

Denise de Oliveira Bertolino Braido

**Esotéricas de Dario Vellozo:
O ser em Busca da Unidade**



NOTÍCIAS DE APOIO 191020
CIBES IN FUSCA DA MARINHA

1910000849



Denise de Oliveira Bertolino Braidó

***ESOTÉRICAS* DE DARIO VELLOZO:**

O SER EM BUSCA DA UNIDADE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Literatura Brasileira, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do Grau de Mestre em Letras.

*Rinausevodi
Rogério Elvira
Firmino*

Orientadora: Profª Drª Carmen Lúcia
Zambon Firmino



849/99

São José do Rio Preto
1997



Dedicamos

A Moacyr e Dines, células germinais.

Ao Isaías, companheiro de todas as horas.

Ao Luís Henrique, Guilherme e Ingrid, as razões da minha existência.

A Carmen Lúcia Zambon Firmino, orientadora e amiga:

— na argúcia do olhar, centelhas do infinito.

Agradecimentos

Ao professor doutor *Rogério Elpídio Chociay*, de quem partiu a motivação para a aventura arqueológica de se resgatar o poeta menor, além de enriquecer esta dissertação com a sugestão da espiral helicoidal por ocasião do Exame de Qualificação.

Ao professor doutor *Eli Nazareth Bechara*, pela leitura deste trabalho também por ocasião do Exame de Qualificação, pelas sugestões e oportunidades oferecidas.

À professora *Maria Aparecida Bortolo Celestrini*, vice-diretora da E.E.S.G. "Capitão Narciso Bertolino", de Olímpia, que nos permitiu conciliar trabalho e estudo até a concessão da bolsa pela CAPES.

À *CAPES*, pela bolsa de estudos, sem a qual esta pesquisa não chegaria a termo.

À *Valéria B. Prochmann*, ex-diretora da Biblioteca Pública do Paraná, que nos forneceu as primeiras pistas para o encontro com as obras de Dario Vellozo.

Ao professor *Rosala Garzuze*, presidente do Instituto Neo-Pitagórico em Curitiba, pela receptividade e colaboração, abrindo-nos a porta do templo sagrado de Dario Vellozo, fornecendo-nos documentos, entrevistas e permitindo-nos participar de sessão cultural no Templo das Musas.

Ao *Ângelo Bruno Bertolino*, pelos fins de semana gastos em nos auxiliar no domínio da máquina do nosso século, o computador.

À professora *Maria Cecília Cosentino Junqueira Franco*, por interpor em nosso trajeto os matemáticos Philip J. Davis e H. E. Huntley, dentre outros.

Ao professor *Rubens Eduardo Ferreira Frias*, por nos apresentar Peter Gorman e Mario Roso de Luna.

Aos *funcionários* do IBILCE — em especial a *Maria do Carmo Junqueira*, cujo trabalho é imprescindível ao andamento das pesquisas.

À colega *Cláudia Maria Ceneviva de Nigro*, pela tradução do Abstract desta dissertação.

Ao *Nelson Luís Ramos*, pelo despreendimento e disponibilidade, uma alma franca.

Aos *inumeráveis amigos* que pelo apoio, incentivo e carinho ajudaram-nos a vislumbrar horizontes mais largos.

Com certeza, a *Deus*, sem o qual nada somos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. O momento histórico-literário e o autor.....	07
2. Manifestações da crítica	10
3. A dissertação	11
3.1. Objeto e Corpus	11
3.2. Objetivos e métodos	12
I. O paralelismo: a repetição como criação de sentido	22
I.1. O paralelismo lexical: a repetição de vocábulos, radicais e expressões	24
I. 2. O paralelismo sintático e a repetição de versos inteiros	28
I. 3. Repetição e inversão: - os arranjos anagramáticos	42
I. 4. O paralelismo fonético: a repetição de fonemas e o plano fônico ...	50
II. Convenção e desvio: a transgressão das estruturas poemáticas	74
II. 1. Nível rímico: a ruptura e a semantização.....	76
II. 2. A alteração das formas poemáticas.....	95
II. 3. Do desvio à espacialização.....	98
II. 4. O desvio e o nível métrico.....	101
II. 4. 1. O nível métrico e a caotização.....	102
II. 4. 2. O nível métrico e a simbologia do número: uma leitura da harmonia órfica	109
II. 5. Os desvios e a organização temporal em <i>Esotéricas</i>	114

III. Dos paralelismos às espirais: a repetição e a geometrização122

IV. CONCLUSÃO.....156

V. BIBLIOGRAFIA165

VI. APÊNDICE173

ABSTRACT

RESUMO

Demonstramos, na análise de *Esotéricas* de Dario Vellozo, a construção do verso simbolista através do distanciamento dos cânones da tradição. Nesse percurso, ao investigar o procedimento retórico do paralelismo (a repetição e o desvio), constatamos um tensionamento fonossemântico criador de imagens que revelam o ser emparedado em busca da integração à unidade.

ABSTRACT

This is an appraisal of Dario Vellozo's poetical production through the analysis of *Esotéricas*, to show the construction of the symbolist verse by means of detachment from the traditional canons.

In this way, by examining the paralelism as the rethorical procedure (the repetition and the deviation), we verify a phono-semantic tension creating images that show the human being cloistered in search of the integration of the unity.

INTRODUÇÃO

Sir, tenho sede... muita sede... E é longe a fonte...

Dario Vellozo

Dentro da Literatura Brasileira, sempre nos despertou particular atenção o Movimento Simbolista, em especial os autores desconhecidos, os menores, cujas obras, uma vez resgatadas, talvez pudessem enriquecer, em contribuições e descobertas, uma estética pouco estudada e difundida. A escolha recaiu sobre o poeta paranaense Dario Vellozo (1869-1937), dando-se o primeiro contato na coleção *A literatura no Brasil* (1986) de Afrânio Coutinho (não conhecíamos ainda a de Andrade Muricy), com o poema "Palingenésia".

O difícil acesso à sua obra, pois dispúnhamos apenas de breves referências em antologias, tornou necessário o deslocamento até Curitiba, cidade onde viveu. No Instituto Neo-Pitagórico e no Templo das Musas, fundados pelo poeta respectivamente em 1909 e 1918, tudo é conservado pelo professor Rosala Garzuze, seu ex-discípulo e atual presidente do Instituto. Excessos de zelo ou segredos (princípio das Ciências Ocultas, cuja revelação somente aos iniciados é facultada) dificultaram o acesso aos ambientes e às obras.

1. O momento histórico-literário e o autor

Mas como penetrar a esfera inacessível, que os nossos sentidos não percebem e a nossa imaginação não basta para construir?

Tasso da Silveira

Final do século XIX, tempos apocalípticos, época de grande atividade intelectual, mas também de desalento, desilusão. O cientificismo, o evolucionismo e o materialismo decorrente haviam levado o homem a uma supervalorização das idéias experimentalistas de Comte, tudo concebendo por

meio da "Razão Triunfante", cuja conseqüência última foi promover uma imagem fragmentária do universo. Esse ideário, no entanto, é abalado pelo advento de novas concepções filosóficas, tal como a do filósofo alemão Schopenhauer que, ao deslocar o pólo do objeto para o sujeito, despreza o conhecimento científico, concebendo o mundo de forma platônica, como ilusão dos sentidos. Sua teoria introduz o culto à Dor e o pessimismo, que se tornam temas básicos do Simbolismo.

No Brasil (e no caso presente o Paraná), a crença na eficácia dos métodos científicos segue trajeto semelhante. Entusiasmado pelas idéias do Iluminismo, o grupo de poetas paranaense liderado por Dario Vellozo recebera da França um exemplar do *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a *Encyclopédie* (1751-1772), tornando-se Voltaire sua maior influência, principalmente pelas idéias de anticlericalismo e de livre-pensamento. É famosa a polêmica existente entre Dario Vellozo e os padres e bispos católicos, por sua posição radical de livre-pensador e anticlericalista. Agitou o ambiente cultural de Curitiba e entrou para a sua história por seus inúmeros ensaios e artigos em revistas e jornais fundados com a finalidade de combater o clero, o confessionário, o dogmatismo e a instrução religiosa ministrada pelos jesuítas. Entretanto, com a eclosão da Revolução Federalista e com o autoritarismo do marechal Floriano Peixoto, grande foi a desilusão que se abateu sobre os intelectuais paranaenses recém-saídos de campanhas inflamadas pela Abolição da Escravatura e pela Proclamação da República (1888-1889).

Conquanto cressem reviver ideais puramente filosóficos e éticos embasados no racionalismo voltairiano, através da *Encyclopédie*, entram em contato com a escola de *Krotona*, cujo mestre fora Pitágoras. Por isso, embora literariamente vivenciassem ainda o Parnasianismo, uma estética realista, por paradoxal que pareça, voltam-se para uma visão de mundo mística e passam a exaltar o lado espiritual, numa proposta conciliatória entre esse aspecto e a matéria finita, incapaz de, por si mesma, preencher o vazio da alma.

Florescem no meio artístico de Curitiba, em torno do escritor Dario Vellozo, espíritos esotéricos ligados a mestres do ocultismo francês como Papus, Péladan, Stanislas de Guaita, Eliphas Levi, trazidos, a partir de 1892, por Jean Itiberé (João

Itiberê da Cunha - 1870-1953), que regressava de temporada de estudos na Europa, onde fora companheiro de escola de Maeterlinck.

Assim encontramos Curitiba, no final do século XIX e no início do século XX, que até então fora pacata e provinciana, agitada por questões filosóficas de propostas libertárias e de natureza ocultista. Eis o ambiente apropriado para o surgimento de uma literatura de cunho simbólico, com influências recebidas da França, principalmente de Baudelaire e Mallarmé.

Dario Persiano de Castro Vellozo nasceu no Retiro Saudoso, Rio de Janeiro, bairro de São Cristóvão, a 26 de novembro de 1869. Estudou no Liceu de São Cristóvão de 1880 a 1883, tendo-se iniciado, em 1884, como aprendiz de encadernador e depois, como compositor-tipógrafo.

Transfere-se com sua família para Curitiba em 1885, onde freqüenta o Partenon Paranaense e o Instituto Paranaense, de 1886 a 1889, ao mesmo tempo em que trabalha como tipógrafo no *Dezenove de Dezembro* de Cândido Lopes.

Entre 1889 e 1898, exerce cargos burocráticos na Repartição de Polícia e na Tesouraria da Fazenda; é redator de debates no Congresso Legislativo do Paraná, quando, em 1899, se efetiva, por concurso, na cátedra de História Universal e do Brasil do Ginásio Paranaense e Escola Normal.

Funda e dirige numerosas revistas simbolistas: *Revista Azul*, *Esfinge*, *Ramo de Acácia*, *Pitágoras*, *Mirto e Acácia*, *Brasil Cívico*, *Pátria e Lar*, *Jerusalém* e, a mais importante delas, *O Cenáculo*. Colaborou em *Galáxia*, *Azul*, *Estelário*, etc. Possuía gráfica própria, uma pequena imprensa, na qual fez a primeira edição de seus livros, pois imprimia, ele próprio, não só os livros, mas opúsculos e revistas do seu Instituto.

Dividiu-se entre a direção do Instituto Neo-Pitagórico por ele fundado em 1909 e a liderança do mais importante movimento literário paranaense, conservando-se sempre poeta simbolista, com produção numerosa em todos os gêneros: romance, conto, poesia, oratória, ensaio, jornalismo, história e polêmica religiosa.

2. Manifestações da crítica

Sai-lhe fluente e límpida a palavra, rica de colorido e de perfume, e, sobretudo, de uma suave música de doçura, que ressoa nas almas com a magia da flauta de Ariel.

Tasso da Silveira

Poucos foram os críticos que se ocuparam desse poeta, como reduzido foi o espaço a ele destinado nas obras que dele trataram. Andrade Muricy, um dos maiores historiadores da geração simbolista brasileira, refere-se a ele, no seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952), com ênfase nas influências que sofreu das doutrinas ocultistas, tais como as de Saint-Martin, Swedenborg, Péladan, Saint-Yves d'Alveydre, Papus, Stanilas de Guaita, Fabre d'Olivet e outros, e enquanto líder do grupo no Paraná, ao lado de Silveira Neto, Júlio Pernetta e Antônio Braga, fundadores da revista *O Cenáculo* — 1895 - 1897.

Afrânio Coutinho comenta:

Ele foi, sem dúvida, senão o maior, pelo menos e certamente, a figura central e de mais continuado e imediato prestígio no meio intelectual paranaense no período decisivo do movimento. (...) numa soma ideológica de estranha, desconcertadora complexidade. (...) e ainda num ciclópico poema póstumo, dum especioso e por vezes heteróclito sincretismo de pensamento, e dum rígido hermetismo, *Atlântida* (1938)" (1986, v. IV, p.416-7).

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1965), na sua antologia *Poesia Simbolista*, coloca-o entre os principais poetas do movimento: "Dario Vellozo, com sua poesia esotérica, é figura de evidência..."

Tasso da Silveira (1921) e Erasmo Pilotto (1969) preocuparam-se antes com os aspectos da personalidade, com sua biografia, relacionando a produção literária à sua vida particular, ou relevando seu caráter proselitista em virtude de sua campanha anticlerical. O historiador Carlos Balhana (1981) dedica a essa questão todo um livro de cerca de 90 páginas, em que Dario Vellozo é figura central, tanto como difusor das idéias anticlericais como das de livre-pensador e agitador do ambiente cultural de Curitiba.

Ao se direcionarem por essa linha, focalizam o seu papel de professor de história e educador, ficando sua poesia sob a pecha de hermética, de extravagante e sob o signo amplo de "esotérica", o que não explica muito, como é o caso do professor Massaud Moisés (1988, p. 90-7), que lhe minimiza o valor literário, justificando-se mediante o desconhecimento da obra integral do paranaense.

3. A dissertação

Sua metafísica é ocultista. Sua sociologia poderá ser a do futuro...
Tasso da Silveira

3.1. Objeto e *Corpus*

O objeto desta pesquisa é a produção literária do escritor simbolista paranaense Dario Vellozo, em particular a obra *Esotéricas*, mostrando o processo de construção do seu verso que, em parte, transgride os moldes da tradição clássica, especialmente os do Parnasianismo. Partindo da investigação e análise do recurso retórico do paralelismo em seus diversos aspectos, consideraremos tanto os paralelismos por semelhança, como a repetição de vocábulos, de radicais, de expressões e de versos, quanto os por dessemelhança ou desvio. Tal recurso, ao estabelecer relações entre as estruturas fônica, lexical, sintática e semântica, permitiu-nos perceber os signos verbais como unidades espaçofonográficas que, tensionadas, levaram-nos a uma leitura em que a significação do poema atinge o simbólico e o mítico, projetando o ser na busca da essência divina.

Constituem o *corpus* deste trabalho os oito poemas de *Esotéricas*, inseridos no terceiro dos cinco volumes da coleção Obras, organizada pelo professor Rosala Garzuze, a qual reúne quase toda a produção escrita de Dario Vellozo, sejam contos, ensaios, discursos, artigos em jornal e em revistas esotéricas, além

de, é claro, sua poesia. Entretanto, restam artigos esparsos que comporiam mais dois volumes, de acordo com o professor.

Esotéricas, cujos poemas foram escritos entre 1897 e 1900, teve sua primeira publicação em 1900, impressa na gráfica do próprio poeta. A segunda edição, que utilizaremos como referência nas citações, saiu em 1969, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Dario Vellozo e do sexagésimo aniversário de fundação do Instituto Neo-Pitagórico. Encontra-se a obra, objeto de nosso estudo, entre as páginas 64 e 87 do volume aludido, cuja grafia optamos por manter.

3.2 Objetivos e métodos

Conhecido pelo seu trabalho como professor de história, diretor de revistas e obras panfletárias em favor do livre-pensamento e do anticlericalismo e, portanto, por seus debates de cunho ideológico-religioso, tendo sua obra poética relegada a um segundo plano e cultivada apenas por pequeno círculo de amigos, o objetivo desta dissertação é verificar como o poeta utiliza os recursos de expressão na construção de seus versos, distanciando-se dos cânones da tradição. No procedimento retórico do paralelismo, percebemos uma ampliação no significado dos poemas em que o ser emparedado busca uma saída — por nós projetada nas formas espiraladas sugeridas pelas estruturas fônica, lexical, sintática e semântica — do plano material para o espiritual. Com isso, pretende-se ainda fornecer subsídios para uma pesquisa mais abrangente, no intuito de desvendar os vínculos com uma ramificação pouco conhecida no Simbolismo brasileiro que, sob a influência dos místicos Swedenborg e Maeterlinck, prima pelas incursões nas Ciências Ocultas.

Embora a repetição, em Dario Vellozo, seja vista por certos críticos como demérito, responsável por tornar sua poesia enfadonha e desinteressante, verificar-se-á, nos poemas de *Esotéricas*, como o poeta dela se utiliza como método do seu fazer poético. Por isso, a primeira verificação dos recursos estéticos de que lança mão para construir sua poesia recairá sobre o paralelismo

nos seus diversos aspectos, como a repetição de vocábulos, de radicais, de expressões, de versos inteiros e de fonemas.

O outro procedimento retórico que lhe sustenta a obra centra-se na intensidade dos desvios às normas da tradição literária, pois Dario Vellozo concede aos poemas de *Esotéricas* tratamento diferente daquele dispensado aos modelos clássico e parnasiano. O poeta produz mobilidade métrica e rímica ao empregar diferentes padrões dessas instâncias compositivas num mesmo poema, bem como altera a organização das estrofes ao dispô-las irregularmente. Adensa sua técnica (engendrando um estilo) através de outros recursos como inversões, alterações das formas medievais e clássicas de composição, longos silêncios nascidos do excesso de travessões e de reticências (inabituais para uma proposta disciplinar nos moldes parnasianos), conjunto que induz nossa análise a configurar o espaço do poema o qual, no dizer de Massaud Moisés¹, constitui a sua "fôrma".

O movimento de decomposição/recomposição que nosso caminho analítico detecta no autor, seja através da sua lida com diferentes níveis de paralelismo, seja pelo singular tratamento concedido à técnica de inversões, aguçou nossa percepção para determinadas figuras espaciais geométricas, que podem formar-se em decorrência da disposição espaçofonográfica² dos referidos processos retóricos, figuras que retornam em nossa posterior interpretação do plano conotativo e simbólico dos elementos aí envolvidos, confirmando a impressão da primeira fase.

A pesquisa se mostra relevante a partir do ponto em que o levantamento dos paralelismos ultrapassa os mecanismos da reiteração dos fones e revela as inversões e os desvios a algumas normas literárias ditadas pela estética parnasiana. Se a poesia, em sua forma mais corrente compreende uma estruturação linear, utilizando-se de traços fixos que garantem a regularidade, o

¹ Em sua obra *Literatura: mundo e forma*, especificamente no capítulo X "Forma e cosmovisão", Massaud Moisés (1982, p. 297-344) distingue "forma" de "fôrma", apontando, a última, para o "desenho" do poema determinado pela distribuição dos signos verbais que o compõem, bem como para o espaço em branco que o circunda na folha do papel, valendo-se de princípios da Psicologia da Forma (Gestalt Theory), ao relacionar a forma do poema à visão de mundo do poeta.

² Entendemos por disposição espaçofonográfica a distribuição dos vocábulos na página, com destaque para a materialidade do signo verbal, ou seja, a sua camada significante.

caráter ordenado, tais como as recorrências fônicas ou gráficas, que compreendem a rima, a métrica, etc., a quebra dessas estruturas, produzindo a imprevisibilidade, conduz ao móvel, ao desordenado, ao aleatório. Nesse momento, tomamos por base o grupo μ (1974, p. 66 e 1980, p. 125) na constatação dos desvios literários como marcas estilísticas produtoras de um efeito estético específico, o *ethos*³, verdadeiro objeto da comunicação artística, pois se, ao submeter o verso a uma convenção o poeta reforça a redundância das mensagens, realizando expectativas, ao fazer uso de desvios, frustra essas mesmas expectativas.

Os paralelismos criados com material fônico, léxico e sintático, ao assinalarem insistentemente as repetições, levam a perceber a existência de uma vertente na poesia simbolista brasileira que se distancia da mímese fônica derivada de Verlaine e resvala pela orquestração, em que predomina a simultaneidade do acorde musical. A singular reiteração que os versos de Dario Vellozo demonstram, sugerindo certa distribuição espacial (abstrata e simbólica), dá origem a configurações geométricas, cuja visualização conduziu nossa análise na direção espaçofonográfica atrás referida.

Quanto às reiterações fônicas, base da fonética impressiva, buscaremos auxílio em Bertil Malmberg (1968) e Maurice Grammont (1971), pois ambos teorizam a tensão entre as camadas da expressão e do conteúdo, o que favorece nosso intuito de relacionar as estruturas fônica e semântica de *Esotéricas*. Nessa interação bilateral introduzimos novo ângulo e investigamos a projeção das unidades significantes na disposição espacial, revelando a força da imagística sensorial que se desdobra em auditiva, proveniente das impressões produzidas pelas combinações sonoras, e visual, descoberta na localização de certas repetições. Justamente nessa bipartição se encontram os tênues limites entre o irracional e o racional, ao transformar algo apenas sensitivo, como a malha sonora com a qual o poeta alude à música das esferas e, portanto,

³ *Ethos* — A noção de *ethos* que, a princípio, aparece em *Retórica geral* (Grupo μ , 1974, p. 204-5) relacionada ao receptor, foi, posteriormente, retomada e desdobrada por outro membro do grupo, Klinkenberg, para quem o centramento de *ethos* se dá no emissor, correspondendo às escolhas que este realiza com o objetivo de criar um *pathos*, isto é, um efeito no receptor. Portanto, o *ethos* ou a criação dos efeitos parte das atualizações e arranjos elaborados pelo poeta, produzindo um *pathos* no leitor, sendo essa a acepção aqui tomada.

invisível, em matéria apreensível pela visão e passível de demonstração por nossa escolha metodológica.

Ao verificarmos, por via dos paralelismos, de que modo o poeta traz a marca de sua presença, trabalharemos, mais especificamente com a movimentação da massa fônica dos poemas, cujo papel e importância estilístico-expressiva se fundamenta no conceito de dupla articulação da linguagem, formulada pelos lingüistas de Praga, consistindo no acoplamento das unidades significativas (os vocábulos) e das unidades distintivas (os fonemas). Concernentemente à fonoestilística e à versificação, tomamos como base os ensaios e teses de dois estudiosos da matéria: Rogério Chociay (1974) e Antônio Manoel dos Santos Silva (1972, 1979 e 1981).

Para a transcrição fonética, a referência será o quadro proposto abaixo, montado com os símbolos do I.P.A. (Alfabeto Fonético Internacional).

Fonemas	Realizações fonéticas típicas	Exemplos (extraídos da obra <i>Esotéricas</i>)
/p/	[p]	<i>púrpuras</i>
/t/	[t]	<i>As tar téia</i>
/k/	[k]	<i>carpindo</i>
/b/	[b]	<i>Babilônia</i>
/d/	[d]	<i>domando</i>
/g/	[g]	<i>algas</i>
/f/	[f]	<i>fidalgas</i>
/s/	[s]	<i>sangue, ciclopes</i>
/ʃ/	[ʃ]	<i>chagas, baixéis</i>
/v/	[v]	<i>velas, le vais</i>
/z/	[z]	<i>ocaso, azul</i>
/ʒ/	[ʒ]	<i>maruja, alfange</i>
/m/	[m]	<i>amanhã, dama</i>
/n/	[n]	<i>noite, sino</i>
/ɲ/	[ɲ]	<i>minha, vinho</i>

/l/	[l] ⁴	estre <u>la</u> , lan <u>ça</u>
/λ/	[λ]	bril <u>ha</u> , olh <u>os</u>
/r/	[r]	coral, fer <u>oz</u>
/R/	[x] (Rio) ⁵	ro <u>sa</u> , terr <u>as</u>
/y/	[y]	boi <u>ando</u> , noi <u>te</u>
/w/	[w]	vo <u>u</u> , nau <u>s</u>
/i/	[i]	Áis, fidalgas, marroqu <u>ino</u>
/e/	[e]	desej <u>os</u> , beir <u>o</u>
/ɛ/	[ɛ]	sid <u>é</u> reo, levas cre <u>pe</u>
/a/	[a]	áurea, inflamada
/ɔ/	[ɔ]	ag <u>ra</u> , imp <u>ar</u> ta
/o/	[o]	fl <u>or</u> , Babil <u>ô</u> nia, t <u>ar</u> re
/u/	[u]	rugi <u>am</u> , loucu <u>ra</u> , ou <u>ro</u>
/ĩ/	[ĩ]	segu <u>indo</u> , Infinito
/ẽ/	[ẽ] (ỹ) (Rio)	relemb <u>ra</u> ndo, al <u>ém</u>
/ã/	[ẽ] (Rio)	evoc <u>ando</u> , Castel <u>ã</u>
/õ/	[õ]	trom <u>pas</u> , Amon
/ũ/	[ũ]	mun <u>do</u> , argen <u>tu</u> m

Seguem-se outros símbolos empregados:

| - para indicar a escansão métrica;

| | - para pausa melódica no final do verso;

/ - para acento intensivo (força expiratória relevante);

| sa | - ligação;

| va los | - crase, elisão; | sse um | - sinalefa.

