epílogo sumarizam as discussões que objetivamos ilustrar com nossa leitura dos três poemas anteriores e que estão presentes ainda em outros poemas ao longo das cinco seções de *Kiriale*. Os elementos de dicção simbolista que impregnam os poemas analisados anteriormente de apelo plástico estão organizados em “*Ossa Mea*” sob orientação própria, integrados no andamento dos sete sonetos de modo a refletir com propriedade a nota de abertura de *Kiriale*, e a justificativa de seu título: o pedido de penitência, de súplica. Assim, tem-se o fragmento e a ausência como elemento orientador da construção do primeiro soneto, estando a desesperança diante da existência atrelada ao vazio, a sentença atrelada ao silêncio, e a morte, o elemento metafísico, atrelado ao acalento e ao consolo. A síntese da figura da morte no segundo soneto é construída pela evocação de imagens concretas e abstratas que buscam sumarizar o componente inexprimível da morte, estabelecendo uma tensão entre os elementos materiais e abstratos que não é apenas recorrente da lírica alphoncina, mas que é visível nos outros três poemas analisados, e esta tensão, uma vez estabelecida, perdura pelos sonetos III, IV e V, de modo que associam-se à passagem do espírito a elevação aos astros, as esferas do sublime, a dimensão ampla dos céus, enquanto os restos mortais, o elemento material, é construído nas dimensões do grotesco, do abjeto, do baixo e do sepultamento. Mesmo a figura de Cristo, que sintetiza os estratos superiores e a existência concreta é explorada nos limites dos elementos materiais, do anseio do corpo pelo contato com a mortalha do Cristo em sua própria cova.

A mesma nota inexorável da morte ressoa novamente no sexto soneto, e a tensão se manifesta ainda nas construções dos versos, na impossibilidade de, por exemplo, enterrar um sonho, sendo este um elemento abstrato e o sepultamento concreto, e retoma-se a ausência e o vazio no soneto final, de modo que toda a disposição de “*Ossa Mea*” sugere a composição de um novo *Kiriale* em menor escala, onde as imagens da morte em primeiro plano encerram, nos poemas, a visão da existência como um ato de súplica e penitência, não pela remissão dos pecados, mas

sim de intermédio, onde a existência só pode ser expressa a partir de sua tensão com a morte, da constatação de seu vínculo irrevogável com a finitude.

Estes elementos que pretendemos discutir ao longo deste trabalho evidenciam a nota moderna da lírica de Alphonsus de Guimaraens. Trata-se de um poeta que evoca motivos religiosos e tradições medievais, mas que, diante do componente imagético destes motivos, esvazia-os de seus sentidos originais e impregna-os de substância moderna, de subjetividade e de tensão. Assim, os poemas atuam, como dito por Ricieri, como um exercício de reescritura constante, onde são lançados encadeamentos de imagens distintas para validação de preocupações de ordem poética e existencial, tendo na escolha da morte o elemento integrador do conjunto, a tentativa notadamente simbolista de traduzir pelas vias da arte a substância metafísica do mundo. A variedade sobre a qual *Kiriale* é escrito, composto por poemas de diferentes métricas, ritmos e imagens, ainda que tenha ocorrido por ocasião da compilação dos poemas originalmente publicados em jornais, expõe um caráter experimental que transforma *Kiriale* num projeto poético cuja tentativa é explorar múltiplas possibilidades de construção da *imago mortis*, do apelo plástico da morte sobre o qual estão pautadas todas as experiências, e que, na medida que evoca tradições representativas, também as reveste de novos significados e possibilidades expressivas.

ANEXO I – LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: MARCHAND, Guyot. O Papa e o Imperador, 1485.

Figura 2: UTRECHT, Adriaen van. *Vanitas* natureza morta com buquê e crânio, 1642.

Figura 3: BALDUNG, Hans. As três idades da Mulher e a Morte, 1510.

Figura 4: O cemitério da consolação no Dia de Finados, 1866.

Figura 5: BOSCH, Hyeronimus. Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem, 1500.

Figura 6: BOSCH, Hyeronimus. Os sete pecados mortais e os quatro novíssimos do homem, 1500, detalhe.

Figura 7: BOSCH, Hyeronimus. Tríptico “As Tentações de Santo Antão”, 1495-1500.

Figura 8: REDON, Odilon. “*La Vieille: Que crains-tu? un large trou noir! Il est vide, peut-être?*” 1899.

Figura 9: REDON, Odilon. “*La mort: mon ironie dépasse toutes les autres!*”, 1899.