⁴ Consideraremos a consoante lateral velarizada em final de sílaba ou de vocábulo:
[ɫ] — fugura, almas, imorta/

⁵ Consideraremos, de preferência, as variações fonéticas do Rio de Janeiro, pelo fato de o poeta ter ali nascido e vivido até a idade de dezesseis anos, mudando-se posteriormente para Curitiba. A vibrante apical simples (transcrita [r]) é assim registrada no século XIX, sendo a não-vibração uma característica do século XX. No caso específico do "R" forte no português do Brasil, os estudiosos apontam diversas realizações coexistentes no final do século passado, embora no Rio de Janeiro seja considerado normalmente velar (fricativa velar surda — transcrita [x]).

Em relação à classificação dos fonemas consonantais, seguiremos o quadro apresentado pelo professor e gramático Celso Cunha (1972, p. 32):

FONEMAS CONSONANTAIS: CLASSIFICAÇÃO

PAPEL DAS CAVIDADES BUCAL E NASAL			ORAIS							NASAIS
MODO DE ARTICULAÇÃO		OCLUSIVAS		CONSTRITIVAS						
				FRICATIVAS		LATE-RAIS	VIBRANTES			
							Simples	Múltipla		
PAPEL DA CORDAS VOCAIS		SUR DAS	SONO RAS	SUR DAS	SONO-RAS	SONO-RAS	SONORA	SONORA	SONORAS	
PON	Bilabiais	/p/	/b/						/m/ = 41	
TO	Labiodent.			/f/	/v/ =29					
DE	Linguoden	/t/	/d/						/n/ = 29	
AR	Alveolares			/s/	/z/ =38	/l/ = 42	/r/ = 102			
TICU	Palatais			/ʃ/	/ʒ/ = 05	/ʎ/ = 09			/ɲ/ = 01	
LA	Velares	/k/	/g/					/x/ = 08		
ÇÃO	Semiconsoantes			/y/ =55	/w/ = 56					

Ao fazer uma incursão no caráter místico presente na poesia de Dario Vellozo, trilharemos dois caminhos de indagação que se reforçam mutuamente. O primeiro decorre da análise semântica, reveladora de uma temática voltada para princesas e castelos medievais, para a mitologia egípcia, para a Morte, simbolizando uma volta à gênese na busca específica da integridade do ser; o segundo instala-se noutra perspectiva de análise, enquanto instrumento que põe em relevo os arranjos formais da composição, propiciando interpretações através das figuras visualizadas. Quanto ao esoterismo que se manifesta nos temas arrolados e na relação com a geometria e com as ciências dos números, cumpre observar o que diz Wilson Martins em seu artigo "Introdução ao simbolismo", publicado em Letras I, pela Universidade Federal do Paraná, quando alude ao aspecto teológico do Simbolismo, citando Robert-Benoit Chérix e o americano Kenneth Cornell, entrelaçando-os na explicação das afinidades entre a tradição mística e o estado de espírito dos simbolistas:

O aspecto teológico é, assim como afirma o próprio Robert-Benoit Chérix, a base do sistema. (...) E citando Cornell: "Yet the term mysticism as an integral element of symbolism seems

inexact, especilly as the occult and esoteric are perhaps more noticeable in members of the group. (...) But like Schuré most of the literary figures during the symbolist period were interested in the esoteric philosophies of the Orient or in the arcana of magic. Stanislas de Guaita, Péladan, V.—E. Michelet, and Papus represent this form of what called mysticism. Even those who proclaimed themselves apostles of Catholicism: Bloy, Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Hello, ... and Barbey d'Aurevilly, ... appear to have been regarded with suspicion by the Church" (Martins, 1953 p.48-49)⁶.

O próprio poeta Dario Vellozo autodenomina-se neo-pitagórico, ocultista e afirma em prefácio colocado em *Efêmeras*, num assomo de modéstia, que não pretende fazer obra de arte (In: Obras, III, p. 8). Também no prefácio do romance *As Encantadas*, diz que a ficção aparece apenas como atrativo à veiculação de quatro temas básicos: a alma hebraica, o espiritualismo iniciático, a missão iniciática e social do INP, o Brasil no Brasil e na humanidade (In: Obras V, 1985). A preocupação em colocar a poesia como solução para os problemas da humanidade está presente, ainda, no prefácio de *Esotéricas* quando nas páginas 71-2 o poeta, através de uma série de indagações sobre a possibilidade de restauração do equilíbrio da alma, chega à conclusão de que somente pela arte isso é possível. E, à página 73, reitera:

A ARTE, em sua missão una e magnânima, em sua peregrina missão de Reveladora e Conciliadora, é nobre, é imaculada, é impecável.

Ateia os incensários da SIMPATIA, cujo intenso perfume de magnólia dos trópicos eleva-nos às regiões beatíficas da PAZ (1969, grifos do autor).

A crítica literária especializada no Simbolismo enfatiza o aspecto hermético e esotérico de seus poemas (Andrade Muricy, Péricles Eugênio, Afrânio Coutinho). Em atitude extrema, Massaud Moisés nega-lhe o valor literário, dizendo que suas obras têm apenas a intenção de "traduzir em versos suas teorias esotéricas" (1984-88, v. 4, p. 92-3).

⁶ Assim traduzimos o trecho: — Ainda o termo misticismo como um elemento integral de simbolismo parece inexato, especialmente quando o oculto e o esotérico são talvez mais observáveis entre membros do grupo. (...) Mas como Schuré, a maioria dos literatos, durante o período simbolista, estava interessada nas filosofias esotéricas do Oriente ou nos arcanos da magia. Stanislas de Guaita, Péladan, V.—E. Michelet e Papus representam esta forma do chamado misticismo. Mesmo aqueles que se consideravam apóstolos do catolicismo: Bloy, Villiers de l'Isle-Adam, Ernest Hello, (...) e Barbey d'Aurevilly, (...) parece terem sido vistos com suspeição pela Igreja.

Em vista dessas provocações (do próprio texto e externas, em relação aos ensaístas referidos acima), resolvemos investigar as manifestações de misticismo nos temas abordados nos poemas de *Esotéricas*, na preferência por formas medievais recriadas, como o Solau, o Rimance, na presença de ladainha e *envoi* em alguns poemas e, por fim, na composição métrica dos versos direcionada para uma leitura em que importa a significação atribuída aos números, pois constatamos que cadeia significante e conteúdo se complementam. Ainda estendemos essa pesquisa de orientação mística sobre outros elementos constituintes do todo poemático. Trata-se da formação de figuras geométricas descobertas por nossa visualização de vocábulos e fonemas repetidos, melhor dizendo, da imagem que a transformação deles em pontos geométricos interligados por segmentos de retas proporciona.

Decidimos explorar a geometrização a partir de um comentário de Péricles Eugênio da Silva Ramos em sua antologia *Poesia Simbolista* (1965, p. 299), colocado logo abaixo do poema de Dario Vellozo "Cruz e Souza": "Dario Vellozo era muito dado a pôr trirremes pelo Azul...". Acreditando que, se há uma repetição intensa, ela é sugestiva, nos debruçamos sobre o poema e percebemos que não apenas "trirreme" é repetido, mas outros vocábulos, expressões e fonemas, evidenciados por estruturas paralelísticas. Além do mais, a quantidade em que essas repetições ocorrem leva a desconfiar de uma relação com a ciência dos números. Da observação da posição dos termos repetidos (em inversões e quiasmos, ou aliteraões que não ocorrem apenas num mesmo verso, mas atravessam a estrofe ou o poema) para a geometria, deu-se um salto para nova camada analítica. Considerando as repetições como "pontos" e sabendo que, de acordo com a ciência matemática, de um ponto a outro traça-se um segmento de reta, chegamos aos esquemas figurativos que percorrem todo o poema.

Reforçando essas desconfianças, encontramos em várias obras de Dario Vellozo referências à espiral, em *Horto de Lísis*, num capítulo intitulado "Na espiral da harmonia" (Obras I, p. 73-4) e ao triângulo, também em *Horto de Lísis* (p. 465), no *Livro de Aíyr* (Obras II, p. 423) e no *Templo maçônico* (Obras, IV, p. 15). No terceiro volume de Obras, onde se encontra reunida toda a sua produção poética, seja em títulos ou no interior dos poemas, registram-se alusões

vinculadas à numerologia e à ciência da geometria: Alfa e Ômega, círculo, serpente (p. 251), número dois (p. 253, 261-2), número três (253, 366, 525), número quatro (p. 367). Três poemas, ao menos, trazem por título denominações ligadas a formas e dimensões dessa natureza: "O Pentagrama" (p. 539), "O Hexagrama" (p. 540) e "Nos vértices do triângulo" (p. 541), todos pertencentes à obra *Fogo sagrado*.

Dentre todas as figuras que nossos traçados por entre "pontos" (fonemas, vocábulos e versos repetidos) estabeleceram, percebe-se grande importância atribuída ao triângulo, não apenas pela simbologia nele contida, relacionada à perfeição, à constatação do grande arquiteto, à criação e, conseqüentemente, à harmonia das linhas, senão por ser considerada a figura primordial, geradora das demais, chegando-se, por meio dela, ao quadrado, ao retângulo, ao círculo e à pirâmide. Também é o triângulo a base das espirais helicoidal e eqüiangular, relacionadas ao movimento uniforme e à monotonia, no caso da primeira, e à continuidade cíclica, mas em progresso, cujo movimento se prolonga rumo ao infinito e à projeção criacional, na segunda.

Na interpretação dos símbolos esotéricos, que garantirão essa leitura da obra de Dario Vellozo, servir-nos-emos de autores que buscaram na biografia de Pitágoras e nos escritos dos seus seguidores, explicação para os conceitos matemáticos e geométricos e, principalmente, filosófico-religiosos, tais como Peter Gorman (s.d.), especialista em Antigüidade clássica; Papus, em tradução autorizada e supervisionada pelo poeta Dario Vellozo; Ginés Gebran, médico e membro do Instituto Neo-Pitagórico; o teósofo e astrólogo Mario Roso de Luna, estudioso dos diversos tipos de religião; o místico Jackson Saboya que, apesar de pouco conhecido, como Dario Vellozo e Roso de Luna, é seguidor de Pitágoras e de Blavatsky, além da obra *Do Pitagorismo* extraída da *Encyclopédie* (século XVIII), em tradução de Dario Vellozo. Algumas obras matemáticas virão também em nosso auxílio na conceituação e na interpretação filosófica e esotérica de figuras geométricas, tais como *Differential and integral calculus*, de N. Piskunov, *Elementos de geometria*, da coleção Frère Ignace Chaput, *A Divina proporção*, de H. E. Huntley e *A experiência matemática*, de Philip J. Davis.

Assim, dividiremos este trabalho em três capítulos, elencando, no primeiro, os vários aspectos do processo de paralelismo, como a repetição de vocábulos,

de radicais, de expressões, de versos, a formação de anagramas e as repetições fônicas, verificando como todas elas colaboram na produção de sentido. Ao abordarmos o plano fônico, consideraremos, preferencialmente, as realizações fonéticas à sistematização fonológica. No segundo capítulo, trataremos das reiteraões formais convencionais do poema, tais como a rima, o metro, a forma estrófica, o refrão, etc., cujas modificações produzidas pelo poeta destacam, junto ao espaço do poema, a visão de mundo a ele subjacente. As alterações do esquema rímico, o emprego concomitante de diferentes padrões métricos, a mobilização das formas de composição, com ênfase na quebra do esquema repetitivo da receita clássica (tradicional) são dados que diminuem a previsibilidade e fazem crescer a originalidade do poeta. Considerar-se-á, aqui, centrada em esquemas compositivos tais como a métrica, a rima e a estrofação, uma interpretação dos poemas de acordo com o simbolismo dos números. O terceiro capítulo se destina ao estudo das figuras geométricas resultantes da nossa postura analítica e das análises semânticas privilegiadoras das triangulações de sentido, que já se evidenciavam nos demais planos, em razão das estruturas paralelísticas. Tais figuras conotam um movimento ligado à expressão da monotonia e do emparedamento do ser, em similaridade com a formação geométrica de espirais helicoidais até revelar, no último poema, cuja temática é a mitologia egípcia, a espiral eqüiangular, a outra conotação.

A se confirmarem nossas suspeitas, a poética de Dario Vellozo, em *Esotéricas*, se enquadra num ramo inexplorado do Simbolismo brasileiro. Seus textos refletem a exploração do signo verbal pela concretude do significante, sobretudo no aspecto fônico, signo esse que, mediante nossa proposta de leitura, figura como entidade abstrata e matemática, ponto estratégico que permite o salto geométrico, sugerindo uma leitura espaçofonográfica. Visto deste ângulo, seu poema, enquanto objeto estético, é um ícone das profundezas da alma humana na busca cosmogônica da unidade divina.

I. O paralelismo: a repetição como criação de sentido

*Tout est hieroglyphique... Or, qu'est-ce qu'un poète,
si ce n'est un traducteur, un déchifreur?*

Victor Hugo

Sendo a repetição uma presença essencial na poesia de Dario Vellozo, ao pretender um resgate de sua obra, a abordamos, em *Esotéricas*, focalizando os processos repetitivos postos em evidência pelos diversos tipos de paralelismo. Contudo, como considerar a repetição num texto literário, senão pela sua eficácia enquanto fator de poetização?

Desde a Antigüidade, vários pensadores têm-lhe dedicado tempo e espaço, considerando-a uma banalização, se o discurso converge para a *persuasio* ou para a *elocutio*. Em Longinus, dentro de uma imagem de contornos arquitetônicos: "*respiradouros abertos* em imponentes e harmoniosos edifícios cujas paredes estão dispostas em uma estrutura coerente" (s.d., p. 98 — grifo nosso), encontramos a repetição relacionada à prolixidade, um defeito, concepção que podemos verificar em Aristóteles, numa passagem de sua *Arte retórica* (1964, p. 250), quando justifica seu uso, aludindo à simplicidade e à ingenuidade necessárias para que o vulgo acompanhe o argumento do orador. Contemporaneamente, para a Teoria da Informação a repetição é banalidade, pois somente o imprevisível traz informação.

A impressão que transmite a obra de Dario Vellozo, numa primeira leitura, aproxima-se desse esvaziamento, tanto que não foi bem conceituada pela crítica, caso da condenação que Péricles Eugênio da Silva Ramos faz às repetições com relação a "trirremes pelo Azul", citada na introdução deste trabalho. Os críticos, pela formação, talvez estivessem presos a princípios rígidos da estética parnasiana, o que motivou sua conduta ortodoxa, esquecendo-se de que a repetição (e aqui concordamos com Cohen, ao se reportar aos epítetos redundantes), se tomada como desvio ou figura, pode estar na base do

processo poético como um achado particular do poeta, apesar do caráter antitético que redundância e invenção podem apresentar.

O leitor atento persiste, desmonta o texto e monta-o novamente, ampliando-lhe a significação ao utilizar a técnica da reavaliação pela releitura. As repetições, aparentemente ingênuas em Dario Vellozo, sofrem um processo de conversão, principalmente graças à experimentação de técnicas literárias que tornam a mensagem polissêmica e hermética. Cuidando antes de "*como* os efeitos são produzidos que de *quais* efeitos *devam* ser produzidos" (Burke, 1969, p. 127), torna-se importante descobrir *como*, em *Esotéricas*, as repetições, parte integrante desses efeitos (do *ethos*)¹, conduzem à criação da significação poética.

O grupo μ (liderado por Dubois), ao conceituar o poético, propõe um sistema de figuras que inclui o paralelismo, considerando-o múltiplo, conforme suas origens diversas: por homologação de elementos dessemelhantes e por concorrência de elementos idênticos.

A natureza dinâmica que o grupo de Liège, ao estabelecer o liame *ethos/pathos*, confere à construção da mensagem e a detalhada classificação dos paralelismos tornaram-se duas escolhas teóricas para enquadrar nosso trabalho. Especificações da técnica repetitiva referentes à amplificação posta em relevo pela sinonímia e pelo paralelismo sintático, teorizadas por Heinrich Lausberg (1972), são outras observações que complementam nossa visão do problema.

Perseguindo, primeiramente, os paralelismos por semelhança, perceberemos, nos oito poemas escritos por Dario Vellozo entre 1897 e 1900, os quais compõem *Esotéricas*, a intensidade com que a repetição acontece em todos os estratos, do fônico ao semântico, passando pelo sintático, em ordem direta ou em inversões, sendo que um primeiro tipo a prenunciar os demais, é o lexical.

¹ Vide nota 3 na introdução deste trabalho.



I. 1. O paralelismo lexical: a repetição de vocábulos, radicais e expressões

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés...

Mallarmé.

Por cima do abismo estende-se minh'alma, tensa como um cabo onde me equilíbrio, malabarista de palavras.

Maiakovski

O emprego de um mesmo vocábulo em vários momentos no poema é o recurso primeiro a chamar a atenção em *Esotéricas*, sugerindo, ao leitor desavisado, uma obra vazia, principalmente porque tal mecanismo, numa leitura horizontal, permite a percepção apenas da referencialidade ou, quando muito, possibilita a formação de imagens e de metáforas *in praesentia*, ou ainda, como adverte Lefebve², ao teorizar nessa direção, constrói imitações ingênuas e ineficazes. Entretanto, se, para a teoria da informação, a repetição leva à redução de sentido, esse não é o caso da criação poética.

Nessa obra de Dario Vellozo, a persistência do paralelismo vocabular³ induz à quantificação e à posição ocupada pelas palavras no espaço do poema. Em decorrência, penetra-se na repetição em outros níveis, tais como no de radicais, no sintático, no fônico e, dentro deste, nos segmentos rimantes (internos e de finais de verso).

No poema "Solar antigo", por exemplo, "berilo" aparece oito vezes como atributo de "torre": "Era uma torre de berilo / De altas ameias de cristal". Vindo em contigüidade a termos alusivos ao branco, "torre" cria uma imagem visual em que se cruzam os significados de altitude e de luminosidade, levando ao tema central do poema, o ideal inatingível, relacionado tanto à busca da perfeição pelo ser humano, quanto à da poesia pura pelo poeta.

² Em sua obra *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1975, p. 80), Maurice-Jean Lefebve adverte: "Imitações demasiado 'semelhantes' podem passar por ingênuas, ineficazes enquanto se aproximam mais do jogo do que da arte..."

³ Nesta abordagem do paralelismo vocabular, preferimos o termo "vocábulo" a "palavra", em virtude da ambigüidade deste último e o consideraremos nos seus aspectos fonológico e gráfico, formando uma unidade de expressão associada a um significado. À visualização desse núcleo chamaremos de unidade espaçofonográfica.

Em "Rimance medievo", encontramos cinco vezes "luar" e duas vezes "lua", distribuídos de modo a atravessar o poema do início ao fim, assim como o vocábulo "olhos", que aparece em número de oito, concentrando seis na estrofe V. Essas repetições, no entanto, adquirem significação ao serem associadas ao nível fonético através de incidências dos fones [l] e [λ], além de se relacionarem, pela quantidade, a aspectos simbólicos dos números, fatos que ainda examinaremos.

Não elencaremos todos os vocábulos repetidos por pretendermos abordá-los adiante, momento em que serão focalizados como unidades espaçofonográficas (pontos geométricos), garantindo uma significação global do poema.

A excessiva repetição de vocábulos distingue unidades menores, aguçando a percepção do leitor, orientando-o para a reiteração da base lexical dos mesmos, construindo o paralelismo de radicais. Embora tal recurso aparentemente se assemelhe a um jogo, esvaziando de conteúdo os poemas, ao se atentar para a contigüidade com outros vocábulos, o distinguimos como criadores de sentido.

Em "Argonauta", o radical *flam-* em: "flambelantes" (repetido duas vezes), "inflamada", "flamejam" e "flama" (três vezes), totaliza sete ocorrências somente na primeira parte do poema, a qual reproduzimos para melhor visualização:

1. Flambelantes leões de áurea juba inflamada
2. Rugem na carne em flor, — sol de ouro a rutilar ...
3. Soam trompas, flamejam púrpuras, fanfarras
4. Troam.
5. Asas abrindo, a galera entra a vogar ...
6. (Galeras! frota do Amor, da quimera passada!)
7. Vai-se! — levando as amarras,
8. Sôltas no mar as amarras,
9. Leão de asas sôbre o mar!
10. Carne! flama do Irã! jarra de Babilônia,
11. De fragrâncias fidalgas!
12. Astartéia, domando os ciclopes da Iônia! ...
13. Nostalgia das algas!
14. Saudades de Ísis morta, entre lótus, boiando!

15. Quem esgotou do Amor as fragrâncias fidalgas?

16. Babilônia, eu te vejo, entre flamas, brilhando!

* * *

17. Flambelantes leões! — desejos que rugiam

18. Na trirreme do Sonho, em meu sangue levada,

19. E para o Coração, entre flamas, subiam...

20. Argonauta! — que importa a loucura passada?

21. Soam trompas de nôvo, e de nôvo fanfarras

22. Ouço troar ...

23. Solta às frotas do Amor as brilhantes amarras!

24. Ah! Mas que nostalgia há nas vagas do mar!...

25. Ísis, talvez, que vai passando...

26. Ísis que vai recordando

27. Velho idílio de amor sob a luz do luar!...

Como esta parte é longa, importa notar que as ocorrências se dão agrupadas, do primeiro ao terceiro verso, no décimo, e do 16º ao 19º, promovendo uma concentração significativa em determinados espaços do poema, permitindo, pela visualização do fogo, uma leitura direcionada para a masculinidade e a força. Por sua vez, *flam-* aparece em contigüidade com as seqüências "de ouro", "áurea", "a rutilar", igualmente ligadas pelo elemento fogo. A expressão "Flambelantes leões", que inicia as duas estrofes em questão, exercendo a função sintática de sujeito, possui o lexema "leões" que se expande em: "rugem", "carne", "sangue", "desejos" e "Coração". Uma vez que, de acordo com algumas ciências e doutrinas, dentre as quais o ocultismo, leão é "símbolo do temperamento sanguíneo e da força anímica, da coragem e da cólera, é a chave da psicologia torácica ou das paixões e dos sentimentos, cuja fórmula é 'ousar' " (Papus, 1987, p. 34), no texto, o vocábulo "leões" pode funcionar como reiteração de "paixões" e de "ousadia". Essas reincidências de *flam-* associadas, primeiro ao fogo e, depois, à "carne", funcionam como marcas morfossemânticas, estabelecendo uma relação com o significado de energia sexual, de paixão, de força que entusiasma e anima o ser a ousar.

O poema "Solau" põe em evidência 16 ocorrências do radical *mort-*, sublinhando determinado centramento em torno da idéia de morte, tecendo

um fio que possibilita ler um tema disfórico de final dos tempos, apocalíptico, como ilustram os versos: "Eu sou o pagem de Dona Morte," / "Deixa que mortos enterrem mortos", ao qual voltaremos em outro item.

Portanto, desmentindo as teorias que pregam o caráter poético dos textos como produto apenas do imprevisível, percebe-se quanto a ênfase pode ampliar a significação na construção do argumento, à força de tanto repetir.

Ao selecionar os vocábulos, constatamos que muitos deles se repetem dentro de unidades maiores de significado, os sintagmas adjetivais, chegando a constituir, em alguns casos, quase metade do verso e, às vezes, o verso inteiro. Destacaremos apenas aqueles que, somados aos vocábulos simples, instaurem no poema a progressividade das idéias dada pela força da repetição que, paradoxalmente, permite ao tema a continuidade, remetendo à amplificação.

Assim, em "Ângelus", as expressões "Asas de prata" e "Velas de prata" vêm repetidas duas vezes cada, sendo o sentido amplificado em "Liras de prata" no 43º verso, transformando-se, no último, em "asas da Quimera", totalizando três ocorrências do vocábulo "asas" e cinco da expressão "de prata". Produz-se uma gradação⁴ que intensifica a cor "prata", a qual, progressivamente, se transforma em "Hinos de luz", "Lírio da Esperança", "Flor Azul do Esoterismo" e, por fim, "asas da Quimera", progressão que leva ao evanescimento anunciado no início do poema pelo sintagma "do meu sonho", triplamente repetido, além de aparecer enquanto modificador, em "Alma do Sonho" e "Frota do Sonho", totalizando nove ocorrências da seqüência "do Sonho", e três do vocábulo "sonho", isto é, "sonho" completa 12 retornos. Nesse poema, nota-se o aspecto progressivo, típico do raciocínio silogístico⁵, sendo levado a efeito pelas repetições que, a princípio, poderiam indicar banalizações.

No poema "Solar antigo", o sintagma "torre de berilo" surge oito vezes, e o vocábulo "torre" volta em outras expressões, como nas duas ocorrências de "Torre do Sonho", uma em "Torre do AMOR", outra em "torre de Babel" e três em que permanece isolado, totalizando quinze empregos no poema. Outras

⁴ Entenda-se por gradação "a acumulação progressiva de uma idéia, pensamento ou tema" (Cf. Tavares, 1969, p 367).

⁵ Utilizamos esse termo conforme conceituação encontrada em K. Burke: "A progressão silogística é a forma de um argumento perfeitamente desenvolvido, a avançar etapa por etapa" (...) e "A forma repetitiva é a manutenção coerente de um princípio sob novos disfarces. É a reafirmação da mesma coisa de diferentes maneiras"(1969, p.128-9).

expressões reiteram a idéia de altitude contida em "torre", seja no sentido físico presente, denotativamente, na arquitetura evocada, seja metaforicamente, pelo sentido conotado de ideal inatingível, tais como "solar" e "do Ideal" (quatro vezes cada), "de altas ameias" (duas vezes), "Estrela da manhã" e "belvedere de luar" (uma vez cada). Também "castelã" (três ocorrências), termo que é transmutado para "flor de Milo" (três vezes), "Dama" (duas vezes), "Alteza liral" (uma) e "Regina" (duas), reproduz a idéia de altitude que, percorrendo todo o poema, permite uma leitura de esperança no futuro, ao ligar o título "Solar antigo" aos dois últimos versos: "Vós sois a Luz misteriosa / Dos templos de ouro do Amanhã", isto é, o coração (a torre) é o guardião do ideal, cuja Dama (a esperança) se projeta para o futuro (Amanhã). Concorrem para essa leitura a valorização de "Luz" e de "Amanhã", pela colocação em maiúscula, bem como a contigüidade entre "torre" e "coração" no 34º verso: "— Meu coração — a minha torre".

A esses paralelismos produzidos pela repetição do mesmo significado do vocábulo por meio de um sinônimo ou tropo Lausberg (1972, p. 181-2) denomina de sinonímia. Nos exemplos citados, a sinonímia é amplificante, pois a repetição relaciona-se com o conteúdo dos vocábulos colocados nos poemas de forma gradativa pela intensidade semântica. É a forma progressiva se revelando pelas repetições não apenas de vocábulos simples, mas das expressões locucionais, sugerindo relações semânticas.

I. 2. O paralelismo sintático e a repetição de versos inteiros

Dario Vellozo aime la Magie...il en met encore à réveiller les échos qui dorment au fond des souvenirs de chacun...

Georgina Mongruel

O paralelismo sintático põe em relevo a repetição de versos inteiros, o que constitui técnica significativa na ampliação de sentido.

Em Lausberg (1972, p.166) encontramos que a repetição de uma parte da frase, seja em igualdade completa ou branda (parcial), serve à *amplificatio*

afetiva: "As figuras de repetição detêm o fluir da informação e dão tempo para que se 'saboreie' afetivamente a informação apresentada como importante". Segundo o mesmo autor, a igualdade branda constitui um fenômeno de transição para a acumulação. Imbuídos desses pressupostos, destacamos os paralelismos, porque, intensificando a idéia apresentada desde o início até o último verso do poema, eles vislumbram a temática. Ainda porque podem levar a significativas diferenças pois, conforme Lausberg, a repetição de uma mesma frase é uma desigualdade, uma vez que a segunda realização se faz com uma "*pronuntiatio* aumentativa", não sendo jamais igual à primeira.

Assim, por acreditarmos na riqueza desse recurso, elencamos os paralelismos sintáticos que julgamos mais expressivos em *Esotéricas*, buscando as relações de sentido neles encontradas.

No poema "Argonauta", por exemplo, os 25º e 26º versos se repetem, um abaixo do outro, operando um paralelismo sintático em que a substituição da locução verbal "vai passando" por "vai recordando" denota uma progressão de idéias, pois a primeira pressupõe distanciamento e impassibilidade, ao passo que a segunda, ao contrário, por ser um ato de reflexão, envolve o sujeito na ação que pratica, promovendo a aproximação da imagem da deusa. Há a formação de imagem visual e cinestésica, uma sinestesia, portanto, como se uma câmara acompanhasse a deusa em movimento e congelasse a sua imagem em close: "Ísis, talvez, que vai passando... / Ísis que vai recordando". A sensação de movimento deve-se ao emprego dos verbos no gerúndio, bem como ao próprio verbo "passar", que contém em si essa significação.

Em "Ângelus", o primeiro verso "Asas de prata de meu sonho!..." volta no 33º⁶ e o segundo, "Velas de prata da Saudade!...", se transforma em "Velas de prata de meu sonho," no 35º. Os dois versos organizam um paralelismo sintático, além do semântico, ao atribuir "asas" e "velas" "de prata" ao "sonho": "Asas de prata do meu sonho" e

⁶ Note-se o misticismo do número 33, que no cristianismo corresponde à idade em que Cristo morreu na cruz. Também esse é o número de vértebras da coluna dorsal, lugar onde se prendem as asas, sendo esse número, ainda, redutível ao 6 ($3+3=6$) pelo processo denominado, no ocultismo, de "redução teosófica", levando ao simbolismo das forças evolutiva e involutiva da natureza. Corresponderiam as "Asas de prata de meu sonho", de sociedade com os dois outros versos "Velas de prata da Saudade" e "Velas de prata de meu sonho", a uma alegoria de significação voltada para a vida pós-morte, como a única possibilidade de renovação?

"Velas de prata de meu sonho". Ocorre uma espécie de gradação com amplificação semântica, dada não apenas pela simples repetição, como pela disposição dos versos. A reprodução das estrofes I e VII permitem melhor observação:

Estrofe I:

1. Asas de prata de meu sonho!...
2. Velas de prata da Saudade!...
3. — A que regiões, Alma do Sonho,
4. Levais a minha soledade?
5. Nos meus baixéis, Alma do Sonho,
6. Chora a maruja da Saudade.

Estrofe VII:

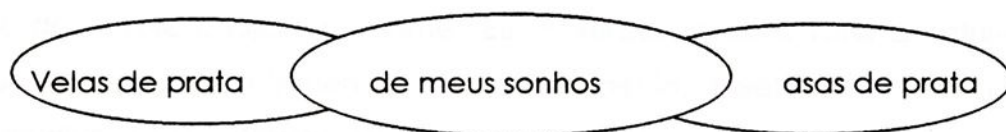
33. Asas de prata do meu sonho,
34. Vibrai meus sonhos de Saudade!
35. Velas de prata de meu sonho,
36. Vós sois as naves da Saudade,
37. Vós sois o Ocaso, — Alma do Sonho, —
38. Noiva da minha soledade.

Na primeira estrofe, os dois versos vêm seguidos, atualizando o primeiro "asas de prata" como atributo de "sonho" e depois, "velas de prata" como atributo de "Saudade". Na estrofe VII, os versos são retomados, apesar de apresentar ligeira modificação, fazendo o sintagma "de meu sonho" a identificação de "asas" com "velas", anteriormente comentada. O intervalo dado pela intercalação do verso "Vibrai meus sonhos de Saudade" prevê um desdobramento semântico dos dois versos anteriores, permitindo o prolongamento da idéia, pois ao separar o sintagma "de Saudade" do vocábulo "Velas", aproxima-o da seqüência "do meu sonho". Há, então, "asas" e "velas" que se fundem a "sonho", enquanto "Saudade" faz vibrar esses "sonhos" que contêm, ao mesmo tempo, essas "asas" e "velas".

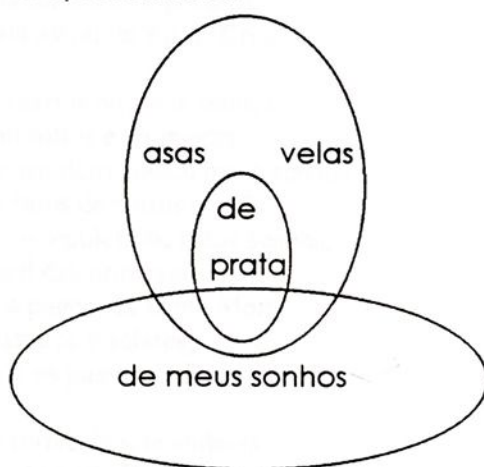
Símbolo de "alçar vôo, desmaterialização, levitação" (Chevalier, 1993, p. 90; 739-40; 844), "asas" possui, junto à ascensão, a idéia de verticalidade, também presente em "vela" (em virtude de possuir a "chama"⁷), enquanto "prata" representa a pureza, por ser o branco a sua cor, bem como pela

⁷ Em Chevalier (p. 933), encontramos: "A essa idéia de unicidade, de luz pessoal, Bachelard acrescenta a idéia de verticalidade. 'A chama da candeia sobre a mesa do solitário, escreve ele, prepara todos os devaneios da verticalidade. A chama é uma vertical valorosa e frágil. Basta um sopro para perturbá-la, mas ela se reergue. Uma força ascensional restabelece suas forças mágicas.' "

luminosidade contida nessa cor. Nos 33º e 35º versos, o sintagma "de meus sonhos" promove a intersecção entre esses elementos e acentua a gradação, além da amplificação referida:



Se "asas", "sonhos" e "velas" possuem em comum a ascensão e se "de prata" é atributo de "velas" e de "asas", ao serem ambos os vocábulos associados a "de meus sonhos", transmitem-lhe o seu brilho, a sua luz; "de prata" está semanticamente contido em "velas" pela pressuposição da chama, enquanto "sonhos" é reiterado em "asas", ao se interseccionarem pelo simbolismo comum de ascensão e levitação. Através do paralelismo formal, projetam o brilho e a verticalidade da vela nos "sonhos", efeito obtido graças à repetição, podendo ser assim representada:



Mais uma vez, portanto, a repetição proporciona uma progressão de sentido pela projeção de todos os elementos num único vocábulo, com auxílio do desdobramento do verso.

No pitagorismo, encontra-se uma relação do sonho com a revelação, conforme cita Gorman em *Pitágoras, uma vida*: "Era no sonho que se dava a epifania, quando o deus aparecia ao iniciado (...) o sono (...) trazia visões noturnas que eram proféticas" (s.d., p. 97 e 179), permanecendo também

próximo o simbolismo da vela da idéia de epifania, em consonância, portanto, com a significação do poema.

No poema "Solau", o primeiro verso "Eu sou o pagem de Dona Morte" é repetido integralmente no início da estrofe IV e aparentado, estruturalmente, ao terceiro verso da estrofe I: sujeito-pronome "Eu" + verbo, embora varie a natureza dos verbos e, conseqüentemente, do complemento, objeto direto no lugar do predicativo. O paralelismo se evidencia pela repetição de "Eu" e de "Dona Morte":

1. Eu sou o pagem de Dona Morte,
2. Loura de olhos monacais;
3. Eu rezo salmos a Dona Morte,
4. Sou o coral das Catedrais;
5. Nos meus idílios flavesce a morte,
6. A morte, — o vinho das bacanais.

7. Volvei os olhos de esperança
8. A um cavaleiro Rosa+Cruz;⁸
9. Os vossos olhos de esperança
10. São liras de ouro, alvas de luz;
11. São pulvinários de esperança,
12. Valquíria astral da Rosa+Cruz.

13. Nos cinerários de meus sonhos
14. Arderam Silfos e Quimeras;
15. Em que sepulcro andam meus sonhos,
16. Ó Peregrinos de outras eras?!...
17. Noiva, — sepulcro de meus sonhos,
18. Crisoberil das primaveras!
19. Eu sou o pagem da Dona Morte,
20. Entre castelos e solares;
21. Seguindo os passos de Dona Morte,

22. Subi as tôrres de sete andares,
23. Os belvederes de Dona Morte
24. Andam suspensos de meus olhares.

25. Andam suspensos de minha bôca
26. Os nove arcanos da Alquimia;

⁸ O poeta emprega aqui o sinal de adição em vez do hífen, referindo-se à cruz, à base das pirâmides, símbolo que representa, dentro da religião egípcia, a chave dos mistérios. A sociedade Rosa-Cruz é uma síntese do ocultismo vigente na Idade Média: hermetismo egípcio, gnosticismo cristão, cabalismo judaico, alquimia medieval e outras práticas comuns nessa época. Conforme Mario Roso de Luna, em sua obra *O simbolismo das religiões* (1990, p. 181), o simbolismo original da cruz é pré-cristão, remontando ao hieróglifo das letras "th" de Thoth, divindade egípcia também chamada Seth e Satã. A cruz representa, também, a imagem da ação do ativo (verticalidade) sobre o passivo (horizontalidade), do espírito sobre a matéria, ou ainda, a oposição das forças duas a duas que originam a quintessência (Gebran, 1989, p.114).

27.Nos setiais de minha bôca
 28.Rezaram monjas noite e dia;
 29.Jamais oscules a minha bôca,
 30.Estrêla d'alva da Nostalgia!...

31.Deixa que mortos enterrem mortos,
 32.Loura, de olhos monacais;
 33.A Morte embala meus sonhos mortos
 34.Nas absides das Catedrais.
 35.A Morte é a noiva dos sonhos mortos,
 36.A Morte é o círio das bacanais.

37.Deixa que mortos enterrem mortos,
 38.Loura, de olhos monacais!

O segundo verso, "Loura de olhos monacais", aparece modificado mais duas vezes pelo acréscimo de uma vírgula após o sintagma "loura" no segundo verso da estrofe VII e no último do poema. Aliás, essa última aparição do verso coincide com a segunda de: "Deixa que mortos enterrem mortos" (a primeira inicia a penúltima estrofe), constituindo, ambos, um dístico que fecha o poema de forma pessimista, truncando a esperança que se assinalava na estrofe II.

Percebe-se que, conquanto as repetições pareçam soltas, sem elos coesivos, pela maneira como são colocadas no poema, envolvem os demais versos, contribuindo de forma progressiva para a concentração do sentido em torno da idéia de morte. Para intensificar o clima negativo que se instala, concorrem não apenas as reiterações dos sintagmas "morte", "Dona Morte", "mortos" e "sepulcros", mas, principalmente, a intersecção de "sepulcros" e "mortos" através de "sonhos", cuja aproximação propõe uma significação disfórica de "morte dos sonhos" (15º, 17º, 35º e 36º versos).

Os 35º e 36º versos reforçam essa disforia através de mais um paralelismo sintático revelado pela repetição anafórica de "A Morte" (em semelhança também com o verso 33), vindo, em seqüência, o verbo de ligação na forma da terceira pessoa do singular: "é", variando o conteúdo semântico dos predicativos, embora em ambos, a força do gênero feminino centrada em "noivas" e "bacanais", concorra para a amplificação da idéia de morte, pois esses vocábulos remetem ao mito de Orfeu. O termo "noiva" lembra Eurídice, a noiva do herói da lenda grega morta no dia das núpcias, "bacanais" recorda a morte do próprio deus pelas bacantes, que o despedaçaram.



"Flor do abismo" promove em suas partes I e II variações do primeiro verso: "Meia-noite. O sino tange ...", cujo paralelismo se mostra na repetição do sintagma "Meia-noite":

- 1º verso: Meia-noite. O sino tange...
- 5º verso: Meia-noite. A Lua brilha...
- 9º verso: Meia-noite. A torre geme...
- 14º verso: Ai! meia-noite!... Uivos!... Gemidos!...⁹
- 32º verso: E os sinos tanger: — MEIA-NOITE!¹⁰
- 36º verso: Meia-noite. A torre implora...¹¹

Em todos esses versos observa-se um desenvolvimento crescente do clima de terror, dado pela distribuição anafórica do sintagma "meia-noite", cujo ápice se localiza no 32º verso, quer pela inversão, quer pelas maiúsculas em todas as letras "MEIA-NOITE", recurso gráfico intensificador. Considerando-se os primeiro, quinto e nono versos, pertencentes à parte I do poema e iniciadores de estrofes, verificamos que eles se dividem em duas partes, constituindo a primeira uma frase nominal separada da outra, sintagma oracional, com pausa bem marcada por ponto final. Em concomitância, a segunda parte desses versos, composta por sujeito + verbo intransitivo, sofre variações, seja pela intensificação da personificação, ao atribuir sentimentos humanos a seres inanimados através dos verbos "gemit" e "implorar" ligados ao sujeito "torre", seja pela substantivação das frases verbais no 14º verso, o que contribui para a generalização do "uivar" e do "gemit", que se estendem a todo o ambiente noturno do poema, efeito

⁹ A variação está na anteposição da interjeição "Ai!" antes do sintagma "meia-noite", assim como no surgimento de substantivo cognato do verbo gemit: "gemidos", em relação sinonímica a "uivos", constituindo, a segunda parte do verso, uma frase nominal e não verbal como as anteriores.

¹⁰ A variação consiste, aqui, na inversão da estrutura do verso, em que o sintagma "meia-noite" não apenas troca de posição, como de função sintática, passando de expressão independente, com valor de frase nominal, a termo da oração. Com a alteração do verbo "tanger" de intransitivo para transitivo direto, o sintagma passa a objeto direto, acarretando possível mudança na significação do poema. A progressão do sentido é marcada, ainda, pelo acréscimo da conjunção aditiva "e", além da pluralização da oração "O sino tange" ⇒ "E os sinos tanger".

¹¹ Nessa última repetição, a estrutura original é restaurada, embora não o conteúdo semântico, que sofre sempre variação, permanecendo o verbo transitivo direto.

intensificado pelo tom exclamativo e reticente. Com a transformação desse verso em expressões nominais, houve a diluição da noção de dinamicidade contida nos verbos, uma "des-ativação", atribuindo à noite a inatividade. Além disso, cumpre notar que os versos abordados são sempre os primeiros de cada estrofe, sendo que, no interior das mesmas, o conteúdo sofre uma progressão obtida pela retomada dos seus elementos, acrescidos de vocábulos alusivos à morte e a objetos macabros. Com a evolução do conteúdo lúgubre no decorrer do poema, na passagem de uma estrofe para outra, cria-se uma mesma linha de sentido de "descida aos infernos", num movimento aprofundante e abissal, coerente ao título, "Flor do abismo"¹², dentro de uma temática baudelairiana de invocação das forças demoníacas. Não bastassem essas recorrências, os segundos versos de duas dessas estrofes restabelecem a segunda parte do primeiro:

1. Meia-noite. O sino tange...

2. Tanger de sinos... Ó sineiro!

.....
5. Meia-noite. A lua brilha...

6. A Lua brilha e o sino soa...

São tantas as repetições no poema todo, que parecem corresponder, numa primeira leitura, a certo esvaziamento. No entanto, ao observarmos melhor, elas recuperam o que foi dito anteriormente e anunciam o que se segue, estabelecendo elos coesivos, que dilatam a informação e instauram a coerência no texto.

A reforçar a atmosfera negativa está a ocorrência intransitiva dos verbos, que fazem com que "meia-noite" simbolize um retrocesso ao passado, não deixando a ação progredir, não significando início de outro dia, mas fim. Constitui exceção o 32º verso que, pelo simples fato de iniciar a parte II do poema, é marca de mudança, presente também na inversão da estrutura sintática do verso, em que o verbo "tanger" passa a transitivo direto e "meia-noite", de sintagma frasal a objeto, transformando a negatividade da ação intransitiva em possibilidade de passagem, de início de outro dia, significação

¹² "Flor do abismo", em glossário do próprio poeta, tem a acepção de "Flor da luxúria"; é a região da matéria densa, da Luxúria, da sensualidade grosseira (Vellozo, *Obras III*, 1969, p. 496).

reiterada semanticamente pelo 38º verso: "A morte é o signo de uma aurora", se tomarmos "signo" por "prenúncio". Juntando esse verso, em leitura retroativa, aos dois anteriores ("Meia-noite. A torre implora.../ Tôrre dos mortos ideais!"), instala-se a idéia de ressuscitação dos "mortos ideais" dada pela transitividade contida em implorar, apesar de ausente o objeto da ação. Além disso, a repetição de "catedrais" (três vezes) e de "tôrre" (cinco), instaurando a verticalidade, junto à invocação feita pelo órgão a "Eleonora", supostamente a mulher amada, estabelecem um parêntese na significação diabólica do poema¹³.

Semanticamente, comprova-se a progressão, pois o poema se inicia pela oposição binária entre os termos "sino/lua" e "tange/soa". O binarismo sino/lua (em que lua aparece atualizada pelo sintagma "o curvo alfange" no terceiro verso) estabelece a oposição som/luz na primeira estrofe. Embora o verbo tanger seja intransitivo nessa estrofe, pois é usado na acepção de soar, há sugestão de um terceiro elemento pela invocação do sineiro, aludindo ao sentido transitivo de tanger. Nessa estrofe, há ainda a instalação do mistério pela alusão a um "ceifeiro" que o eu-poemático não diz quem é, conquanto possamos associá-lo à expressão "o curvo alfange", que metaforicamente é a lua, uma vez que os três elementos possuem em comum a semicircularidade. Senão, vejamos: 1) a lua, seja na fase de quarto crescente ou quarto minguante, se apresenta em forma de um semicírculo; 2) o alfange, que é um sabre de folha larga e curva com o corte na parte convexa, possui sua semicircularidade reforçada pelo adjetivo "curvo" e 3) "o ceifeiro", cujo objeto de trabalho remete à mesma idéia, estabelecendo, assim, um elo entre "ceifeiro" e "lua", podendo essa hipótese confirmar-se ou não até o final do poema.

Na segunda estrofe, com o estabelecimento da transitividade de tanger, a figura do sineiro substituída por "ninguém" é mais forte e, embora ausente, confirma a triangulação sugerida na estrofe anterior, instituindo, novamente, o clima de mistério no poema:

¹³ Essa mulher, no entanto, parece ressurgir do além, se atentarmos para os sons cavernosos do órgão [ɔɾɐ], contidos em "aurora", "implora" e "Eleonora". Também colaboram para essa sensação os fones [ɔkɐ] e [oɐ] dos vocábulos reiterados "invoca" e "entoa", cujo som, tanto do [ɔ] como do [o], vem alongado pelo tom reticente expresso na pontuação.



Na terceira estrofe, há intensificação do impulso negativo pela invocação das forças demoníacas, num movimento vertical descendente, por oposição ao verticalismo ascendente contido em "torre", "lua" e "vento" (alusão ao espaço aéreo), elementos personificados pela atribuição de ações humanas, tais como gemer e fremir que, no entanto, por sua associação a sofrimento, reforçam a negatividade da estrofe.

Da quinta estrofe em diante, em invocação à mãe, num pedido de socorro, a verticalidade ascendente se prenuncia outra vez pela atualização de "fanal", "céus" e "Luar", além de outros vocábulos que possuem esse sentido de altitude, como "alma", "olhar" e "alto mar". Novamente ocorre triangulação, se considerarmos que a mãe é invocada pelo eu-poemático que ocupa a posição do filho, enquanto a expressão "os céus" alude ao pai¹⁴.

Na última estrofe da II parte do poema, "Satã", que se situa fora da catedral, "espia a Virgem das Dores". Na parte III, contudo, instala-se o reinado do demônio: "Satã os sólios vai subindo/ Do altar-mor. A missa negra", em que Satã disputa com Deus a verticalidade ascendente. Na terceira estrofe dessa parte, ainda, a triangulação sugerida por "Lua", "serpente" e "coração", termos correspondentes, respectivamente, a Deus, Satã e homem, desfaz o binarismo anterior e, enquanto remete ao fato de o homem ser iludido pela serpente, nas duas últimas estrofes, prepara o mergulho nas instâncias infernais. Se, na quarta estrofe, a triangulação formada por "bruxas", "gnomos" e "esqueletos" sugere harmonização ou consonância com o clima macabro de um "sabá"¹⁵, na quinta estrofe, o binarismo mulher/homem proposto no verso "Das messalinas e dos

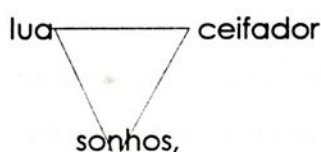
¹⁴ A tríade: Pai - Mãe - Filho, corresponde ao triângulo pitagórico que surge da atuação do 1 sobre o 2, gerando o 3, o princípio de geração do cosmos. O triângulo é a manifestação da divindade no indivíduo: o Um (princípio masculino) atua sobre o Dois (princípio feminino) para ressurgir no Três.

¹⁵ "Sabá", aqui, com o sentido: "Conciliábulo de bruxos e bruxas que, segundo superstição medieval, se reunia no sábado, à meia-noite, sob a presidência do Diabo."

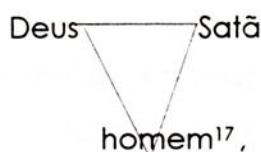
Otelos...”, lembra o desequilíbrio em que o homem resvala ao deixar-se levar pelas paixões¹⁶.