Figura 10: REDON, Odilon. “*La Mort: C’est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous!*”, 1899.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. **O Espelho e a Lâmpada**. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ANDRADE, M. “**Alphonsus**”. In: A Cigarra, ano VI, n. 117. São Paulo, 1919.
- ARIÉS, P. **Western attitudes towards death from the middle ages to the present**. Trad. Patricia M. Ranum. Londres: Marion Boyars, 1976.
- ATAÍDE, T. de. “**O Verlaine Brasileiro**”. In: Letras e Artes. Supl. Lit. de A Manhã. Rio de Janeiro, 12. Dez. 1948.
- AZEVEDO, M.A.A.de. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Estadão, 1999.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, C. **Flores do Mal**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.
- BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas III**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2013.
- BISLAND, E. “**Introduction**”. In: FLAUBERT, G. *La Tentation de Saint Antoine*. Tradução de Lafcadio Hearn. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/52225> . Último acesso: 30. Dez, 2019.
- BOSI, A. “**O Simbolismo**”. In: História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 2013, p.263-300.
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Editora Unicamp, 1993.
- CANDIDO, A. “**Romantismo, negatividade, modernidade**”. Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos. Universidad Nacional Autónoma de México. Vol.01, 2006, p. 137-141.
- CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira: origens e unidade**. São Paulo: Edusp, 2004.
- COHN, R. **Toward the Poems of Mallarmé**. Califórnia: University of California Press, 1965.
- FLAUBERT, G. **La tentation de Saint Antoine**, 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu010982.pdf> . Último acesso em: 30 dez 2019.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOMES, A. C. **Estética simbolista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Cultrix, 1985, p.47-51.

_____. **“O conceito de símbolo na estética simbolista”**. In: Revista *Lumen Et Virtus*, vol. 6, n.12, Março 2015, p.79-114.

_____. **O Simbolismo**: uma revolução poética. São Paulo: EDITORA, 2016.

GUIMARAENS, A. de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

HOCKE, G. **O maneirismo**: o mundo como labirinto. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1974.

HUIZINGA, J. **O Outono da Idade Média**. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**: tradução do “Prefácio de Cromwell”. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, W. **O grotesco**: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOOZIN, K. **The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck**: metaphoric realism. Lewiston, Nova Iorque: The Edwin Mellen Press - Box 450, 1990.

LISBOA, H. **Vida e Morte de Alphonsus de Guimaraens**. In: Jornal do Commercio, 9 jan de 1938.

LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MALLARMÉ, S. **Ouvres Complètes**. Paris: Librairie Gallimard, 1945.

MARQUES, A. M. S. **O sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens**. Em Tese: Volume 3, Dezembro 1999, p.59-66.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**. São Paulo: Editora USP, 2012.

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MOISÉS, M. **O Simbolismo**. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOLINO, D. D. B. **A arte sugestiva de Odilon Redon**. In: Revista de História da Arte e Arqueologia, n.9, Campinas-SP, jan-jun 2008, p.101-125.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

_____. **O Arco e a Lira**. São Paulo: CosacNaify, 2012.

PEREIRA, S. “Introdução ao estudo do decadentismo e do simbolismo em Portugal”. In: **Decadentismo e simbolismo em Portugal**. Coimbra: Centro de Estudos Românticos, 1975, p.1-102.

PIRES, M. E. **O domínio do poético em Victor Hugo e Cecília Meireles** – a esfera dos cemitérios. In: *Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social*. V. 23, jan-jun 2018, p.153-171.

POE, E. A. “**A filosofia da composição**”. In: *Poemas e Ensaios*. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p.100 – 110.

PORTELLA, E. “**O universo poético de Alphonsus de Guimaraens**”. In: GUIMARAENS, A. de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

_____. **Literatura e Artes Visuais**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

RICIERI, F. F. W. **Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, São Paulo: Editora USP, 2014.

_____. **Ciclos do macabro na lírica de Alphonsus de Guimaraens**. *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 11, Julho 2012, p.39-55.

_____. **Câmara Ardente**: um livro? In: *Remate de Males*, v.37, n.1. Campinas-SP, p.9-36, jan/jun 2017.

_____. **Alphonsus de Guimaraens** (1870 – 1921): Bibliografia comentada. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 1996.

SANTOS, F. R. S. **Lira dissonante**: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

_____. **Fantasmagoria poética**: da sensibilidade gótica à moderna poesia autoconsciente. *Acta Scientiarum: language and Science*. N. 40, v.1, 2018.

SCHMITT, J. **O imaginário macabro**. São Paulo: Alameda, 2017.

SCHMITT, J. C. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VECA, A. **Vanitas: the symbolism of time**. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981.

VERAS, E. H. N. **O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens**: uma leitura do *Setenário das Dores de Nossa Senhora*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

VERLAINE, P. **Oeuvres Complètes**, 2005. Disponível em:
<[http://www.bouquineux.com/?telecharger=1198&Verlaine-Oeuvres compl%C3%A8tes de Paul Verlaine](http://www.bouquineux.com/?telecharger=1198&Verlaine-Oeuvres_compl%C3%A8tes_de_Paul_Verlaine)> Acesso em: 02 jul. 2019.

VERLAINE, P. *Verlaine et les poètes symbolistes*. Paris: Librairie Larousse, 1943.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITECK, A. P. G. **A vanitas em obras de arte contemporânea**: um estudo iconográfico. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul: Santa Maria, 126 p, 2012.