Na quarta e última parte, volta, além da invocação à mãe e da triangulação “Pai - Mãe - Filho”, a verticalidade ascendente conotada em “Ó sonhado castelo”, “Almas do Sete-Estrela!”. A lua ganha sentido negativo com a atribuição de frialdade em: “A Lua é fria... Ó presbitério, / Ó Lua, ó lápide polar!...”, enquanto o luar, negativo e atuante, sepulta os sonhos em: “Ó meu Irmão, o Luar é um coveiro / Que leva o Sonho a sepultar...”. Nos quatro últimos versos há identificação de luar com sineiro e ceifeiro, retomando a estrofe inicial e solucionando o mistério apresentado: o ceifeiro, o segador de estrelas é o luar, e não a lua, como supúnhamos. A lua, aparentemente indiferente ao desvario em que se encontra o homem, possui, em seu brilho, um ceifador e sepultador de sonhos.

Portanto, do plano simbólico



passamos para o plano mítico:



em que o homem, dividido entre a matéria e o espírito, aspira integrar-se à divindade. Prova disso é a súplica feita à mãe nos versos: “Que o meu gemido, ó Mãe! ó Santa! / Suba aos Céus na asa branca do Luar”, bem como a mostra de cordialidade no último verso: “— Boa-noite, Luar!”.

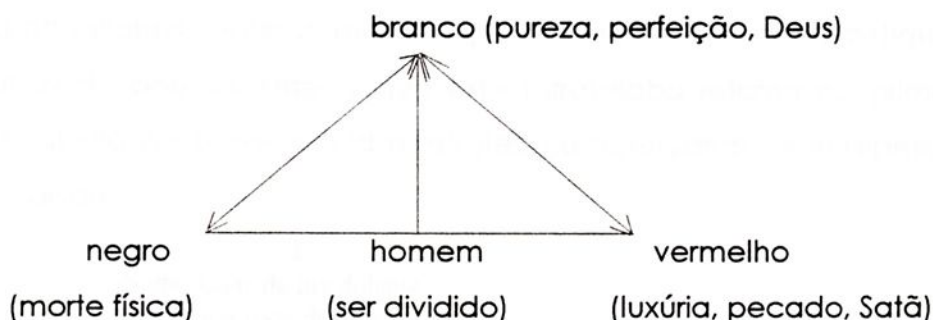
Se voltarmos a atenção para as cores, veremos que o branco (do luar), símbolo de passagem, por estar presente em maior número no poema,

¹⁶ Lembremos que no pitagorismo, doutrina cuja simbologia elegemos pela abordagem dos números, o triângulo é a figura da harmonia, enquanto o dois ou díade, pressupõe desequilíbrio.

¹⁷ Traduzindo: enquanto o luar ceifa os sonhos, Deus ceifa o satanismo do homem.

sobrepuja tanto o negro, que ressalta do clima noturno, significando o fim da vida terrena, como também o vermelho, cor da sensualidade (presente nos termos "luxúria" e "vampiros"). O mito da castidade se coaduna, pois, com a conjunção entre Deus e o homem na busca da perfeição.

Esquemmatizando:



Ambos, preto e vermelho, estão ligados entre si pela materialidade, possuindo verticalidade descendente, enquanto ao branco é atribuída a verticalidade ascendente, dada pelo verbo subir: "suba" e pelos substantivos "Céus" e "Luar" que, valorizados pela colocação em maiúsculas, pressupõem um lugar virtual, junto à divindade. A verticalidade, que no poema se apresenta em movimento binário, ora ascendente, ora descendente, revela o homem em desequilíbrio e atribui à morte a passagem do plano físico para o espiritual, na ânsia de atingir a imortalidade.

Como o eu-poemático não realiza a passagem, pois se despede do luar, abstendo-se de tomar uma posição definida, entrevemos a possibilidade de esse paralelismo sintático e semântico, que tem por base as triangulações, gerar a imagem de uma espiral helicoidal, cujo movimento de rosca sem fim pressupõe monotonia, não revelando o ponto terminal.

A retomada da estrofe inicial feita pelos últimos versos, identificando "luar" com "sineiro" e "ceifeiro", corresponde ao movimento de aproximação das bases do cilindro formado pelo deslocamento giratório e uniforme da hélice em torno de um eixo central, interseccionando as duas superfícies¹⁸.

Representaria, esse movimento no poema, o homem emparedado pelo

¹⁸ Vide conceituação de espiral helicoidal no capítulo III, quando será desenvolvido o estudo do sólido geométrico que a gera, ao abordarmos com maior profundidade a análise semântica de "Rimance medievo".

materialismo do século XIX e, sem atinar com a saída, desequilibrado com o dualismo entre o bem e o mal, Deus e Satã?

Em "Rimance medievo", o paralelismo entre três estrofes colocadas em posições estratégicas leva a uma leitura multidirecional, não apenas no nível sintático, mas também fônico e semântico, aos quais aludiremos em capítulo posterior. Trata-se do quarto verso das estrofes I, VI e XI, constituído de apenas quatro sílabas métricas, medida que corresponde a um hemistíquio¹⁹ dos octossílabos do poema. Frise-se que este tetrassílabo retorna no primeiro hemistíquio do quinto verso das referidas estrofes, caracterizando uma repetição seguida de inversão:

I

Noite. Luar de luz dolente
Envolve-a tôda de luar;
Os olhos postos no Oriente
 Entra a cismar!

**Entra a cismar, noiva dolente,
À luz de prata do Luar.**

VI

Agora, a Lua, alva e dolente,
A envolve tôda de luar...
Nívea Gardênia do Ocidente,
 Fica a cismar.

**Fica a cismar no amado ausente
Longe per terras de além-mar.**

XI

E merencória, e docemente,
À luz silente do luar,
Vai fenecendo alva e dolente
 Sempre a cismar!

**Sempre a cismar no amado ausente,
Longe, per terras de além-mar!**

Enquanto no quarto verso da estrofe I atualiza-se o verbo "entrar": "Entra a cismar", marcando o começo da ação, no quarto verso da estrofe VI, atualiza-se o verbo "ficar": "Fica a cismar", que caracteriza o aspecto continuativo, havendo, na estrofe XI, um retorno à primeira, pois apesar da ausência do verbo auxiliar, o

¹⁹ Embora nem todos os versos octossilábicos permitam a divisão em hemistíquios tetrassílabos, esse termo será atualizado sempre que o verso permitir o esquema 4+4 ou 4 grave + 4 c/ sinalefa (Chociay, 1974, p. 95).

advérbio de tempo "sempre" garante a continuidade do estado inceptivo proposto no início. Ocorre aí uma remissão ao círculo através de uma estrutura especular, uma vez que a última estrofe retoma a primeira, tanto no nível sintático, como no semântico ou no fônico. Há, no entanto, um desvanecimento desse círculo, se atentarmos para as realizações morfológicas no tocante ao aspecto verbal, cuja desinência *-ndo* marca a forma nominal gerundiva, que se apresenta, a partir da estrofe IX, em verbos como "cismando", "lembrando", "evocando" e "fenecendo", além do particípio presente evidenciado pela terminação *-nte*, registrado em "silente", "dolente" e "ausente".

Portanto, a partir da estrofe IX, há um esmorecimento progressivo da ação, representado pelos verbos no gerúndio, exprimindo deliquescência, embora na última estrofe essa idéia seja mais forte pelo emprego da forma "fenecendo" e pelo advérbio de tempo "Sempre", que acentuam o fenecimento, isto é, a ruptura lenta do círculo, associada à idéia de eternidade. Nessa última, insere-se a de retorno, instituindo um paradoxo, representado, talvez, pelo homem dividido entre a materialidade e a espiritualidade, equivalendo, de acordo com o dualismo pitagórico, à teoria dos opostos cósmicos entre o *limite* e o *infinito*, a *luz* e as *trevas*²⁰. Nesse paradoxo instituído pelo paralelismo estrófico e morfossintático, visualiza-se a formação da espiral helicoidal, numa tentativa frustrada de instalar-se a espiral eqüiangular²¹, pois embora ambas nasçam da forma triangular, enquanto a segunda, signo do equilíbrio dentro do desequilíbrio, propõe uma evolução, a primeira mantém-se uniforme, simbolizando o estado de permanência do ser.

²⁰ Apesar da dualidade contida nos opostos cósmicos pitagóricos, eles constituíam a essência da harmonia cósmica (Gorman, s.d., p. 42 e 77).

²¹ A formação da espiral eqüiangular surgirá no capítulo III, na análise do último poema de *Esotéricas*.

I. 3. Repetição e inversão: — os arranjos anagramáticos

A manifestação é o reflexo invertido do Princípio...

Saboya

As inversões e os arranjos anagramáticos, combinados com a repetição, constituem outro recurso de produção de sentido que o poeta utiliza, realizando um jogo que, embora aparente certo espontaneísmo, demonstra pleno domínio da técnica de versejar.

No poema "Argonauta", chamam a atenção os vocábulos "amarras" e "fidalgas" que, num jogo paronomástico, contêm os segmentos fônicos "mar" e "algas", constatação a que se chega ligando entre si as rimas [ar] e [atɣes] de final e meio de verso com as inversões anagramáticas que rompem o plano morfológico. Entra-se no nível da recorrência fonética, tão cara aos poetas simbolistas, que procuravam na sonoridade das palavras a correspondência com os elementos da natureza. Abaixo, um trecho do poema com destaque para essas ocorrências:

Asas abrindo, a galera entra a vogar...
(Galeras! frota do Amor, da quimera passada!)

Vai-se! — levando as amarras
Sôltas no mar as amarras,
Leão de asas sôbre o mar
Carne! flama do Irã! jãra de Babilônia,
De fragrâncias fidalgas
Astartéia, domando os ciclopes da Iônia! ...
Nostalgia das algas!
Saudades de Ísis morta, entre lótus, boiando!
Quem esgotou do Amor as fragrâncias fidalgas?
Babilônia, eu te vejo, entre flamas, brilhando!

* * *

Embora as rimas vocabulares [atɣes] sejam consideradas um fenômeno de rima pobre, e as rimas [ar] realizem uma homofonia, constituindo uma variante

para "mar", notam-se alguns anagramas de [ar] — [rə] em "galera", "entra", "quimera", "fragrâncias" e "lrã", apesar da nasalidade dos dois últimos [a].

Desse relacionamento de rimas e formas anagramáticas nasce a leitura de dissolução, morte e passagem do tempo contida no elemento aquático, presente em "mar" (nas oito reiteraões de "mar" em [ar]), "algas" e, por extensão, numa aproximação de natureza fônica, em "amarras", "fidalgas" e demais arranjos percebidos. Por outro lado, semantizando as rimas [ar], teríamos, numa transposição metafórica, uma leitura de espaço aéreo. Seria uma expedição de argonautas do além sidéreo, sensação que vai se completar nos últimos versos da Parte II do poema, reforçada pelas sensações táteis e sonoras produzidas pela aliteração do fone [s]. O que, a princípio, parecia simples preciosismo, revela-se técnica geradora de sentido, multiplicando e integrando os vocábulos através das repetições sonoras.

Com relação à estrutura sintática do soneto "Flor simbólica", cumpre observar o primeiro verso, aparente repetição de vocábulos: "Esfinge ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?" Compõe-se de duas orações, a primeira constituindo um período simples afirmativo e em ordem direta, com o verbo em forma perifrástica: uma locução verbal cujo auxiliar, elíptico, deixa transparecer apenas o verbo principal no gerúndio, à guisa de oração reduzida. A segunda oração, por sua vez, desenvolve uma estrutura na forma interrogativa, conseguida com a inversão dos mesmos membros da primeira, em que o verbo "cismar", transitivo indireto, é empregado na forma ativa do presente simples do indicativo e a locução expletiva "é que" acrescenta um tom coloquial. Importante notar a posição invertida dos vocábulos, lembrando uma estrutura especular:

Esfinge ao luar **cismando** Em que é que **cisma** a **Esfinge**?

A figura formada pela repetição invertida dos vocábulos remete ao espelho plano, cuja propriedade principal é a simetria. Considerando os vocábulos "Esfinge" e "cisma(ndo)" como objetos reais na primeira parte do verso e virtuais na segunda, temos que objetos e imagens são iguais, porém não

superponíveis, uma vez que a imagem escrita aparece invertida. Chegamos, portanto, à figura do triângulo isósceles, formado pela projeção do triângulo retângulo no espelho, em que o primeiro, ao ser projetado no segundo, gera o terceiro, símbolo de todo o processo de criação. Constituiria, a "cisma" da esfinge, uma reflexão sobre o mistério da vida e da criação divina?

Colocando-se as orações uma abaixo da outra, percebe-se melhor a inversão e a especularidade, imprimindo certo movimento ao verso:



Nas duas orações, "Esfinge" é sujeito; o verbo "cismar" que, com o auxiliar elíptico na primeira, atualiza o aspecto durativo, tornando-se intransitivo, aparece na forma transitiva indireta na segunda, alternando sua posição com a do sujeito. Se, por um lado, para que o primeiro hemistíquio tenha seis sílabas métricas, é preciso considerar o encontro vocálico de "luar" como ditongo e não hiato, no segundo hemistíquio, ao contrário, o acréscimo da locução expletiva "é que" garante as seis sílabas. Nos dois casos permanece uma indefinição: no primeiro, dada pela subtração do auxiliar, restando apenas a significação de aspecto durativo sem determinar o tempo; no segundo, com o tempo definido no presente, a indefinição fica por conta do objeto da ação verbal, oculto, expresso pelo pronome "que", o qual se torna indefinido por iniciar uma interrogativa.

Assim, a repetição associada à inversão, a princípio mero jogo vocabular vazio de sentido, ao ser desenvolvida em forma de espelho, pode significar a projeção, às avessas, do mundo superior no inferior, consoante algumas teorias do conhecimento, entre as quais a filosofia pitagórica, que mais de perto interessa, devido à filiação do poeta. A indefinição simboliza, associada à interrogação, a perplexidade do homem frente ao mistério indecifrável da vida, principalmente se levarmos em conta o império dos postulados positivistas naquele final de século e o conseqüente desencanto do homem com a vida

material, propondo, na atitude reflexiva, um momento de suspensão temporal. A repetição também evoca a helicoicidade, o que significa que o homem não se deixa prender no interior do círculo, girando de volta ao mesmo ponto, pois o movimento espiralar helicoidal propõe a permanência do ser sob a fugacidade do movimento. A saída para a perfeição, contudo, somente será possível com o crescimento infinito da espiral eqüiangular quando, no final do poema, ao tentar solucionar o enigma, o eu-poético busca a ascensão nas esferas da perfectibilidade, no absoluto.

É digna de nota a anáfora de "Vogas" nos terceiro e quarto versos, a qual evidencia a estrutura desconexa do segundo quarteto, em franca oposição ao primeiro, com frases curtas, exclamativas ou com reticências, sem o jugo subordinativo nem o encavalgamento do anterior, remetendo à sensação de mistério e de vaguidade, ficando ausente a ligação entre as idéias:

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon...
E o luar brilha; e o luar dorme; e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Barca de Ísis, no Azul, *bari* de argentum! Astro!
O mistério do Além brilha nas tuas ondas!
Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

Retomando "Ângelus", examinado no tópico da repetição de versos inteiros (capítulo I. 2), podemos notar como o paralelismo sintático contido na anáfora reforça a amplificação semântica produzida pela gradação das idéias. A repetição do pronome "vós" no início dos dois versos subseqüentes ao 35º:

33. Asas de prata do meu sonho,
34. Vibrai meus sonhos de Saudade!
35. Velas de prata de meu sonho,
36. Vós sois as naves da Saudade,
37. Vós sois o Ocaso, — Alma do Sonho, —
38. Noiva da minha soledade.

não apenas é anafórica, como paralelística, pois a estrutura sintática é a mesma: Sujeito + verbo de ligação + Predicativo do sujeito, sendo essa também a estrutura do último verso do poema. A anáfora reforça o paralelismo, pois os

pronomes "vós" remetem para "Velas de prata de meu sonho", como se esta seqüência exercesse a função de vocativo, realizando um adensamento da expressão "Velas de prata", identificando-o com "da Saudade" no 36º e com "do sonho" no 37º, através da função de adjunto adnominal do predicativo que estes últimos exercem na oração. O verso final do poema: "Vós sois as asas da Quimera!", realiza o mesmo jogo paralelístico e anafórico, substituindo "sonho" por "Quimera", sugerindo um grau maior de abstração. Nessa seqüência tivemos, portanto, "saudade" e "sonho" ligados a "velas de prata" que, mediante a amplificação, transforma-se em "Quimera", centrando nessa idéia de sonho impossível de se realizar, a significação do poema.

É, no entanto, "Rimance medievo" o poema que prima pelos paralelismos, jogos de inversões, arranjos anagramáticos e espelhos, embricando de tal forma essas manifestações umas nas outras, que se torna impossível separá-las. Para melhor discorrermos sobre elas, apresentaremos diagramadas essas repetições:

I

Noite-Luar de luz dolente
 Envolva-a toda de luar
 Os olhos postos no Oriente
 Entra a cismar!
 Entra a cismar, noiva dolente,
 À luz de prata do Luar.

II

Pensa, talvez, no Cavaleiro...
 Talvez em louro menestrel!...
 Recorda à Lua amor primeiro
 Sempre fiel!
 Sempre fiel de um Cavaleiro,
 Talvez um louro menestrel!

III

Era um Cruzado bem fermoso,
 De armas de aço e alvo brial.
 Fôra-se à guerra... Tão brioso!
 Tão marcial!
 Tão marcial, e tão fermoso
 Sob as alvuras do brial.

IV

Ela ficara, pensativa,
 Agoniada de pesar;
 Era uma nívea sensitiva
 À beira-mar.
 À beira-mar... Ah! Sensitiva,
 Veste a tristeza o teu solar!

V

Na luz astral dos olhos ternos
 Tinha tristezas monacais;
 Olhos que brilham sempiternos...
 Olhos ferais!
 Olhos ferais, olhos supernos,
 Olhos que lêem velhos missais.

VI

Agora, a Lua, alva e dolente,
 A envolve toda de luar...
 Nívea Gardênia do Ocidente,
 Fica a cismar.
 Fica a cismar no amado ausente
 Longe per terras de além-mar.

VII

Nas alamedas do castelo
 Um menestrel entra a cantar
 Descanta um carne triste e belo
 Que faz chorar...
 Que faz chorar o Sete-Estrela
 E as toutinegras do Solar!

VIII

Ai menestrel enamorado,
 Queres roubar um coração;
 Ouço-te o canto magoado
 Na solidão.
 Na solidão fale o Passado...
 Nosso passado, Coração!

IX

E a Castelã fica cismando,
 E ouvidos presta ao menestrel!...
 Que outras promessas vai lembrando
 O teu rondel!...
 O teu rondel que está falando
 De teus amores, menestrel!

X

E recordando outra miragem,
 Vai relembrando amor primeiro
 Vai evocando a nobre imagem
 De um Cavaleiro...
 De um Cavaleiro que era Pagem.
 De um Pagem que era Cavaleiro.

XI

Eimerencória, e docemente,
 À luz silente do luar,
 Vai fenecendo alva e dolente
 Sempre a cismar!
 Sempre a cismar no amado ausente,
 Longe, per terras de além-mar!

Numa primeira leitura, chama a atenção a utilização intensa do recurso da repetição e da ordem em que ela ocorre, com o quarto verso sempre reaparecendo no primeiro hemistíquio do quinto. O segundo hemistíquio desse mesmo verso geralmente retoma vocábulos do primeiro verso ou, às vezes, do segundo ou do terceiro, exceto nas estrofes VI, VII, X e XI, que reiteram outras formas. Essa estrutura repetitiva em ordem inversa torna-se especular em cada

estrofe, pois a retomada de elementos dentro da mesma estrofe faz com que ela se volte para si mesma.

Quanto ao aspecto fônico²², notamos, logo na estrofe I, uma peculiaridade na tônica rimante do primeiro verso [êti], cujo fone [ê] é retomado no início do segundo, no vocábulo "Envolve", caracterizando uma alteração acentual, que abrange versos contíguos. Esse processo de deslocação do acentoônico para átono retorna na estrofe VI com os mesmos vocábulos: "dolente", no primeiro verso e "envolve" no segundo, enquanto na estrofe XI, as repetições do [ê] sustentam a tônica de "docemente", "silente", "sempre", "ausente", não obstante permaneça átona em "merencória". Com relação ao fragmento "Envolve-a", do segundo verso da estrofe I, tem-se a repetição da estrutura em forma invertida no segundo verso da estrofe VI: "A envolve", perfazendo um arranjo anagramático, além de um paralelismo sintático, de uma estrofe para outra, produzindo a aproximação pelo nível sônico, que prenuncia determinada significação no semântico. Além da inversão "Envolve-a"/ "A envolve", na estrofe VI, do primeiro para o segundo verso, caracteriza-se um desdobramento dos fones [a] e [ê], seguidos da retração de "alva e dolente" para "A envolve". Também a seqüência "alva e dolente" retorna na estrofe XI, recuperando, juntamente com as reiterações do [ê], a lembrança do desdobramento visualizado na estrofe VI. Registra-se, portanto, também no plano fônico, um processo de similaridade e de espelhamento entre as três estrofes.

Essas inversões e arranjos promovem a aproximação e correlação desse plano com o semântico, gerando, através de uma estrutura repetitiva, uma progressão que cria o sentido de desvanecimento e de não-concretização da ação, conduzindo a uma leitura não mais linear, mas que se aproxima da

²² Para definir o que entendemos por *plano fônico* e pela sua subdivisão *nível sônico*, tomaremos de empréstimo a terminologia e os conceitos apresentados por Antônio Manoel dos Santos Silva em seu *Análise do texto literário* (1981, p. 25-37).

Consideraremos plano fônico como o plano da expressão (ou do significante), com uma subdivisão em quatro níveis, os quais detalharemos à medida em que emergirem das análises, sendo: a) nível melódico ou entonacional; b) nível quantitativo; c) nível acentual ou de intensidade, e d) nível de seqüência sônica. Encontram-se incluídas no nível sônico (isto é, a sucessão linear dos fones que constituem a mensagem) as reiterações sônicas motivadas de final de verso, ou seja, as rimas.

tabular, entendida pelo grupo μ como o resultado das diferentes dimensões de leituras de um texto.

Arranjos anagramáticos menores, apesar de não concorrerem para a significação total do poema, se fazem presentes, ainda na estrofe I, em vocábulos cujos encontros consonantais, seguidos da vogal "a" como "Entra" e "prata", apontam para a inversão do [ra] em [ar] no vocábulo imediato, como em "cismar" e "luar". Na estrofe IV ocorre a inversão do encontro vocálico de "Ai" – [ay], no quinto verso para "veste-a" – [ya] no sexto.

Na estrofe X, o paralelismo proporcionado pela estrutura sintática dos quinto e sexto versos (**De um Cavaleiro que era Pagem, / De um Pagem que era Cavaleiro**), cujo eixo é contituído pelo pronome relativo e pelo verbo ser: "que era", alterando a ordem e a função de "Cavaleiro" e "Pagem", se dá, concomitantemente a uma inversão, outra estrutura especular. Sendo essa figura, gramaticalmente denominada quiasmo, é, segundo Dubois, um poderoso agente de inversão do tempo, devendo sua eficácia ser explorada, pois além de ser empregada para quebrar a monotonia sustenta, na temporalidade, seu *ethos* específico (1974, p. 148). No poema, a inversão está, portanto, de acordo com o plano semântico da estrofe, valorizando sua força temporal, pois a noiva não se recorda do amado apenas no momento presente, enquanto cavaleiro, mas do período em que era um simples pagem.

Registramos, ainda, outros paralelismos, do mesmo tipo daqueles arrolados em item anterior, o de vocábulos ou de expressões que chegam a constituir meio verso, como o que ocorre entre os terceiro e sexto versos da estrofe V: "Olhos que brilham..." / "Olhos que lêem...". Assim também, nas estrofes IX, X e XI as anáforas, construídas por "E" e "Vai", instauram um paralelismo sintático entre os segundo e terceiro versos da estrofe X e o terceiro da estrofe XI, que propicia um movimento crescente não apenas pela adição contida em "E", como pela continuidade de "vai", acrescida dos verbos no gerúndio, mesmo que esse aspecto estabelecido pela ação progressiva conduza ao desvanecimento.

Apesar de a nossa análise, até o momento, primar pelo levantamento de processos estilísticos de natureza reiterativa, é impossível esquecer a visão de mundo de Dario Vellozo filtrada pela matemática e pela geometria pitagórica. Por isso, a diagramação exibida páginas atrás, com segmentos de retas

traçados sobre estruturas invertidas de um verso para outro, donde brotam paralelas, é uma tentativa de ilustrar o resultado obtido com as figuras recorrentes da sua poesia e, ao mesmo tempo, de aproximar tais efeitos da temática e do sentido que nela surpreendemos, ou seja, o manejo simbólico dos números para explicar o ser e o mundo.

I. 4 O paralelismo fonético: a repetição de fones e o plano fônico

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité*
Baudelaire

Conforme prenuncia o item anterior, a paronomásia, o anagrama e as inversões, na tentativa de romper a norma morfológica, põem em destaque o plano fônico, cujas segmentações passam a ser observadas: as rimas, as aliterações, a métrica, o fio melódico. Sendo assim, *Esotéricas* se assemelha à filigrana, uma renda finíssima, ao estabelecer relações de som e sentido, pois contêm traços semânticos as vogais, as consoantes e a incidência da nasalidade; tudo motiva as analogias. Toda essa sonoridade, que tece e envolve a obra poética, proporciona a visão de outro arranjo compositivo, pois cria uma rede de relações que permite a iconização do poema, gerando um espaço e um tempo inerentes a ele, ambos matéria de capítulos posteriores.

Frise-se que a analogia é procedimento que atravessa todos os estratos do texto, do sonoro ao visual, passando pelo sintático e pelo morfológico. A correspondência, que está na base do movimento simbolista, seja na espontaneidade mimética de um Verlaine, ou na complexa correlação com a natureza, em Baudelaire, encontra ressonância nas Ciências Ocultas, cartilha de tantos simbolistas e, em especial, do poeta Dario Vellozo. Em vista dessa filiação em *Esotéricas*, a reflexão de um nível no outro, como por exemplo, a reiteração de traços fônicos com o intuito de gerar sentido, para além da proposta

artesanal de cunho literário, pode justificar uma relação com o espelho, enquanto material que simboliza a criação de um mundo superior que se reflete, por analogismo, na instância inferior, terrena.

Essas idéias de raiz platônica que intentam a fusão entre as leis da física e a explicação oculta do mundo ganham com Swedenborg o contorno doutrinário adequado para instalar-se no Simbolismo francês. Na compilação de textos simbolistas organizada por Álvaro Cardoso Gomes, além da menção ao místico sueco, encontram-se diretrizes quanto ao preparo do terreno, contido na idéia das "Correspondências", para o "irracionalismo" e, quanto à "valorização do símbolo e do aspecto esotérico do texto, entendido como algo hieroglífico, hermético", o que foi levado às últimas conseqüências por Mallarmé, ao propor a poesia como sugestão²³.

Assim, na esteira associativa dessas correspondências, interpretando Lefebvre (1975, p. 141), quando confirma Sartre, ao dizer que "o espírito, apoiando-se no 'analogon', visa através dele a uma imagem mental", é possível entender o termo "analogon" como "percepção". Embora Lefebvre o tenha utilizado relacionado à pintura figurativa, à linguagem icônica, ao nos reportarmos aos fones, sentimos que estes mantêm um comportamento semelhante no tocante à formação de imagens mentais, ou seja, a percepção dos fones produz uma imagem mental que será, posteriormente, iconizada na "forma" do poema.

Através de minucioso levantamento dos fones nos poemas de *Esotéricas*, comparando as ocorrências à tabela do matemático Osvaldo Sangiorgi quanto à freqüência dos fonemas na língua portuguesa²⁴, constatamos, por exemplo, a importância da distribuição dos sons nasais em determinada composição, ou a baixa incidência de outros que, por virem agrupados de maneira especial, criam relações de sentido.

²³ Embora os hieróglifos egípcios tenham sido decifrados por Champollion no século XIX, para o comum das pessoas eles continuam herméticos, em especial para o poeta simbolista que, coetâneo dessa descoberta, na tendência para o irracionalismo, via o texto como um jogo a ser decifrado, no dizer de Mallarmé, devendo "sempre haver enigma na poesia" (Gomes, 1994, p. 42 e 102).

²⁴ Freqüência dos fonemas na língua portuguesa, segundo Osvaldo Sangiorgi: *Aspectos quantitativos e formais do sistema fonológico da língua portuguesa contemporânea no Brasil* — Tese de Doutorado, USP, 1972.

Dos oito poemas que compõem *Esotéricas*, após investigação feita linha a linha, num total de 393 versos, chegamos a 8125 ocorrências de fones. Pode-se observar, por exemplo, a predominância de consoantes sobre vogais, porém numa variação pequena, de cerca de 15%, sendo 3474 o número de vogais, correspondendo a um percentual de 42,75%, contra 4651 consoantes, isto é, 57,24% das ocorrências de fones.

Continuando a comparação por pares, revelou-se uma quase equivalência quantitativa entre vogais abertas e fechadas, constituindo aquelas 40,5% das ocorrências e estas, 52,82%. Os sons nasais, no entanto, apesar de, em alguns poemas de *Esotéricas*, transmitirem a sensação de predominância, se apresentam numa percentagem quase insignificante (10,56%) face aos orais (89,29%). Outra discrepância notória está por conta do par surdo/sonoro, correspondendo este a 72,67% das ocorrências contra 27,30% daquele, embora, por serem as vogais consideradas sonoras no sistema fonológico da língua portuguesa, a diferença se torne absurdamente maior. Também o par oclusiva/constritiva, com percentual de 27,43% contra 62,35%, possui comportamento semelhante, devendo ser considerado fato normal, uma vez que a variedade de constritivas, incluindo-se entre elas as semivogais, é superior.

Ao cotejarmos os dados com a tabela de Osvaldo Sangiorgi verificamos serem normais essas realizações, tanto em língua como em literatura, salvo por variações de algum fone, em particular, num ou noutro poema. Portanto, mais produtivo do que considerar as ocorrências dos fones, isoladamente, julgamos ser seu exame agrupado pelo modo ou pelo ponto de articulação; ou ainda como vimos acima, pelas oposições: nasais/orais, surdas/sonoras, abertas/fechadas, etc.

As realizações dessa ordem em "Rimance medievo" comprovam que a diferença entre a quantidade nele registrada e a ditada pela norma da língua portuguesa não é muito grande. O [a] permanece em primeiro lugar; o [i] alterna o segundo com o terceiro lugar; o [r] sobe do quinto para o segundo lugar e, assim por diante, sem nada que sugira grande mobilização. Apesar disso, ficamos com a sensação de que predominam sons nasais e consoantes laterais,

pois somando-se as realizações de [l]²⁵ e [λ], perfazem um total de 75 (cerca de 10,71%) das ocorrências de consoantes, enquanto os sons nasais, considerando vogais e consoantes, resultam em 140 (11,39%), número nada significativo contra 1089 (88,60%) fones orais. Por outro lado, observando o timbre das vogais, notamos pequena superioridade de reduzidas, sendo 266 vogais fechadas e reduzidas contra 225 vogais abertas. Admitindo que as consoantes nasais²⁶ fecham o som das vogais com que se avizinham, aquele número certamente aumenta.

Conquanto os sons nasais, somadas as vogais e as consoantes, representem uma quantidade pequena em relação aos orais, a sensação de nasalidade que impregna o poema simula um número muito maior. A possível significação a ser atribuída a esse efeito parece ligar-se à sua distribuição no poema, pois acreditamos ser mais importante a posição em que aparecem, com destaque para a vizinhança com outros fones, do que propriamente a quantidade. Demonstraremos essas realizações envolvendo-as com círculos, para que se destaquem:

²⁵ Embora estejamos procedendo a um levantamento fonético, consideraremos o valor fonológico do /l/ e de sua variante pós-vocálica [ɫ], a despeito do falar do Rio de Janeiro na época (1868) já estar se distanciando do de Portugal e adquirindo características brasileiras (valor de semivogal [w]). Algumas constatações embasam essa posição: 1) o falar mais próximo de Portugal, que o atualiza como consoante apical, era o preferido pela elite brasileira naquele momento, caso do grupo simbolista a que pertencia Dario Vellozo; 2) o poeta, pertencendo à classe econômica e culturalmente elevada, tendo nascido e se criado até os 16 anos no Rio de Janeiro, presume-se que havia fixado essa norma; 3) pelo fato de ter-se tornado famoso pelos dons de orador e de promover rituais helênicos — festivais de declamação — acredita-se que essa realização tenha sido a preferida.

²⁶ A esse respeito, diz o gramático Celso Cunha: "Além das sete vogais orais (...) — emitidas todas com o véu palatino levantado contra a parede posterior da faringe — possui a nossa língua cinco vogais nasais, em cuja articulação o véu palatino, abaixado, permite que uma parte da corrente expiratória ressoe na cavidade nasal. (...) Em português, as vogais nasais são sempre fechadas e podem empregar-se com fins distintivos (1972, p. 25).

Noite. Luar de luz dolente
 Envolva-a tóda de luar;
 Os olhos postos no Oriente
 Entra a cismar!

Entra a cismar, noiva dolente,
 A luz de prata do Luar.

II
 Pensa, talvez, no Cavaleiro...
 Talvez em louro menestrel!...
 Recorda à Lua amor primeiro
 Sempre fiel!

Sempre fiel de um Cavaleiro,
 Talvez um louro menestrel!

III
 Era um Cruzado bem ferroso,
 De armas de aço e alvo brial.
 Fôra-se à guerra... Tão brioso!
 Tão marcial!

Tão marcial, e tão ferroso
 Sob as alvuras do brial.

IV
 Ela ficara, pensativa,
 Agobiada de pesar;
 Era uma nêvea sensitiva
 À beira-mar.

À beira-mar... Aí! Sensitiva,
 Veste a tristeza o teu solar!

V
 Na luz astral dos olhos terços
 Tinha tristezas moçais;
 Olhos que brilhavam sempre...
 Olhos ferais!

Olhos ferais, olhos superños,
 Olhos que têm velhos missais

VI
 Agora, a Lua, alva e dolente,
 A envolve tóda de luar...
 Nêvea Gardênia do Ocidente,
 Fica a cismar.

Fica a cismar no amado ausente
 Longe per terras de além-mar.

VII
 Nas alamedas do castelo
 Um menestrel entra a cantar;
 Descanta um canção triste e belo
 Que faz chorar...

Que faz chorar o Sete-Estrêlo
 E as toutiniegas do Solar.

VIII
 Ai menestrel enamorado,
 Queres roubar um coração;
 Ouço-te o canto magoado
 Na solidão

Na solidão fala o Passado ...
 Nosso passado, Coração!

IX
 E a Castela fica cismando,
 E ouvidos presta ao menestrel!...
 Que outras promessas vai lembrando
 O teu rondel!...

O teu rondel que está falando
 De teus amores, menestrel!

X
 E, recordando outra miragem,
 Vai lembrando amor primeiro;
 Vai evocando a nobre imagem
 De um Cavaleiro...

De um Cavaleiro que era Pagem,
 De um Pagem que era Cavaleiro.

XI
 E menescória, e docemente,
 À luz silente do luar,
 Vai feneendo alva e dolente
 Sempre a cismar!

Sempre a cismar no amado ausente,
 Longe, per terras de além-mar!

Ainda que a nasalidade esteja bem distribuída no poema todo, aparecendo, salvo algumas exceções, do primeiro ao último verso de cada estrofe, sustentada por um equilíbrio perfeito entre [m] ou [n] e ditongos nasais (produzidos pela elisão), deve-se levar em conta que as consoantes nasais

contaminam o som das vogais adjacentes, advindo daí a percepção que tivemos a princípio. Essas ocorrências se ampliam à medida em que se aproxima o final do poema. Seguindo a ordem das estrofes, da primeira à última, temos: 11, 13, 11, 8, 11, 13, 11, 14, 14, 16 e 18 sons nasais em cada uma, ficando claro o aumento progressivo a partir da estrofe VIII, coincidindo, a partir da IX, com a construção de verbos no gerúndio, modo que, invariavelmente, os introduz. Conquanto esses sons sugiram lamento, bem como o canto melancólico do menestrel e, no final, intensifiquem a impressão sensorial de desvanecimento, excetuamos dessa significação a estrofe III, onde ocorre grande número de consoantes oclusivas, tais quais [b], [d], [k] e [g], endurecendo o som dos ditongos, como é o caso de [ãw] precedido de [t]. Esse endurecimento dos sons parece entrar em harmonia com o sentido, uma vez que a estrofe apresenta contundente descrição do cavaleiro e atualiza vocábulos relacionados com atividades bélicas, como "cruzado", "brial", "armas", etc.

A pequena diferença entre o número de vogais e o de consoantes explica-se pela insignificante diminuição daquelas, causada pela ocorrência mínima de elisões ou crases, enquanto as sinalefas, produzindo ditongação, contribuem para o aumento das semivogais e, conseqüentemente, o de consoantes constrictivas. Esses procedimentos de acomodação ocorrem enquanto recurso fonoestilístico para adaptação da métrica e do nível entonacional.

São significativas, no entanto, as 136 vogais fechadas e reduzidas (incluídas as nasais, pois reiteramos que a nasalidade pode condicionar o fechamento das vogais) contra 63 abertas, principalmente se acrescentarmos às primeiras as 22 consoantes nasais que, bem distribuídas em cada verso, contaminam outras vogais adjacentes, configurando um ambiente noturno e certo clima de soturnidade.

Observemos, numa representação visual, as ocorrências de fones nasais, (sejam os consonantais, [m], [n] [ɲ] ou os vocálicos) bem como de vogais fechadas ou reduzidas:

[e] [i] [u] [i] [m] [ã] [uey] [i] [i] [m] [i] [i]
 Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cismá a Esfinge?
 [i] [i] [n] [u] [u] [u] [e] [yus] [i] [yus] [m] [ô]
 Ísis, no céu, fulgurá, entre os lírios de Amon

[yʉ] [u] [i] [yʉ] [u] [m] [yʉ] [u] [i] [i]
E o luar brilhá, e o luar dormé, e o luar cinge

[n][i][u] [i] [o] [ã] [e] [i] [õ]
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

[e] [i] [i] [n] [u] [i] [ẽ] [ũ] [u]
Barca de Ísis, no Azul, bari de argentum! Astro!

[u] [m][i] [yʉ] [ẽy] [i] [e] [n][es] [u] [õ] [e]
O mistério do além brilha nas tuas ondas!

[e] [m] [õ] [u][i] [ẽ] [ẽ] [u] [u]
Vogas! Amon rutilá em templos de alabastro...

[e] [yʉ] [i] [i][n][i] [i] [o] [e] [õ] [e]
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

[i] [e][m][e] [i] [u] [e] [u] [õ] [e]
Diadema de luz a tua fronte aureola;

[o] [i] [i] [i] [o] [i] [i] [o] [n] [ẽ] [ew] [ey] [u] [i] [o] [e]
Osíris brilhá, Osíris sonhá em teu seio de pérola!...

[i] [i] [m] [yʉ] [u] [i] [yʉ] [n][i][u] [o] [n][e]
E a Esfinge dormé; e o Luar brilhá; e o Nilo sonha.

[m] [yes] [i] [i] [m][o] [n][u] [u] [ye] [yʉ]
Dorme! Esfinge do amor no céu sudário étéreo!

[i] [e] [o] [i][m][o] [o] [m][õ] [i] [i] [o] [n] [e]
Brilha! Flor imortal, flor de Amon! Brilhá e sonha,

[i] [i] [u] [ẽy] [i] [i] [o] [u] [m][i] [yʉ]
Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

Por esse gráfico, no qual representamos entre colchetes todos o fones nasais, fechados e reduzidos, inclusive o [e], quando reduzido,²⁷ observa-se a distribuição quase simétrica, logo no primeiro verso, de seis fones nasais, retornando ao menos duas realizações desse tipo em cada verso, as quais colaboram para o fechamento das vogais, além de as sinalefas e elisões tornarem reduzidos os fones [e] e [e], arranjos que, como dissemos, respondem pela sensação de soturnidade auferida. Os pequenos traços verdes sobre as

²⁷ Não contemplamos, ao fazer as representações no gráfico, os encontros vocálicos formados pelas sinalefas, cuja base era a vogal "a" (tal como ocorre em "E a Esfinge" — [yays]), mesmo que não fosse tônico e se mostrasse reduzido pela contigüidade com as semivogais, principalmente nos tritongos, desprezando a dita vogal na contagem dos fones reduzidos, considerando esses sons abertos. Fôssemos conduzir-nos com maior rigor, certamente a quantidade de fones criadores da sensação de noturnidade aumentaria.

vogais, na sua maioria o [a], indicam a perda de fones pela elisão, reduzindo ainda mais a quantidade de vogais abertas.

Embora as relações de sentido não sejam muito significativas ao opor consoante oclusiva (58) a constrictiva (153), uma vez que a maioria dos fonemas de nossa língua pertence à última, destacam-se, dentre essas, as fricativas (107), que sugerem mistério, em especial as surdas, ao produzirem o cruzamento sinestésico de sensações auditivas e táteis (arrepios, mal estar). Essas impressões, porém, não são levadas ao extremo devido à incidência maior de consoantes sonoras (199) em relação às surdas (55), que arredondam os sons, quebrando o clima de mau presságio, conotando euforia e agradabilidade com relação à morte, a idéia de imortalidade, tema central do poema.

O levantamento semântico remete aos elementos cósmicos, cabendo a maior freqüência aos vocábulos que se reportam ao fogo ou à luz, como "luar", "Ísis", "fulgura", "brilha", "rutila", "luz", "diadema", "bari", "argentum", etc, em cuja cadeia fônica predominam realizações do traço de sonoridade. Em segundo lugar, vocábulos ligados ao elemento "ar" atualizam sons fricativos, como [z], [s] e [f], cujo traço surdo dos dois últimos é reforçado pelo [t] em alguns vocábulos: "Azul", "céu", "Astro", "mistério", "Infinito" e outros. Os termos relacionados ao elemento "água": "Nilo", "rolando", "barca", "Vogas", "ondas", "Caron", etc., compostos por fones sonoros, vêm em terceiro lugar, enquanto "hipogéias" e "seio", reportando-se ao elemento "terra", perfazem, opostamente, sons fricativos: [ʒ] e [ʃ], fechados: [i], [o], [ey] e [u] e surdos: [p] e [b]. Pela quantidade, quer de vocábulos, contendo o traço semântico de "luminosidade", quer de fones sonoros que as sustentam, produzindo euforia, nota-se a valorização da matéria ígnea, bem como do elemento aquático, ligado ao rio Nilo e à deusa Ísis, enquanto os fones fricativos surdos, sugerem uma combinação de mistério, com certa disforia, que é intensificada pelo relacionamento com "terra", vocábulo em torno do qual se agregam os sons vocálicos fechados aos consonantais surdos, sejam oclusivos ou fricativos. A euforia suscitada pela realização fônica do elemento "luz", bem como o mistério contido em "ar", concorrem para a significação de "espiritualidade", permitindo uma leitura de desvalorização da vida terrena em favor da vida espiritual.

Decorrentes do contato com os elementos cósmicos surgem as sensações, com ênfase nas visuais e auditivas, que invadem o poema e geram a maior parte das sinestesias, deixando em segundo plano o seu cruzamento com a sensorialidade tátil, como em: "e o luar cinge Nilo"; e a cinestésica, (de movimento): "Nilo que vai rolando a barca de Caron."

Em "Argonauta", aludido anteriormente, a respeito das reincidências do radical *flam-* em "flambelantes", "inflamada", "flamejam", "flama", etc., o tecido sonoro, resultado, por certo, da reiteração fônica, produz uma sensação auditiva, a princípio indefinida, em que se nota algo de sensual, que subjuga e prepara o domínio deste aspecto no poema. O lexema "flambelantes", que abre o poema e a terceira estrofe da primeira parte, realiza um jogo na cadeia significativa através do desdobramento do grupo consonantal [fl] nas sílabas [be] e [lã], em que o [b] representa uma retomada do [f] na realização de um dos traços distintivos mínimos, a labialidade, neutralizando o ensurdecimento desse fone ao se lhe opor pela sonoridade e oclusividade, também contribuindo para essa sonoridade, o retorno do [ã]. Os fones sonoros [d], [m] e [3] contidos em "inflamada", "flamejam" e "flamas", ao provocarem o arredondamento dos sons, encobrem o tom disfórico induzido pela fricatividade, além de favorecer a sensualidade pressentida através do jogo criado pela oposição desses traços mínimos: fricativo/oclusivo, surdo/sonoro, ora apertando, ora afrouxando os lábios, ou ressoando nas cavidades nasais, ou vibrando as cordas vocais. Devido, principalmente, aos primeiros quatro versos de "Argonauta", Dario Vellozo foi comparado a Debussy (Coutinho, 1986, p. 417), impressão com que concordamos: é como se ouvíssemos uma música, cuja harmonia sonora lembra os acordes do compositor:

1. Flambelantes leões de áurea juba inflamada

[f] [b] [b] [f] [m]
 [l] [l] [l] [l]
 [z] [z]²⁸
 [3]
 [r]

²⁸ Consideramos a consoante "s" com valor de [z] em final de vocábulo seguido por consoante sonora, em virtude da contaminação fonética que ocorre nesses encontros.

2. Rugem na carne em flor, — sol de ouro a rutilar ...

[x] [r] [r] [r] [x] [r]
[s]
[3]

3. Soam trompas, flamejam púrpuras, fanfarras

[s] [s] [s] [s]
[r] [r] [r] [r] [x]
[p] [m] [p] [p] [f] [f]
[3]

4. Troam.

[r]

Nesse trabalho fônico, em que o centramento no radical *flam-*, fazendo surgir, a princípio, as aliterações suscitadas pelo fone [f] que, expandindo-se em coliterações, envolve os homorgânicos [b], [p] e [m], nota-se que o [l], ao permear [f], [b] e [m], promove a ligação dos termos derivados de *flam-* aos atributos da fera.

No segundo verso, as aliterações do [r] e [x] remetem aos rugidos dos leões, dentro de um arranjo imitativo (com destaque para a combinação fonossemântica de "rugem"), enquanto no terceiro, o fone [f] se intercala aos [p] e [m], prevalecendo o ensurdecimento dos dois primeiros, avolumado, no entanto, pelos vários [r] que lembram, além dos rugidos de leões, o troar de tambores.

Em "Solar antigo", a partir da iteração de sintagmas locucionais, passou-se à observação de determinados fones cuja freqüência oscilante estabelece razoável diferença em comparação aos demais poemas de *Esotéricas*. Nota-se maior incidência das consoantes sonoras (76,51%), com conseqüente diminuição das surdas (23,48%), além da redução das vogais abertas (35,40%) e ampliação das ocorrências de sons fechados (58,03%) em razão das transformações de [o] reduzido ([u]) em semivogal pelas sinalefas ([w]).

A acentuada manifestação de fones sonoros, simultânea à imagem visual da torre de berilo com ameias de cristal, parece sustentar-se semanticamente pela pressuposição do brilho que emana dos minérios, o qual se intensifica através de locuções que detêm a marca de "luminosidade", como "clâmide fulgente", "lança de ouro", "alvo albornoz", "luz da Natureza", "lis", "lirial", etc..

Por outro lado, o fechamento dos fones vocálicos transmite a sensação de angústia, em consonância com a reiteração de expressões com o sentido de "altitude", como "torre", "altas ameias", "Estrela da Manhã", etc., os quais remetem ao "ideal inatingível".

Em "Flor do abismo", o bem tramado encadeamento do plano semântico com os níveis sônico e intensivo do plano fônico se aguça quando, na estrofe XV, no verso 65, surge o termo "serpente" que, no simbolismo esotérico, se relaciona ao círculo²⁹. Talvez pela referência a eterno retorno seja, o réptil, nomeado, no poema, como "Ilusão", conotando a busca da verdade pelo homem, na tentativa de se libertar do caos, do mundo material e ilusório em que se encontra:

62. En|tan|toa| Lu||a
/ /
63. In|di|fe|ren|te,
/ /
64. Fil|tra|vos| fil|tros| da|lu|são,||
/ / /
65. — Te|rrí|vel,| pér|fi|da| ser|pen|te
/ /
66. Que| fa|sci|na|sseum| co|ra|ção!...||
/ / / /
67. Ru|geo| sa|bá...| Bru|xa|se| gno||mos,
/ / /
68. For|mam| a| ron|da| dees|que|le|tos...
/ / / /
69. A| Lu|a| bri|lhá...Ó| flor| dos| gno||mos,
/ / /
70. As|tro| dees|tra|nho|sa|mu|le|tos!...
/ / /
71. Es|ta|lam| beijo|sA| lu|xú||ria
/ / /
72. A|cen|de| rú|bi|do|sa|ne||los...
/ / /



73. E| ro|daa| ron|dae| fre|mea| fú||ria
/ / / /

04	[ua]	β^{30}	2-4
04	[êti]	χ	4
08	[ãw]	δ	2-4-8
08	[êti]	χ	2-4-8
08	[ãw]	δ	4-8
08	[no]	ϵ	1-4/5-8
08	[etus]	ϕ	1-4-8
08	[no]	ϵ	2-4-6-8
08	[etus]	ϕ	1-4-8
08	[úria]	γ	2-4-8
08	[elus]	η	2-4-8
08	[úria]	γ	2-4-6-8

²⁹ A figura do réptil, mordendo a própria cauda que foge, representa o eterno movimento, ou o encontro do fim com o seu início.

³⁰ Letras gregas e outros símbolos foram empregados para denominar as rimas, neste poema, tantas foram as variações feitas pelo poeta.



09 [elus] η 4-9

74. Das|me|ssa|li|na|s|e|do|s|O|te|l|los...

Essa idéia de circularidade é retomada na estrofe XVI (versos 67 a 70), sobretudo no nível sônico, momento em que a letra "o" aparece quatorze vezes, com registro aberto, fechado, oral, nasal, reduzido no final dos vocábulos ou ditongado, pela sinalefa, numa reiteração tanto visual pela rotundidade implícita no desenho da letra, quanto fônica, pelo necessário arredondamento dos lábios na emissão do som. O vocábulo "ronda", que surge duas vezes, nos 68º e 73º versos, contém o círculo tanto no aspecto fônico, pela atualização do [õ], como no visual, pela grafia do "o" e no semântico, pois lembra a roda, vocábulo que o antecede na segunda aparição. Pensamos que tal persistência estabelece uma clara remissão ao Alfa e ao Ômega sagrados, o princípio e o fim do universo, ratificando o significado percebido em "serpente", na estrofe anterior.

A estrofe XVII, pela alternância acentual entre sílabas fortes e fracas, constituindo um jâmbico (esquema intensivo 2-4-6-8), estabelece, no plano fônico, uma sinuosidade, uma ondulação própria da serpente ou do círculo, sensação que se reforça pelos vocábulos "roda" e "ronda" aí presentes, sugerindo um ritmo de roda. Portanto, numa espécie de gradação envolvendo planos que vão do fônico ao semântico, passando pelos níveis sônico e intensivo, produz-se uma alegoria macabra, evocadora do círculo mágico das bruxarias, da magia do ocultismo, com destaque para o verso 73 que congrega os três estratos mencionados, criando um ritmo frenético e sensual, como o requer a significação da estrofe.

Não podemos esquecer as aliterações existentes nos primeiros versos dessa seqüência, envolvendo o [f] e o [s], marcados, no gráfico abaixo, respectivamente pelos círculos: ○ ○, ambas fricativas surdas, (sendo a última também classificada como sibilante³¹), mimetizando, fonicamente, tanto o

³¹ Conforme Bertil Malmberg, em *La fonética*, a terminologia "sibilante" baseia-se na impressão acústica, estabelecendo uma diferença distintiva pela frequência (1968, p. 58).

arrastar como o sibilar surdo da serpente, em alternância com as oclusivas [t], [d], [k], [p], envoltas por um retângulo para melhor visualização: □ as quais correspondem à imitação do bote do réptil, mímese da traição:

Entanto a Lua
Indiferente,
Filtrava os filtros da Ilusão,
— Terrível, pérfida serpente
Que fascinasse um coração!...

Em "Ângelus", as constrictivas se destacam por um índice maior de realizações e, dentre elas, sobressaem as fricativas [s] e [z], respondendo, a primeira, pela quebra da harmonia sonora, produzindo um som desagradável que perpassa o poema, enquanto a segunda, mais agradável pelo seu vozeamento, suplanta a disforia daquela. Colabora para isso o fato de o poema ser construído por uma grande porcentagem de consoantes sonoras, uma vez que as ligações entre a letra "s" em final de palavra e vogal inicial, permitem um maior número de [z] que de [s], aumentando a incidência do traço fônico da sonoridade, prevalecendo a leitura de euforia que encerram.

As oclusivas, com destaque para o [t] e o [d], igualmente conotam o tom eufórico com que o entardecer, possível metáfora da morte, é anunciado, enquanto o som "áspero" do [r], existente numa proporção de 1,34% por verso, principalmente ao integrar os grupos consonantais: [pr] e [cr], semantiza o estalido de algo que se quebra e pode antecipar, no conjunto significativo do poema, o rompimento com a vida material.

Com relação à sonoridade, registramos que os fones [d], [z], [m], [n], [v], [ɲ], perante a escala de Osvaldo Sangiorgi, alteram sua ordem, em razão da maior ocorrência, ao mesmo tempo que, contrariamente, alguns fones surdos desenvolvem índices inferiores à média, como: [s], [t], [k]. Os vocábulos "saudade" e "soledade", por exemplo, somando dez manifestações, de um significado com marca negativa, no plano semântico, passam a positivo, pela atualização da sonoridade do [d].

Em oposição a esse vozeamento euforizante, também atribuído ao [z], situa-se o timbre das vogais, pois enquanto as abertas aparecem em menor

número (42,21%), as fechadas, em virtude da ocorrência de [w] nos encontros vocálicos criados pelas sinalefas, aumentam, perfazendo um índice de 53,49%. Como consequência, temos um poema com obscurecimento máximo, tanto no aspecto semântico, quanto no fonético.

Se, semanticamente, a "luz" é "diluída" ou pertence ao "ocaso", foneticamente, alguns versos, como o de número 44, reiteram a sensação aludida, atualizando vogais fechadas³²:

"Hinos de luz além do Abismo."

[i] [u] [i] [u] [ẽỹ] [i] [u]

A exemplo do sucedido na contraposição surdos/sonoros, permanece a impressão de contraponto entre sons vocálicos abertos e fechados, embora uma grande maioria dos versos, 37 contra 13, termine com sons fechados, donde a sensação de obscurecimento.

No poema "Argonauta", abordado quando enfocamos a repetição do [r], a harmonia reflexiva reproduzida pelos sons tonitroantes é quebrada pela coliteração dos fones [s] e [z], os quais, pela oposição surdo/sonoro respondem pelo clima de mistério que atravessa o poema, sensação mais forte na segunda parte, após o 25º verso, com maior presença do traço de ensurdecimento. Embora a ocorrência de fones surdos seja significativamente menor que a dos sonoros (27,73% de realizações e 72,26%, respectivamente), o fato de estarem concentrados em espaços determinados do poema e de girarem em torno de vocábulos que aludem aos elementos "água" e "éter" (englobando neste último o elemento "ar" e os termos relativos à alma) proporciona efeitos de algo estranho ou secreto, reforçador do nível semântico. Entretanto, nos momentos em que aparece o vocábulo "Ísis" (divindade egípcia simbolizada também pela "lua"), representante do princípio feminino ou passivo e expressão da natureza e seus mistérios, torna-se relevante o fone [z] que, mais agradável aos ouvidos por emitir notas suaves, sugere a expansão da sensação aludida à deusa, atribuindo-lhe valor positivo. Apesar de o clima de mistério manifestar-se por sugestão dos fones fricativos e surdos, principalmente do [s], percebe-se que nos versos em

³² As duas vogais "a", desse verso, são reduzidas.

que aparece referência a "Ísis", há maior ocorrência de vocábulos que atualizam o fone [z], talvez no intuito de tornar a deusa receptiva³³. Reproduziremos apenas os versos responsáveis por essas impressões sensoriais:

11. De fragrâncias fidalgas!

[s] [s] [s]

12. Astartéia, domando os ciclopes da lônia! ...

[s] [s] [z]

13. Nostalgia das algas!

[s] [z] [s]

14. Saudades de Ísis morta, entre lótus, boiando!³⁴

[s] [z] [z] [z] [z]

15. Quem esgotou do Amor as fragrâncias fidalgas?

[z] [s] [s] [s] [s]

17. Flambelantes leões! — desejos que rugiam

[z] [z]³⁵ [z] [s]

18. Na trirreme do Sonho, em meu sangue levada,

[s] [s]

19. E para o Coração, entre flamas, subiam ...

[s] [s]

20. Argonauta! — que importa a loucura passada?

[s]

21. Soam trompas de nôvo, e de nôvo fanfarras

[s] [z] [s]

22. Ouço troar ...

[s]

23. Solta às frotas do Amor as brilhantes amarras!

[s] [s] [z] [z] [z] [s]

24. Ah! Mas que nostalgia há nas vagas do mar! ...

[s] [s] [z] [z]

³³ Constituem exceções o 25º verso, em que predomina o [s] e o 26º em que o número dos fones se iguala. Entretanto, no conjunto das realizações, há nove ocorrências de [z] e sete de [s] nos versos em que "Ísis" aparece.

³⁴ Consideramos o "s" do final de "saudades", "Ísis" e "lótus", com o mesmo valor de [z] do "s" intervocálico, tal como acontece em "Ísis", porque os termos que os seguem, iniciados por consoante sonora, os contaminam.

³⁵ Consideramos [z] o som do "s" final de "leões", apesar de a palavra ser seguida de pausa marcada por ponto de exclamação e travessão, pois a pausa no interior do verso é sempre menor que a do final, que marca a rima e a mudança de linha, a delimitação espacial, portanto. Por conseguinte, o "s" sofre a contaminação da sonoridade do [d] inicial de "desejos".

25. Ísis, talvez, que vai passando ...

[z] [s] [s] [s]

26. Ísis que vai recordando

[z] [s]

27. Velho idílio de amor sob a luz do luar! ...

[s] [z]

II

28. Ai, sortilégio! ai, malefício!

[s] [s]

29. Alma, onde vais, triste e perâmbula?

[s] [s]

30. A que suplicio,

[s] [s]

31. Argonauta do amor, de minha alma sonâmbula?

[s]

32. Ísis, que Gênio as minhas frotas guia

[z] [s] [z] [s] [z]

33. Para êsse **Além** misterioso?

[s] [s] [z]

34. Frotas de opala... da nostalgia...

[z] [s]

35. Frotas de um sonho delicioso.

[z] [s] [s] [z]

36. Sei que me levas, Argonauta! ...

[s] [z]

37. A que regiões do além sidéreo?

[z] [s]

38. Frotas de opala! ... Ai, Nauta, Nauta!

[z]

39. Vamos vogando para o **Mistério!** ...

[z] [s]

Conquanto predomine o fone [s] nos versos que contêm os vocábulos "fragrâncias", "ciclopes", "algas", "alma", "Além", e o [z] onde se situam, principalmente, "Ísis" e "leões", um contraponto entre [s] e [z] se processa em boa parte dos versos, com alternância desses sons, em equiparação numérica, contribuindo ambos, no final, para a ampliação da musicalidade auferida.

Também a reiteração do [s] em vocábulos como "malefício", "sortilégio",

"suplício", "sonho", "sonâmbula", etc., além de criar a impressão auditiva do barulho da água produzido pela galera vogando para as "regiões do Além sidéreo", possibilita a formação da imagem visual de brumas envolvendo-a. Essa última sensação, embora advinda do ensurdecimento das fricativas alveolares, é reforçada pelo conhecimento que temos a respeito da imagem de Ísis envolta pelo véu (Ísis nunca tira o seu véu), induzindo à visualização da névoa do luar.

Outros poemas, como "Solau", "Cruz e Souza", "Flor simbólica" e "Ângelus" realizam o mesmo procedimento contrapontístico entre surdas e sonoras, ao criar, pela reunião dos fones [s] e [z], através do traço da fricatividade, a atmosfera de mistério, permanecendo a associação com termos semanticamente conotadores de fluidez, ou seja, eterificantes. Apreciemos mais alguns versos de:

1) "SOLAU"

1. Eu sou o pagem de Dona Morte,
[s]
2. Loura de olhos monacais;
[z] [s]
3. Eu rezo salmos a Dona Morte,
[z] [s] [z]
4. Sou o coral das Catedrais;
[s] [s] [s]
5. Nos meus idílios flavesce a morte,³⁶
[z] [z] [s] [s]
6. A morte, — o vinho das bacanaís.
[z] [s]
7. Volvei os olhos de esperança
[z] [z] [s] [s]

³⁶ A letra "s" ocorre quatro vezes neste verso, tendo valor de [z], nas duas primeiras vezes, pela contigüidade com os fones iniciais dos termos subseqüentes, primeiro, a consoante sonora de "meus" e, segundo, a vogal de "idílios". Na terceira ocorrência do "s", o seu valor é [s], devido à contaminação do fone surdo inicial de "flavesce" e, na quarta, porque este é o valor normal do dígrafo "sc" em língua portuguesa.

8. A um cavaleiro Rosa+Cruz,³⁷
[z] [s]
9. Os vossos olhos de esperança
[z] [s] [z] [z] [s] [s]
10. São liras de ouro, alvas de luz;
[s] [z] [z] [s]
11. São pulvinários de esperança,
[s] [z] [s] [s]
12. Valquíria astral da Rosa+Cruz.
[s] [z] [s]
13. Nos cinerários de meus sonhos
[s] [z] [s] [s]
14. Arderam Silfos e Quimeras;
[s] [z] [s]
15. Em que sepulcro andam meus sonhos,
[s] [s] [s]
16. Ó Peregrinos de outras eras?!...³⁸
[z] [z] [s]
17. Noiva, — sepulcro de meus sonhos,
[s] [s] [s]
18. Crisoberil das primaveras!
[z] [s] [s]
19. Eu sou o pagem da Dona Morte,
[s]
20. Entre castelos e solares;
[s] [z] [s] [s]
21. Seguindo os passos de Dona Morte,
[s] [s] [s] [z]
22. Subi as tôrres de sete andares,
[s] [s] [z] [s] [s]
23. Os belvederes de Dona Morte
[z] [z]
24. Andam suspensos de meus olhares.
[s] [s] [s] [z] [z] [s]

³⁷ A letra "z" final em "Cruz" e "luz" equivale a [s], por se encontrar em final de verso seguido por pausa representada por ponto e vírgula, não sofrendo contaminação de nenhum outro fone.

³⁸ O "s" final de "peregrinos" possui o som [z] por sofrer contaminação fonética do [d] no vocábulo posterior, enquanto em "eras", "sonhos", etc., por estar em final de verso, seguido de pausa representada pela pontuação, o seu valor fonético é [s].

25. Andam suspensos de minha bôca

[s] [s] [s] [z]

26. Os nove arcanos da Alquimia;

[z] [z]

27. Nos setiais de minha bôca

[s] [z]

28. Rezaram monjas noite e dia;

[z] [z]

29. Jamais oscules a minha bôca,

[z] [s] [z]

30. Estrêla d'alva da Nostalgia!...

[s] [s]

31. Deixa que mortos enterrem mortos,

[z] [s]

32. Loura, de olhos monacais;

[z] [s]

33. A Morte embala meus sonhos mortos

[s] [z] [s]

34. Nas absides das Catedrais.

[z] [s] [z] [s] [s]

35. A Morte é a noiva dos sonhos mortos,

[s] [z] [s]

36. A Morte é o círio das bacanais.

[s] [z] [s]

37. Deixa que mortos enterrem mortos,

[z] [s]

38. Loura, de olhos monacais!

[z] [s]

2) "ÂNGELUS"

1. Asas de prata de meu sonho!...

[z] [z] [s]

2. Velas de prata da Saudade!...

[z] [s]

3. — A que regiões, Alma do Sonho,

[z] [s]

4. Levais a minha soledade?
[z] [s]
5. Nos meus baixéis, Alma do Sonho,
[z] [z] [z] [s]
6. Chora a maruja da Saudade.
[s]
7. As naus aproam para o Ocaso...
[z] [z] [z]
8. O Ocaso é a Paz: — luz diluída..
[z] [z] [z]
9. — Por que me levas para o Ocaso,
[s] [z]
10. Alma de tôda a minha vida?
11. — Sonho!... Esperança!... — luz do Ocaso,
[s] [s] [s] [z] [z]
12. Luz da Saudade diluída.
[z] [s]
- 13. O Outono é o crepe do Mistério,**
[s]
- 14. Névoa dos sonhos evitados,**
[s] [z] [s]
- 15. Sino de triste eremitério,**
[s] [s]
- 16. Carpindo invernos e finados.**
[z] [s]
17. As naus flutuam no Infinito...
[z] [s]
18. — Frota do Sonho e da Saudade,
[s] [s]
19. A que sepulcros do Infinito
[s] [z]
20. Levais a minha soledade?
[z] [s]
21. Por que flutuas no Infinito,
[z]
22. Frota do Sonho e da Saudade?
[s] [s]
23. A Noite envolve minha frota...
24. Noite: — sudário da Esperança!
[s] [s] [s]

25. Sudário amigo!... Amiga frota!...

[s]

26.— Mares da Morte e da Bonança!...

[z]

[s]

27. Meus sonhos mortos: minha frota

[s]

[z]

[z]

28.— O sepulcrário da Esperança.

[s]

[s]

[s]

29. O Outono vem. — Minha alma exangue,

[z]

30. Tu és a flor do Esoterismo.

[z]

[z]

[z]

31.— Ó Terra, ó Carne, ó flor de sangue,

[s]

32. Eu vou dormir, flores do Abismo!

[z]

[z]

33. Asas de prata do meu sonho,

[z] [z]

[s]

34. Vibrai meus sonhos de Saudade!

[s]

[z]

[s]

35. Velas de prata de meu sonho,

[z]

[s]

36. Vós sois as naves da Saudade,

[s]

[z]

[z]

[z]

[s]

37. Vós sois o Ocaso, — Alma do Sonho, —

[s]

[z]

[z]

[s]

38. Noiva da minha soledade.

[s]

39. Para o Mistério a frota avança...

[s]

[s]

40. Fulge uma aurora além do Abismo!...

[z]

41.— Frotas de opala! — as naus aproam

[z]

[z]

[z]

42. As regiões do Esoterismo...

[z]

[z]

[z]

[z]

43.— Liras de prata! — almas entoam

[z]

[z]

44. Hinos de luz além do Abismo.

[z]

[z]

[z]

45. Tu és o Lírio da Esperança!

[z]

[s]

[s]

46. Ó Flor Azul do Esoterismo!

[z] [z] [z]

47. O Outono é o crepe do Mistério..

[s]

48. Astral do Inverno, ó Primavera!

[s]

49.— Sinos do triste eremitério,

[s] [z] [s]

50. Vós sois as asas da Quimera!

[s] [z] [z] [z] [z]

Na introdução deste trabalho, aludimos à crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos em relação às repetições de "trirremes pelo Azul". Ao pedirmos a leigos e mesmo a pessoas versadas em literatura, que lessem e opinassem sobre os poemas, vinha sempre a resposta de que o poeta era extremamente repetitivo, parecendo nada acrescentar no desenrolar dos versos e estrofes.

Por isso resolvemos investigar os paralelismos que comportavam as repetições em seus vários aspectos e constatamos que Dario Vellozo realiza, em seus poemas de *Esotéricas*, o encontro, desconsiderado pela crítica, de dois princípios: a reiteração e a produção poética de sentido, pois outro não foi o nosso trabalho senão perseguir todas as formas de repetição, tentando demonstrar como surgem valorizadas.

Assim, pôde-se registrar a progressão semântica do encadeamento de idéias subdividida em quatro itens: o paralelismo lexical, o de versos inteiros, o especular e o fônico.

Primeiramente, no início deste capítulo, examinamos o paralelismo lexical, com as repetições de vocábulos, cuja quantidade despertou para a temática e para a disposição na página; a de radicais, como por exemplo, *flam-*, em "Argonauta", que junto a *aur-* estabeleceu uma leitura de sexualidade, ou *mort-* em "Solau", levando à disforia de morte dos sonhos; e de expressões, tal "torre de berilo" em "Solar antigo", produzindo a significação de ideal inatingível.

No segundo item, vimos o paralelismo sintático posto em relevo pela repetição de versos inteiros, que em "Ângelus" revelou o aumento gradativo do brilho da prata projetado em "sonho", enquanto, em "Flor do abismo", a

iteração de "Meia-noite", dentre outros recursos, criou a abissal descida aos infernos típica de um Baudelaire e, em "Rimance medievo", se as repetições de vária ordem promoveram a circularidade, as formas gerundivas e as de participípio presente estabeleceram o paradoxo deliquêscence.

Em terceiro lugar, as inversões, paralelismos especulares que se revelam através de arranjos anagramáticos ou sintáticos, os quiasmos, as anáforas e todos os recursos reiterativos, a despeito do que reza a ortodoxia retórica que os relaciona ao esvaziamento e à banalização, revelaram-se fortes criadores de sentido.

Além desse procedimento, observou-se, principalmente no nível fônico (item I.4), a utilização da técnica do contraponto, em que a iteração de certos fones estabeleceram pares de opostos, gerando sensações táteis e sonoras. Dessa maneira, como numa equação matemática, ou num raciocínio silogístico, em que: se, X, então, Y, pôde-se perceber a reiteração de fones sonoros, em oposição aos surdos, reforçando o sentido de euforia; fricativas surdas e sibilantes, em oposição às sonoras, criando a sensação de mistério, ou ainda, a rjeza de algumas oclusivas concentradas numa mesma estrofe, correspondendo à caracterização marcial de um cavaleiro.

Embora neste capítulo tenhamos nos detido quase que exclusivamente no levantamento quantitativo ao focalizar os processos repetitivos postos em relevo pelos paralelismos, consideramos de extrema importância esse primeiro passo.

Se no paralelismo lexical apenas ressaltamos quantidades, elas permitiram delimitar melhor a temática e, enquanto o paralelismo sintático revelou a progressão e a intensificação do sentido, semanticamente as triangulações se anunciavam. Se as inversões e os arranjos anagramáticos mostraram a tendência para a forma especular e quiasmática, o paralelismo fonético contemplou o binarismo dos pares de opostos.

Tudo, entretanto, é preâmbulo para que, considerando-se a forte incidência para o número, cheguemos à valorização do espaço do poema, pois ao término da leitura linear em que se constata as excessivas repetições, reavaliemos e verificamos a importância da disposição dessas ocorrências dentro do texto. Se o Simbolismo é música, deve-se considerá-lo quanto à

sucessividade da cadeia fônica, mas também não se pode desprezar a simultaneidade, o seu caráter de orquestração.

Portanto, longe de ser meramente um inspirado, Dario Vellozo, em *Esotéricas*, apresenta um trabalho voltado para o artesanal, ao fazer brotar o poético através da manutenção de um comportamento formal, que abarca em todos os planos, o paralelismo acoplado a significações direcionadas para alguns questionamentos do sujeito com ênfase nas suas inquietações metafísicas.



II. CONVENÇÃO E DESVIO: a transgressão das estruturas poemáticas

Le style c'est l'homme.
Buffon.

Partindo de algumas considerações do grupo μ (1980), examinaremos a correlação entre o plano da expressão e o do conteúdo, no presente capítulo, sob dois prismas diversos: o da convenção e o do desvio.

Considerando os recorrentes fixos, tais como a rima, a métrica, a estrofação, as formas poemáticas de composição, nota-se que, ao convergirem para a estruturação linear do poema, tais paralelismos imprimem, junto a outros fatores, um ritmo, garantindo-lhe previsibilidade. Se considerados na sua fixidez e regularidade, esses paralelismos, em que concorrem elementos idênticos, apontam para uma visão de mundo estática e simétrica, apropriada a uma época de mudanças lentas e graduais em que o ser se mantinha indiviso e integrado ao universo.

Entretanto, a assimetria também se faz presente em *Esotéricas* e entendemos que os fenômenos criativos se assentam melhor na transgressão por representarem com maior fidelidade o homem do final do século XIX que, situado entre o apego aos valores materialistas do positivismo e a espiritualidade aos poucos retomada, vive um momento de angústia e de perplexidade. Por isso, consideraremos, neste capítulo, os paralelismos por dessemelhança, pois ao lado da fixidez, do caráter ordenado, concorrem, nos versos de *Esotéricas*, o desordenado, o móvel, o desvio das formas da tradição literária.

Norteando-nos por esse princípio, o da dessemelhança, cientes de que todas essas variações caracterizam quebras que proporcionam a diminuição da previsibilidade, abordaremos 1) o paralelismo rímico e o estrófico, cujo princípio repetitivo sofre alterações em relação à tradição poética; 2) a alteração de formas poemáticas, como o soneto e o rimance; 3) a concomitância de padrões métricos diferentes num mesmo poema.

Como dissemos, o plano fônico, por um lado, traz à tona os paralelismos formais dos níveis rímico, métrico, etc., conduzindo à sucessividade temporal linear intrínseca à natureza auditiva do significante. Ao sofrer, porém, uma ruptura em que se manifeste o *ethos* poético, necessária se faz uma releitura através da qual se instala a suspensão temporal. Nesse ponto, entrevemos analogias entre a organização mítica e a poética do tempo e, seja ele reversível, cíclico ou circular, está sempre associado ao princípio da repetição, instaurando um ritmo. A alternância entre combinações de convenções e quebras de estruturas, levou-nos a fazer uma aproximação entre o arranjo das formas no plano da expressão e a sacralização da poesia. Se a base do tempo é mítica e, se a consciência mítica se subordina ao princípio da repetição, consideramos possível essa correspondência entre mito e poesia e, por isso, entrelaçaremos, sob essa ótica, plano da expressão e plano do conteúdo na abordagem da variação dos diferentes níveis. Dentro desse princípio mítico, também estabeleceremos uma correlação com a ciência dos números, de acordo com os postulados defendidos por Pitágoras, matemático que explicava o mundo através do número¹, além de filósofo e líder religioso grego, continuador do orfismo, culto voltado para Orfeu, a quem é atribuída a origem da música, da poesia e do verso hexâmetro, por ser essa a linha de orientação filosófica, artística e religiosa defendida pelo poeta Dario Vellozo.

À análise da estrutura poemática e da organização mítica e poética do tempo, associaremos o conceito de "espaço do poema", pois, de acordo com o professor Massaud Moisés (1982), a partir da "forma" escolhida, o poema revela o desenho da sua "fôrma" que, por sua vez, manifesta a visão de mundo do poeta.

¹ "O mestre via nos números certas afinidades com tudo o que vive e, também, o princípio dos seres e das coisas" (Gebran, 1989, p. 92).

II. 1. Nível rímico: a ruptura e a semantização

... é o primeiro escritor que evoca a Alquimia e os Pentagramas dos Astros para pontificar... no hostiário riquíssimo da Forma.

Nestor de Castro

Conquanto a repetição dos elementos formais do poema instaure a regularidade e crie a previsibilidade, levando à percepção do ritmo, ao proceder à quebra das estruturas rítmico-melódicas, o poeta propõe uma reavaliação em que a unidade retórica em questão, a quebra, é semantizada, podendo tornar-se polissêmica.

Nos poemas de *Esotéricas*, dentre as repetições fônicas significativas pelos efeitos de sentido revelados, destacaremos, primeiramente, as reiteraões sônicas de final de verso.

Considerando os princípios que regem a versificação tradicional, a rima é a forma repetitiva por excelência, juntamente com o metro e, ao examiná-la, apropriamo-nos da terminologia e conceituação propostas por Cohen, que atribui à rima, além da repetição de sons terminais marcada pelo fim do verso, peculiar função semântica², implicando numa ligação conotada entre os significantes em relação de similaridade fônica³. Assim, pelo princípio do paralelismo fonossemântico, a conotação emerge, nos versos de Dario Vellozo, não pela manutenção do princípio repetitivo tradicional, mas pela ruptura com os padrões estabelecidos, pelas inversões e desvios.

O poema "Cruz e Souza", um dos que prima pela utilização do processo reiterativo, seja de vocábulos, de expressões ou de versos inteiros, conforme exposição anterior, foi objeto do comentário de Péricles Eugênio da Silva Ramos ao externar o estranhamento produzido pela repetição das palavras, "trirremes" e "Azul", pouco comuns à época. Afora o "trirreme" mencionado pelo crítico, o

² Em *Estrutura da linguagem poética*, Cohen mostra que "os traços versificatórios: rima, metro, enjambement, etc. não são simples figuras, mas exercem uma função semântica" (1978, p. 176 — grifo nosso).

³ Empregaremos, em alguns momentos, a expressão "rima motivada", conforme encontramos, ainda em Cohen, como sendo aquela que satisfaz a uma tríplice exigência: "acrescentar 1) à similitude sonora 2) uma heterogeneidade denotativa 3) compensada por uma homogeneidade conotativa" (p. 177).

poema se estrutura em torno da repetição de vocábulos e de sua disposição na página escrita, da retomada de versos inteiros e da iteração significativa da seqüência sônica no final dos versos.

Tudo concorre para que, num primeiro contato, sejamos levados a perceber o texto como uma louvação póstuma ao poeta de *Missal e Broquéis*: o título, nomeando o objeto, ao contrário do que recomendava Mallarmé; as reiteraões metonímicas ao título da obra — "Missal" e "Broquéis", que aparecem em cada quarteto; as referências à morte e as alusões ao brilho e exuberância de sua poesia: "Rutilam brocatéis de púrpura e de prata / Fulgem Broquéis à pôpa..." (p. 78).

Ao analisarmos o plano formal do poema, sua estrutura métrica, a conformação sônica de final de verso e as suas implicações semânticas, constatamos tratar-se de um soneto (de estrutura adotada pelo Parnasianismo), de versos dodecassilábicos, divisíveis em hemistíquios hexassílabos com cesura fixada após a sexta sílaba aguda (6 + 6) ou pelo esquema 6 grave + 5, isto é, com a sexta sílaba grave em sinalefa com a seguinte.

Considerados os padrões clássicos, a rima desse soneto é imperfeita e não-dialética, uma vez que se dissocia entre os quartetos: ABBA CDCD, o mesmo ocorrendo com o conteúdo. Cada quarteto é centrípeto, com concentração de força no seu interior, não se realizando o salto lógico que tensionaria as partes do poema. Apresenta, distintamente, uma proposição⁴ e uma argüição voltada para si mesma, como se o eu-poético dialogasse consigo, girando a significação como a serpente a morder a própria cauda, não ocorrendo a progressão. Na primeira estância, a atração é reforçada pela rima e pelo encavalgamento existente do segundo para o terceiro verso, o qual produz tensão, diminuindo a pausa. Na segunda, o questionamento parece dirigido a "Ísis", colocado no início do terceiro verso à guisa de vocativo, mas a pausa profunda, marcada por

⁴ O soneto da tradição possuía, em geral, uma forma silogística ideal para a apresentação de um raciocínio lógico-formal dedutivo, sendo dividido em três partes: 1) proposição, ou apresentação inicial, contida nos oito versos iniciais (Tese); 2) argüição, geralmente iniciada por partícula adversativa, compondo os três versos seguintes (Antítese) e 3) conclusão, vindo após, nos três últimos versos, introduzida por partícula conclusiva (Síntese). A esse respeito, vide: "forma substancial" e "estrutura" do soneto em Silva, 1972, p. 122-5. A estrutura rímica acompanhava a matéria poemática, amarrando os versos entre si, criando, assim, "uma tensão entre a finitude fônica e a infinitude semântica" — (Silva, 1979, p. 167).

uma exclamação seguida de um travessão, produz distanciamento, surgindo novamente a impressão de monólogo. O primeiro terceto apresenta, antecipada, a conclusão, em que o mesmo eu-lírico responde às indagações dos quartetos, enquanto o segundo apenas repete versos de cada uma das estrofes anteriores. No entanto, da mesma forma que o ato de morder a própria cauda que foge simboliza, concomitantemente, a lei do eterno retorno e a busca da sabedoria, é nessa repetição que se estabelece a conexão interna do poema.

Da mesma forma, apesar de as rimas B [adu], D [esi] e E [onu] ficarem restritas, respectivamente, aos quartetos e ao primeiro terceto, a rima C [atê] amarra o último terceto ao segundo quarteto, enquanto, a rima A [owru] liga os tercetos entre si e esses ao primeiro quarteto, estabelecendo a harmonia e reforçando a conclusão do poema:

Passa no Azul, cantando, uma trirreme de ouro ...	-----	A	[owru]
Velas pandas... No Azul... Que levita inspirado	-----	B	[adu]
Reza o ebúrneo Missal, de um requinte ignorado,	-----	B	[adu]
Entre astros monacais e iatagãs de mouro?!...	-----	A	[owru]
Rutilam brocatéis de púrpura e da prata...	-----	C	[atê]
Fulgem Broquéis, à pôpa... A trirreme estremece	-----	D	[esi]
Isis! — quem te acompanha a estranha serenata	-----	C	[atê]
E para o Além da Morte entre os teus braços desce?!...	-----	D	[esi]
A Morte é a eternidade; é um poente de Outono...	-----	E	[onu]
Mago! — tu vais dormir o glorioso sono	-----	E	[onu]
Entre Broquéis de onix, e iatagãs de mouro...	-----	A	[owru]
Vais dormir!... Vais sonhar!... (Nobre e celeste oblata!)	-----	C	[atê]
Segue no Azul, cantando, uma trirreme de ouro...	-----	A	[owru]
Rutilam brocatéis de púrpura e de prata.	-----	C	[atê]

As repetições de vocábulos (vistas em I.1) e a duplicação do segmento rimante no último terceto, aparentemente frouxas, imprimem coesão ao poema, superando a primeira impressão de rima imperfeita de acordo com os padrões clássicos. Essa reiteração no nível rímico proporciona a retomada do conteúdo na ordem inversa de sua produção. Enquanto o primeiro verso do último terceto recupera, semanticamente, o segundo verso do primeiro terceto, ao repetir

"dormir" e palavras relacionadas com "sono" e "mago", tais como "sonho" e "oblata"⁵, respectivamente, a rima C [atɐ] liga o último terceto ao segundo quarteto; o segundo verso desse terceto envia ao primeiro quarteto, tanto pelo nível semântico, quanto pelo rímico (rima A [owru]), ao passo que o terceiro verso, quer pela rima ([atɐ]), quer pelo conteúdo, retoma o primeiro verso do mesmo terceto, o segundo e o primeiro verso do segundo quarteto, havendo repetição integral na sua primeira e última ocorrência, assim como integral é a do primeiro e último verso de rima A.

Essas ligações feitas através das repetições, tanto do nível formal (rimas), quanto do nível semântico, produzem uma estrutura peculiar, garantindo uma lógica poética que transgride os padrões pré-existentes, operando um desvio quanto aos cânones do Classicismo, estética que fazia a estrutura rímica acompanhar a matéria poemática. Trata-se, pois, de uma estrutura repetitiva, mas circular, que se fecha sobre si mesma, realizando uma progressão silogística atípica, por força de tantas reiteraões⁶.

Se observarmos o gráfico do esquema rímico deste soneto, apreciaremos as duas reiteraões sônicas A [owru] e C [atɐ] comporem um desenho, o qual pressupõe três movimentos que remetem às três velas pandas da trirreme. Entramos, assim, no domínio simbólico ou alegórico, que surge no movimento de releitura, a partir da representação espacial ou icônica, que nos faz concordar com o "semanticismo metafórico" da rima, apontado por Cohen, ao constatar a veracidade da afirmação mallarmiana de que: "O verso compensa a falha das línguas" (1978, p. 177).

A tessitura rímica associada ao conteúdo torna os quartetos centrípetos e denuncia, conforme encontramos em Massaud Moisés (1982), o "espaço em branco que circunda o poema". A leitura dos elementos repetidos, em sentido inverso à sua produção, situa os vocábulos no espaço interno do mesmo, retomando cada ponto "em ascensão, mas em atrito com as palavras contíguas e buscando envolver-se com as demais, num jogo ininterrupto de aproximação e recusa, de atração e repelência" (Moisés, 1982, p. 330), e

⁵ Tomamos "oblata" por "oferenda".

⁶ Em contraponto à progressão silogística, Dario Vellozo desenvolve seus poemas utilizando-se do aspecto repetitivo da forma, conceitos que encontramos desenvolvidos em K. Burke — Vide nota 5, no capítulo I.

configura, no soneto "Cruz e Souza", uma dupla aliança, pois o aspecto visual se junta ao semântico que, por sua vez, se apóia no fônico. Paralelamente à diminuição do intervalo entre os versos no interior de cada estrofe, devido às tensões intersuais criadas pelos encavalgamentos, ocorre a ampliação dos espaços interestróficos, em virtude do real término das frases em cada conjunto, aumentando a sensação de que cada estância é uma unidade fechada em si mesma. Outro dado a sustentar a reordenação visual da nossa análise, as reticências, ao dar vazão à imaginação do leitor, aumentam o verso à direita, complementando o sentido, enquanto diminuem o espaço em branco em direção à margem, imprimindo, além do novo formato e do novo desenho, certa mobilidade ao poema.

A disposição das rimas, rompendo a tradição, somada às pausas representadas pelas reticências, desestruturam a ordem lógica, aparentemente centrífuga, instauram uma nova orientação e promovem a reunião dos elementos dispersos (repetitivos e reticentes) por meio de uma força centrípeta, atraindo-os nessa retomada em forma espiralada.

Considerando-se as diferentes formas de paralelismos que ocorrem nesse poema (vistos no capítulo I e também páginas atrás), seja o evidenciado pelas repetições no nível rímico, seja o de vocábulos, que apontam para binarismos e triangulações, ou de versos inteiros e meio versos, tem-se a configuração do movimento da espiral helicoidal. Os paralelismos sintáticos, como acontece entre o 1º e o 13º, o 4º e o 11º, o 5º e o 14º, o 10º e o 12º verso (apesar de inverter a ordem da locução verbal "vais dormir" e retomar "mago" por processo sinonímico em "oblata" — numa estrutura semelhante ao quiasmo), coincidem com as repetições de versos inteiros, representando o deslocamento ascensional da hélice. Também as repetições dos segmentos rimantes à direita, muitas vezes palavras inteiras, como "ouro", "mouro" e "prata", concomitantes às repetições, à esquerda, de "Azul", "Entre", "Rutilam", formam duas linhas paralelas, simulando as paredes de um cilindro que limitam o espaço circular no qual a hélice descreve o seu giro, num movimento uniforme e repetitivo e, por isso mesmo, monótono.

Num dinamismo inverso à leitura linear do poema, a hélice aproxima a base do cilindro da sua superfície quando, ao proceder à releitura que levou aos

deslocamentos ternários que propiciaram a visualização das velas (vide desenho duas páginas atrás), percebem-se os últimos versos retomando os primeiros.

Com isso, os espaços interestróficos novamente se aproximam e visualizamos nessa "forma-fôrma"⁷ do poeta simbolista, não a força centrípeta do logismo, mas a atração, a partir da sua visão de mundo para a "fôrma" da eterização que o vago, o etéreo, o misterioso pressupõem. Assim, a partir da forma silogística e racional do soneto, o poeta deixa entrever o ilógico; do racional ressurgem o contraponto místico.

"Rimance medievo", abaixo transcrito⁸, poema que prima pelo paralelismo sintático e pelas inversões, também revela, no nível rímico, um trabalho artesanal com intenso paralelismo fonossemântico, ou seja, a rima motivada, de que trata Cohen.

⁷ Vide nota 1 na Introdução deste trabalho. Na obra citada, Massaud Moisés faz breve análise das variações sofridas pelo soneto através dos diferentes estilos e épocas, estabelecendo nexos entre "forma" (manuseio dos recursos formais) e visão da realidade, bem como entre esta e a escolha da "fôrma" (soneto, balada, égloga, rimance, etc.) pelo poeta.

⁸ Superpõem-se ao texto, triangulações que brotam das realizações sônicas que alternam finais e meio de alguns versos, ao serem ligadas entre si, pois sentimos que tão importante quanto as sensações auditivas é a visualização, a localização espacial, o desenho formado. O poema impõe uma volta ao *analogon* de Lefebvre, ao nível da figuração icônica, ao estabelecer entre os níveis rímico e semântico, uma relação de analogia plástica.

Colorimos com traço amarelo os triângulos formados pelas rimas dos versos pares e com vermelho os formados pelas dos versos ímpares, isto é, as graves e as agudas, com exceção da estrofe X, em que invertemos as cores justamente para mostrar a alteração no esquema rímico e a rima interna que aí acontece no segundo verso do estribilho.

I

Noite. Lua de luz dolente
Envolve a toda de luar
Os olhos postos no Oriente
~~Entra a cismar~~
**Entra a cismar, noiva dolente,
A luz de prata do Luar.**

II

~~Pensa, talvez~~ no Cavaleiro...
~~Talvez~~ em louro menestrel
Recorda à Lua amor primeiro
Sempre fiel
**Sempre fiel de um Cavaleiro,
Talvez um louro menestrel**

III

Era um Cruzado bem fermoso,
De armas de aço e alvo bral
Fôra-se à guerra, não bruso
~~Tão marçal~~
**Tão marçal e tão fermoso
Sob as alvuras do bral**

IV

Ela ficara, pensativa
Agoniada de pesar,
Era uma nivea sensiva
À beira-mar
**À beira-mar... Ail Sensiva,
Veste a tristeza o teu solar**

V

Na luz astral dos olhos vernos
Tinha tristezas monacais
Olhos que brilham sempiternos...
Olhos ferais!
**Olhos ferais, olhos supernos,
Olhos que lêem velhos missais**

VI

Agora, a Lua, alva e dolente,
A envolve toda de luar...
Nivea Gardênia do Ocidente,
Fica a cismar,
**Fica a cismar no amado ausente
Longe per terras de além-mar.**

VII

Nas alamedas do castelo
Um menestrel entra a cismar
Descanta um carne triste e bein
Que faz chorar...
**Que faz chorar o Sete-Estrêlo
E as toutinegras do Solar.**

VIII

Ai menestrel enamorado,
Queres roubar um coração,
Ouço-te o canto magrado
Na solidão
**Na solidão fala o Passado...
Nosso passado, Coração**

IX

E a Castelã fica cismando,
E ouvidos presta ao menestrel...
Que outras promessas vai lembrando
O teu rondel...
**O teu rondel que está falando
De teus amores, menestrel**

X

E, recordando outra miragem,
Vai relembando amor primeiro,
Vai evocando a nobre imagem
De um Cavaleiro...
**De um Cavaleiro que era Pagem,
De um Pagem que era Cavaleiro.**

XI

E merencória, e docemente,
À luz silente do luar,
Vai fenecendo alva e doente
Sempre a cismar
**Sempre a cismar no amado ausente
Longe, per terras de além-mar**

Nesse poema, o poeta alterna tanto os finais em octossílabos graves e agudos do primeiro ao último verso (os tetrassílabos mantêm o mesmo ritmo) como se marcasse um compasso binário, quanto o esquema rímico, sendo grave e soante a rima nos versos ímpares, com reiteração total a partir da última vogal forte, sendo aguda e soante nos versos pares. As rimas ímpares são graves, exceto na estrofe X, onde há, ainda, uma diferença quanto ao nível entonacional, pois enquanto nas demais estrofes a curva melódica é ascendente no final dos versos ímpares e descendente no final dos versos pares, na décima acontece o contrário, com a seqüência [eyru] ascendente nos versos pares, tornando-se, a seqüência [azẽy], dos ímpares, descendente, por atualizar um ditongo decrescente nasal.

Além disso, a repetição integral do quarto verso no primeiro hemistíquio do quinto (ou o primeiro verso do refrão) proporciona a formação de rimas internas, alternando final e meio de verso, o que remete a uma triangulação que desmancha o binarismo inicial. Na estrofe X, com a inversão do estribilho, a rima interna e a conseqüente triangulação aparecem também num verso ímpar.

Assim, o esquema rímico dinamiza "Rimance medievo", alternando terminações graves e agudas, além de intrincado jogo de rimas internas⁹, inversões, formas especulares, ligações paralelas de fones, traçados triangulares e circularidades, conforme referência feita no capítulo anterior, em I.2, I.3 e I.4, na análise das repetições de versos inteiros, bem como na das realizações fônicas.

Há praticamente duas rimas para cada estrofe, com algumas repetições de rimas anteriores, distribuição que não se enquadra nos esquemas mais empregados. Observemos — estrofe I: ABABAB; estrofe II: CDCDCD; estrofe III: EFEFEF; estrofe IV: GBGBGB (repetição da rima B da primeira estrofe); estrofe V: HHHHH; estrofe VI: ABABAB (repetição integral do esquema da primeira estrofe); estrofe VII: JBJBJB (também repete a rima B da primeira estrofe); estrofe VIII: LMLMLM; estrofe IX: NDNDND (repetição da rima D da segunda estrofe); estrofe X: OCOCOC (repetição da rima C da segunda estrofe) e estrofe XI: ABABAB (nova repetição da primeira estrofe).

⁹ Cohen utiliza a expressão "homofonia interior".

Importante notar como as variações no nível métrico (quebra do octossílabo), intensivo e rímico garantem o ritmo do poema que, apesar das repetições, não se torna enfadonho; ao contrário, a alternância desses padrões, deixando um verso mais pausado e o outro mais rápido, lhe imprime musicalidade e dinamicidade. Contribuem para reforçar essa sensação de harmonia determinados encavalgamentos (como entre os versos 1 e 2, 3 e 4, 9 e 10, 21 e 22, 37 e 38, 39 e 40, 41 e 42, 45 e 46, 51 e 52, 53 e 54, 57 e 58) — uns bem leves, outros mais fortes, diminuindo a pausa interversal e provocando, algumas vezes, uma diminuição de sílabas intensivas no verso seguinte.

Ao atentarmos para o esquema rímico, constatamos a mesma rima ABABAB nas estrofes I, VI e XI. Essa marca na estrofe VI, o meio do poema, desempenha o papel de eixo, se considerarmos o poema dobrado sobre si mesmo, e reitera a estrutura especular anunciada pelo paralelismo sintático. A estrofe I se espelha na XI, refletindo a imagem invertida da realidade, pois aquilo que está no alto é como o que está embaixo, conforme assinala a tradição ocultista na Tábua de Esmeralda Hermética, de Hermes Trimegisto. Essa aproximação das estrofes I e XI que anunciamos tanto na análise do paralelismo sintático, como na do plano fônico (capítulo I), também no nível rímico remete à idéia da espiral helicoidal, que detalharemos no próximo capítulo.

Assinalamos, ainda, algumas reiterações sonoras no interior dos versos, como o fone [ẽ] na primeira estrofe, ao qual dedicamos longa análise em I.3, no tocante às inversões e arranjos anagramáticos, ambos propiciadores da espacialização, assim como de palavras inteiras, conforme aludimos em I.1: "talvez", na segunda estrofe; "tão", na terceira e "teu" na nona. Todas essas reiterações estão dispostas de maneira a formarem triângulos, quando interligadas, com exceção da estrofe IX com as rimas dos versos ímpares, como mostram as linhas do gráfico resultante de nossa análise.

As ocorrências dos fones [t] e [d] comportam esse mesmo tratamento de uma perspectiva espaçofonográfica (vide nota 2 da Introdução). O [t] aparece mais que o [d], atravessando o poema todo, surgindo em pontos tais que, uma vez unidos por segmentos de reta, dão origem a triângulos em todas as estrofes. Somente nas estrofes VIII e X aparece em número reduzido: três e um registro

apenas, respectivamente, embora, nas demais, ocorra em profusão. Consoante o disposto em 1.4, quando aludimos, em vários poemas, ao contraponto entre sons surdos e sonoros, esse par de homorgânicas desempenhou um papel significativo na criação de sentido, estando, muitas vezes associado à disforia ou à aprovação em relação à oposição matéria/espírito. Neste poema, em particular, o [t] parece vir associado à tristeza provocada pela ausência do cavaleiro e à dolência da luz do luar, projetada nos olhos da noiva, o que simboliza, na nossa leitura, o namoro dela com o além.

Concomitante à rima, essas estrofes se equiparam no nível semântico, pois as três apresentam a noiva lamentando o amado ausente e distante, ocorrendo a repetição dos vocábulos que contêm o significado de luminosidade, como "luz", "lua", "luar", etc. A estrutura especular deste poema remete ao círculo, cujo movimento se inicia num ponto externo do triângulo que serve de base aos "degraus" da referida espiral helicoidal, fazendo coincidir a última estrofe com a primeira, retomando-a nos vários níveis abordados.

No entanto, as realizações morfológicas, em relação ao aspecto verbal, apontaram para um rompimento do círculo, numa estrutura paradoxal, revelando movimentos de atração e repulsão de forças antagônicas. Associamos ao rompimento do círculo a ausência da estrofe XII, que também não admite a idéia de fechamento, em virtude da assimetria gerada, conforme anunciamos em 1.3 e que abordaremos junto à questão do espaço.

Observa-se, numa interpretação orientada através dos ângulos agudos dessas figuras, que eles apontam ora para cima, ora para baixo, principalmente aqueles formados pelas rimas de final e meio de verso, as agudas e soantes que aparecem nos versos pares, vindo ligados, via de regra, pelas suas bases, que se opõem; alguns se unem, por um dos lados, aos triângulos formados pelas rimas graves dos versos ímpares, cujos ângulos agudos apontam concomitantemente para cima e para baixo. Nestes últimos (triângulos de dois ângulos agudos), é possível ler uma referência ao "duplo" ou "díade", que caracteriza a dualidade do ser em busca da unidade, na sua ânsia de integração ao divino e ao Cosmos, enquanto nos primeiros (dos versos pares), há a referência aos espaços superiores e inferiores.

Com a figurativização de "triângulos" e "espelhos", retornamos à teoria das

correspondências, bússola da primeira geração do simbolismo francês, reformulada e difundida por Baudelaire, que, por sua vez, encontra-se em sintonia com a teoria pitagórica da projeção do espaço superior no inferior. Essas relações especulares retornam em vários níveis nos poemas de *Esotéricas*, e em virtude da filosofia esotérica do poeta, ousamos interpretar a criação duplicada pelo reflexo no espelho com implicações matemáticas.

Em suma, os triângulos de "Rimance medievo", que traçamos mediante esquema rímico, assinalam certa mobilização no poema, em razão dos desvios praticados quanto à receita da tradição literária, e simbolizam, com sua forma, a inclusão da dualidade na unidade, representada pelo homem e seus conflitos, na tentativa de integrar-se ao cosmos.

Ressalte-se ainda o espaço branco deixado na folha pela preferência por versos curtos, octossílabos e pelo tetrassílabo à direita, abrindo um intervalo entre estes e os supostos estribilhos deslocados na mesma posição, numa arquitetura que representa um bailado, cuja coreografia se realiza ao som do compasso ternário simbolizado pelas triangulações provenientes das rimas.

E, se "o espaço em branco é o signo gráfico da pausa ou do silêncio" e "a ausência de letra simboliza normalmente a ausência de voz" (Cohen, 1978, p. 49), havemos de convir que o que falta preencher na largura do papel, ultrapassa em extensão nas onze sextilhas, juntando-se os estribilhos às quadras, não configurando nem quadrados nem hexágonos, numa aparente desorganização que imprime movimento ao poema, tornando-o dinâmico. E como vimos com relação ao ritmo, apesar de repetitivo, o poema não enfada.

Ao atentarmos para esse fato, ocorre-nos a assimetria representada pelo número 11, conforme noticiamos páginas atrás. Por que 11 e não 12 estrofes? Simbolicamente, o 11 é um número desequilibrante, porque redutível¹⁰ ao 2 ($1+1=2$) que é considerado mau, remetendo à díade pitagórica. É significativa a ausência da estrofe XII, que faria com que o círculo se fechasse, as estrofes I, VI e última se espelhando uma na outra como vimos acontecer nos planos semântico e fônico. No entanto, a última estrofe é a XI e não a XII. Caso tal

¹⁰ "A redução teosófica consiste em reduzir os números compostos de dois ou muitos algarismos em número de um só algarismo, pela adição sucessiva de todos os algarismos constituintes do número até que reste apenas um algarismo" (Papus, 1987, p. 28).

acontecesse, teríamos uma harmonia, pois se continuássemos o poema, certamente a estrofe XII falaria do menestrel, de anjos e harpas eóleas anunciando a entrada da noiva no além, tal como veremos no próximo capítulo. Numa abordagem simbólica dos números, por ser o 12 redutível ao três ($1+2=3$), número associado à pluralidade e comparado à psiquê cósmica, remete ao triângulo zoogênico¹¹ (base dos átomos cósmicos do fogo, do ar e da água). Esse triângulo, por sua vez, lembra o isósceles que, por ser divisível em diversos triângulos áureos por meio de cálculos matemáticos, permite desenhar a espiral logarítmica ou eqüiangular, relacionada à escala musical cromática de 12 semitons¹². Essa espiral, por crescer como a concha do náutilo¹³, extrapola os limites concêntricos do círculo, projetando o indivíduo para o infinito, numa rotação espiralada criacional, símbolo da música cósmica produzida pela harmonia das esferas. O 12 representa, ainda, numa hierarquia superior, os espíritos de luz.

No entanto, como não há a estrofe XII em "Rimance medievo", a sua ausência simboliza a pausa musical, o silêncio e, com ele, a falta de harmonia. Considerando visualmente essa simbologia geométrica, o eu-poemático fica preso entre os lados do cilindro em torno do qual se forma a espiral helicoidal, símbolo do movimento uniforme e constante, da monotonia. Daí os planos morfológico e semântico¹⁴ sugerirem o além, pois a busca da plenitude espiritual é a única solução para suprir a carência em que esse ser emparedado se encontra.

¹¹ Em Peter Gorman, encontramos a simbologia dos números de acordo com os princípios pitagóricos: "Esse mundo de matéria é simbolizado pelo 3, que representa as três dimensões, e constitui uma etapa posterior à original *tolma* do diade. Como o 3 é o primeiro número, ele era associado à pluralidade e à multiplicidade; assim, como o cosmos material, ele tem início, meio e fim, e, como tal, foi muitas vezes comparado à psique cósmica que entrou no universo para animá-lo. A psique é, amiúde, comparada a um triângulo, particularmente ao 'triângulo zoogênico', que deu vida ao cosmos e era a base dos átomos cósmicos do fogo, do ar e da água" (s.d., p. 153-73).

¹² A espiral eqüiangular se relaciona à escala musical cromática de 12 semitons. As curvas da espiral são desenhadas a partir de uma constante, assim como constante é o intervalo musical que divide os semitons ao longo de toda escala cromática (Huntley, 1989, p. 165-71).

¹³ A espiral eqüiangular e a concha do náutilo se assemelham quanto à relatividade constante tanto do crescimento como da similaridade da forma: "As sucessivas câmaras do náutilo são construídas sobre a estrutura de uma espiral eqüiangular. À medida que a concha cresce, o tamanho das câmaras aumenta, mas seu formato permanece inalterado" (Huntley, 1985, p. 5 e 166).

¹⁴ Vide análise semântica no capítulo III.

Voltando a atenção para "Flor simbólica", o outro soneto do livro, observa-se que este também se distancia da tradição no tocante ao esquema rímico, distinguindo-se um desvio à norma, em que se manifesta a busca de um estilo próprio, livre de grilhões, não seguindo o modelo perfeito do Classicismo nem o esquema mais comum do Parnasianismo¹⁵. A rima, diferente nos quartetos (ABAB CDCD), e tenuemente ligada nos tercetos (EEF GFG), caracteriza-se pela ausência de tensão, fato que remete à estrutura repetitiva do poema. Com exceção do primeiro quarteto que alterna a rima grave com a aguda, os demais versos atualizam o tipo grave sempre. O nono e o décimo verso quebram o esquema rímico, realizando uma rima incomum ao alterar a acentuação de [ɛ] e [ɔ], bem como a posição do fone [r]: aureola/ pérola.

"Argonauta", poema que, além de produzir dinamicidade no conjunto dos versos, como se evidenciará, mais tarde, na análise do nível métrico, ao instalar o desvio na rima, estabelece consonância com o semântico. A complicada trama da seqüência rímica funciona como pista para sondagens e deduções na manutenção do princípio de equilíbrio órfico¹⁶ — há rima intercalada, emparelhada e interpolada, com freqüentes retornos, produzindo "amarras", embora alguns versos fiquem, aparentemente, soltos:

¹⁵ O esquema rímico considerado perfeito pela tradição é aquele que tensiona a forma em consonância com a dialeticidade do conteúdo: ABBA ABBA CDC DCD, sendo outros arranjos considerados formas dispersas e o verso branco, falho. Por outro lado, o soneto parnasiano, por ser descritivo, privilegiava uma rima ornamental, perdendo a dialeticidade: ABAB ABAB CCD EED, com outras variações para os tercetos (Vide considerações sobre a rima dos sonetos de tradição canônica em: Silva, 1979, v.1 p. 167 e ss.).

¹⁶ O orfismo, tema caro ao Simbolismo, mantém-se preso, em suas origens, ao ocultismo, sendo recorrente neste poema, e poderíamos associá-lo a vários estratos analisados. Sobre o assunto, havemos de considerar a posição do professor Dante Tringali em seu ensaio "O Orfismo": "Na verdade, o orfismo, o pitagorismo e o platonismo se situam na mesma linha espiritualista. (...) Nas artes e, em especial, na literatura, por toda parte, subsistem motivos e temas arquetípicos do mito de Orfeu e manifestações do espiritualismo órfico. (...) e o Simbolismo, na definição de Mallarmé, é 'a explicação órfica do universo.' (...) Note-se bem que o orfismo é a arte concebida sob o espírito da música (...) como criação livre e não como imitação. (...) Pode-se hoje usar orfismo como sinônimo de ocultismo, esoterismo" (1990, p. 21-2).

Além dessa aproximação feita por Tringali, lemos, em várias passagens da obra de Peter Gorman, a confirmação de que Pitágoras se inspirou nos mitos órficos, tendo sido considerado um novo Orfeu. Denominando-se, Dario Vellozo, neo-pitagórico, acreditamos ser coerente a análise que pretendemos do referido poema, bem como de outros em que o tema se faz presente.

GRÁFICO DO ESQUEMA RÍMICO

I

VERSOS

RIMA

ESQUEMA

1	[adɐ]	A
2	[ar]	B
3	[axɐs]	C
4	[ãw]	Ⓢ
5	[ar]	B
6	[adɐ]	A
7	[axɐs]	C
8	[axɐs]	C
9	[ar]	B
10	[ônya]	F
11	[atɣɐs]	G
12	[ônya]	F
13	[atɣɐs]	G
14	[ãdu]	H
15	[atɣɐs]	G
16	[ãdu]	H
***	***	***
17	[iãw]	I
18	[adɐ]	A
19	[iãw]	I
20	[adɐ]	A
21	[axɐs]	C
22	[ar]	B
23	[axɐs]	C
24	[ar]	C
25	[ãdu]	H
26	[ãdu]	H
27	[ar]	B

II

VERSOS	RIMA	ESQUEMA
28	[ísiw]	$\left[\begin{array}{c} J \\ L \\ J \\ L \end{array} \right]$
29	[âbulɐ]	
30	[ísiw]	
31	[âbulɐ]	
32	[ia]	$\left[\begin{array}{c} M \\ N \\ M \\ N \end{array} \right]$
33	[iozu]	
34	[ia]	
35	[iozu]	
36	[nawta]	$\left[\begin{array}{c} O \\ P \\ O \\ P \end{array} \right]$
37	[eriw]	
38	[nawta]	
39	[eriw]	

Percebe-se, na parte I do poema, uma relação entre os versos através da seqüência rímica, com exceção dos 10º e 12º, 17º e 19º versos, que rimam apenas entre si e do quarto verso, com esquema D, o único de uma sílaba, em desarmonia total no poema. Partindo do pressuposto que o nível fônico se entrelaça ao semântico, contribuindo para a significação do poema, pode-se dizer que a seqüência sônica reitera os elementos órficos — cosmos e caos, em que o primeiro corresponde aos versos cuja rima produz harmonia, tensionando as estrofes, amarrando o poema, e o segundo, aos versos que se isolam dentro das estrofes, como as rimas F, I e D, esta última completamente solta.

Quanto ao plano semântico, no exame dos radicais no primeiro capítulo, as reiterações ligadas ao eixo semântico "fogo" foram vistas como atributivas de "leão": "Flambelantes leões de áurea juba inflamada", além de "leão" ser o símbolo do temperamento sanguíneo e da força anímica. Por este ângulo, entrevimos uma ligação entre os versos "Flambelantes leões..." que "Rugem na carne em flor..." e "(Galeras! frota do Amor...)" / "Leão de asas sobre o mar!", cujo eixo é "leão", revelando que os desejos carnis e as paixões se associam aos argonautas e ao mito de Orfeu.

No último verso da primeira parte aparece o vocábulo "luz" ligado, porém, à lua e não ao fogo. O luar retoma Ísis, como vimos em outra ocasião, deusa egípcia simbolizada pela Lua e que representa o princípio feminino. A

propósito, os 25º e 26º versos têm a mesma rima "H" dos 14º e 16º, fazendo-nos retroceder ao meio do poema, onde pareciam, a princípio, isolados, tanto pelo significado, como pela rima. Uma vez que Ísis e Lua representam o princípio feminino, somos arremetidos novamente ao mito de Orfeu, mas à sua outra parte, Eurídice.

Coincidentemente, no mesmo 14º verso, Ísis vem associada à água, pelo vocábulo "boiando". Enquanto a água lembra formas côncavas (recipiente, continente), reportando ao princípio feminino, o fogo (no início do poema), por ser cônico, é convexo, associando-se ao masculino. Em consequência, várias oposições se estabelecem: masculino/feminino; fogo/água; vida (paixão, desejo)/morte; ação (elemento ativo)/recordação (elemento passivo).

Dessa aproximação que se estabelece entre os níveis rímico e semântico e da consequente polarização de significados surge uma indagação. Seriam essas dicotomias as tensões que levam o homem às peregrinações, tal qual Orfeu, em busca de si mesmo? As paixões, idealizantes, incitam o homem à aventura, à realização do périplo, em busca da sua essência, constituindo mais um elemento órfico, também arquetípico: a busca de si, da integridade, da sua harmonia original — a cosmogonia.

Na parte II, em compensação, as rimas não retomam em nenhum verso a anterior, constando de pares entrelaçados, conforme se visualiza no gráfico, cuja função é manter a tensão dentro de cada quarteto. Há simetria na formação estrófica, dividindo-se, a segunda parte, em três quartetos. Diferentemente da Parte I, no plano semântico, a frota, conduzida por Orfeu ou por Ísis, extrapola o aspecto físico, evocando o metafísico. A configuração simétrica das estrofes entrelaça-se, pois, à harmonização órfica apontada no conteúdo.

Além desses quatro poemas, que julgamos os mais significativos quanto à mobilização do esquema rímico, outros há que também revelam um trabalho marcado pelo desvio em relação à tradição.

Em "Ângelus", tanto há rimas soltas, como repetidas, sugerindo encadeamento, sendo que as repetições dessa natureza incidem sobre os versos cujos paralelismos sintáticos evidenciamos anteriormente. Observando o esquema — ABABAB - CDCDCD - EFEF - GBGBGB - HIHIHI - JKJK - ABABAB - IKLKLK -

IK - EMEM — verificamos a identidade das rimas nas estrofes I e VII, além das amarrações produzidas entre as estrofes I e IV pelas rimas B, que coincidem com repetições de versos inteiros; entre as estrofes III e X, o encadeamento se faz pela rima E, ficando as ligações entre as estrofes V, VIII e IX, por conta da rima I, além de a rima K integrar as estrofes VI, VIII e IX, entrelaçando-as, o que remete ao paralelismo sintático aludido no item 1.2, produzindo intensificação da luminosidade ou da cor prata.

Assim também ocorre com o poema "Solau", em cujo esquema — ABABAB - CDCDCD - EFEFEF - AGA - GAG - HIHIHI - JBJBJB - JB — as ligações promovidas pelas rimas A e B, entre as estrofes I, IV, V, VII e VIII, coincidem com algumas reproduções de versos inteiros e paralelismos sintáticos referidos no capítulo I. As rimas A e G, amarram as estrofes IV e V, produzindo atração, juntamente com o encavalgamento e os estratos sintático e semântico, transformando-as numa unidade, apesar do espaço colocado pelo poeta, dividindo-as em dois tercetos.

"Solar antigo" possui rimas diversificadas, embora a repetição de A, B, D e E promova ligação entre algumas estrofes, como mostra o esquema: ABAAB - CDCCD - AEAAE - FGFFG - ABAAB - HIHHI - JKJJK - LMLLM - ABAAB - NKNNK - HEHHE - ODOOD - ABAAB - PEPPE. Este nível se intensifica com as repetições de vocábulos, de sintagmas locucionais e de versos inteiros, examinadas anteriormente e se integra ao semântico. Por exemplo, os versos de rima A e B relacionam-se sempre à temática da torre (de berilo com ameias de cristal), enquanto os de rima D aludem ao corcel do cavaleiro e os de rima E à castelã.

A maior variação do esquema rímico, no entanto, está no poema "Flor do abismo", no qual se concentram repetições fônicas prenunciadoras do satanismo, corroborando a significação semântica (vide capítulo 1.2). Não sendo suficientes para designar essas rimas as letras do alfabeto latino, recorreremos ao grego: ABAB - CDCD - EFEF - GHG - IJJI - KLMKL - G'LG'L - NONO - PFPF - DPDQQP - RSR - TUTU - VXVX - YLαL - βχδχδ - εφεφ - γηγη - ΙΙΙΙιιιι - ΚΚΚΚ - ΚΛ - κΟ'κΟ' - λλλλ - ΒΛ - Β'ΛΒΛ. A desordem observada nesse nível apenas não é total graças às reiterações das rimas em [ar], designadas pela letra L, que coincidem com as de "luar", desequilíbrio esse que voltará na análise do nível métrico. Há três versos que não se ligam a nenhum outro no poema, caracterizando-se como brancos: o 58º, rima Υ; o 60º, rima α e o 62º, rima β.

Ao procedermos a uma semantização da rima L, a única a estabelecer ligações interestróficas no poema, observamos que, além de retomar as ocorrências de "luar", ela corresponde a terminações de vocábulos como "olhar", "rezar", "mar", "segar", "polar" e "sepultar" que, por sua vez, se ligam a conotadores da idéia de feminilidade, como "mãe", "lua" e "morte", cabendo ao último vocábulo a referência final do poema, conforme dissemos, no capítulo I.2, que o fim estabelece a ligação com o seu início, ao identificar "luar" com "sinero" e "ceifeiro".

Nesse ponto, retorna a idéia da espiral helicoidal, do fechamento do homem no interior do cilindro, pois essas rimas vêm dispostas no espaço poemático de maneira a formar triangulações (exceção feita aos 59° e 61° versos, isolados no meio do poema e na própria estrofe em que aparecem, pois estão colocados entre parênteses, dentro de um contexto satânico de "missa negra"), figuras que se multiplicam, em nossa análise orientada para as unidades espaçofonográficas e algumas homofonias interiores nos versos finais (94° ao 103°):

23. Salve, Regina! Ó Mãe! ó Santa,
 24. Fulge em minha alma o teu olhar!
 25. — Salve Regina!
 26. Ó Mãe! ó Santa,
 27. Ensina-me a rezar!
 28. Nauta, eu me vou triste e perdido
 29. No alto mar!
 30. Ó minha Mãe, que o meu gemido
 31. Suba aos céus na asa branca do Luar!

58. Do altar-mor. A missa negra
 59. Começa... (Ó foice do luar)
 60. Ceifa a minha alma, ó segadeira,
 61. Com tua foice de sega!)

83. Salve, Regina!... Ó Mãe! ó Santa,
 84. Fulge em minha alma o teu olhar!
 85. Ó minha mãe, ó minha Santa,
 86. Estou de joelhos, a rezar! ...
 87. Que o meu gemido, ó Mãe! ó Santa!
 88. Suba aos céus na asa branca do Luar!

93. Alquimistas da Morte! ... — O cemitério
 94. É cinerário do Luar...
 95. A Lua é fria... Ó presbitério,
 96. Ó Lua, ó lápide polar...
 97. Ó meu Irmão, o Luar é um coveiro
 98. Que leva o Sonho a sepultar...
 100. O Luar é um sinero...
 101. (Ó sinos do Luar!)
 102. O Luar é um ceifeiro...
 103. — Boa-noite, Luar!
-

Os triângulos que brotam da nossa estratégia de interligar os segmentos fônicos reiterados impressionam, por um lado, pela quantidade obtida e, por outro, pelo mecanismo compositivo que suas formas (triangulares) encetam, remetendo à visualização de prismas, pirâmides e hexágonos. Subjacentes a esse processo quase mecânico de amplificação, correspondem idéias de igual força expansiva — o homem entre dois poderes divinos (Satã e Deus); o homem dividido entre matéria e espírito em busca do etéreo, etc. Frise-se, contudo, que tal correspondência de estratos assenta-se tanto na simbologia inerente a essas figuras geométricas quanto nos fones [ar] que integram o vocábulo "ar", reportando insistentemente ao elemento éter. Porém, como vimos no capítulo I.2, se no nível semântico o eu-poemático está dividido entre forças opostas, também agora vemos que a espiral não realiza a forma cônica, permanecendo o emparedamento, embora seja apontada como uma possibilidade pelos triângulos formados no final do poema.

II. 2. A alteração das formas poemáticas

*Dans les naves du rêve, nous suivons Rudel, captivés
comme lui, vers la Princesse Lointaine qui dort au
fond de toutes les imaginations.*

Georgina Mongruel

Assim como o poeta produz variações na estrutura rímica e no nível entonacional, também opera um desvio ao mobilizar as formas de construção poemática, sendo, basicamente, duas as utilizadas por Dario Vellozo em *Esotéricas*, o soneto e as formas medievais narrativas, como o rimance e o solau¹⁷. No entanto, do ponto de vista das variações na rima, o soneto não é clássico, nem parnasiano, sendo levemente desestruturado, abrigando em sua "fôrma" um conteúdo eterizante. Também com relação às espécies pré-clássicas, o poeta alterna entre o solau e o rimance, com destaque para o poema "Rimance medievo", abordado no capítulo I.

Como o soneto foi devidamente estudado em II.1, quando da análise da estrutura rímica, cumpre agora apresentar como o poeta realiza a mobilização de uma das formas medievais de composição, o rimance.

Acreditando, tanto quanto Massaud Moisés, que o poeta passa a sua visão de mundo através da forma em que escolhe dizer seus versos:

...uma forma/fôrma ostentará maior valor que outra quando contiver mais (rica) fantasia e mais complexa e "profunda" visão do mundo; por outros termos, quanto mais diversificada e original for a imaginação nela contida, *ipso facto* mais diversificada e original será a cosmovisão (1982, p. 320),

tentaremos uma leitura da estrutura do poema em consonância com a ideologia defendida por Dario Vellozo.

A partir do título, somos remetidos à era medieval, pois "Rimance medievo" recorda uma forma de composição poética, o "rimance" ou "romance", muito

¹⁷ Solau: "É uma composição bem antiga, da época anteclassica renascentista, de caráter melancólico e habitualmente acompanhada por música. (...) Os solaus antigos foram confundidos pelos românticos com o romance em verso. Por isso, encontramos em poetas mais recentes esses dois tipos como se fossem um só" (Tavares, 1969, p.312-13).

praticado no final da Idade Média, por volta do século XIV, época em que frutificaram as histórias de cavalaria do ciclo arturiano. Hênio Tavares, em pesquisa sobre esse gênero de composição, reflete acerca do seu aspecto conteudístico e formal, como narrativas "que giram em torno das aventuras do rei Artur e dos cavaleiros da tábula redonda (...) de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada" (1969, p. 236-8).

Não resta dúvida que "Rimance medievo" é um poema narrativo, pois o eu-lírico não se manifesta a não ser uma única vez. Da primeira à sétima estrofe, narra-se uma história em terceira pessoa, em que há apresentação e caracterização das personagens: a noiva, o cavaleiro e o menestrel. Na estrofe VIII ocorre a manifestação do eu-poemático: "Ouço" e "nosso", enquanto nessa mesma e na IX surge uma segunda pessoa, deixando entrever um diálogo: "queres", "Ouço-te" e "teu", sem que fique claro se ele se trava entre as personagens – noiva e menestrel, ou se é uma intromissão do eu-poemático em conversa com o menestrel. As estrofes X e XI retomam a terceira pessoa.

Além de ser uma narração, há referência às histórias de cavalaria, conforme mostram os vocábulos: "Cavaleiro", "Cruzado", "armas de aço", "alvo brial", "marcial", "guerra", etc. (estrofe III, principalmente) e à Era Medieval: "castelo", "castelã", "menestrel", "rondel", "Pagem" e outras. No entanto, registramos vocábulos que apontam em outra direção, como os que se associam ao significado de luz: "luar", "olhos", "astral".

Assim, vemos que há variações quanto ao tema, pois o início, com a mulher lamentando a ausência do amado, lembra a cantiga de amigo, apesar de não ser feminino o eu-lírico, nem o foco narrativo em primeira pessoa; a seguir, lembra a poesia da fase palaciana ao remeter às novelas de cavalaria, com a apresentação do cavaleiro e do menestrel; retorna, na última estrofe, à temática inicial, o lamento da noiva.

Quanto à estrutura formal, ao contrário do que sucede no rimance, a extensão da estrofe é determinada, com divisão em sextilhas heterométricas, embora com aparência de quadras seguidas de refrão. O aparente refrão é caracterizado pelo espaçamento maior separando os dois últimos versos dos quatro primeiros de cada estrofe, os quais são destacados em negrito pelo poeta.

No entanto, semanticamente, o estribilho difere em cada ocorrência, pois, via de regra, repete elementos da mesma estrofe fazendo retomada em ordem inversa, não havendo a repetição de um estribilho com a mesma mensagem, como é característica do refrão. Sem identificar-se com a estrutura de rimance, ou de cantiga com refrão, simula, ainda, um *leixa-pren*¹⁸, com o quarto verso repetido integralmente no quinto, correspondendo exatamente ao seu primeiro hemistíquio, o que não caracteriza, entretanto, nem o *leixa-pren* nem o *paralelismo*¹⁹.

Se atentarmos para a conformação métrica e para o nível intensivo, veremos que a maioria dos versos é octossilábica, conforme acentos predominantes nas segunda, quarta e oitava sílabas, com variações para a primeira e terceira ou quinta e sexta, mas concomitantes, sempre, à acentuação na quarta e na oitava. O quarto verso, porém, em todas as estrofes é um tetrassílabo com acento predominante na primeira e quarta sílabas, coincidindo sempre com a acentuação do primeiro hemistíquio²⁰ do quinto verso, pois como já vimos, a repetição é integral. Há variações para 2-4 nas estrofes IV, VII e IX, sendo que as estrofes VIII e X mantêm apenas o acento na quarta sílaba.

Essa variação na estrutura métrica e acentual descaracteriza também a poesia da fase palaciana, na qual, a princípio, fomos levados a pensar. Segundo M. Rodrigues Lapa (1952, p. 191), a poesia cortesã usou quase exclusivamente o octossílabo com acento rítmico na quarta sílaba; e Segismundo Spina, (1971, p. 28) afirma que: "Quase todas as formas literárias da Baixa Idade Média se serviram desse metro, inclusive a poesia épica (...) o romance bretão primitivo (...) o romance cortês, os lais de Marie de France". No entanto, não previram aquela variação de um verso tetrassilábico.

¹⁸ *Leixa-pren*: Designava, no lirismo galaico-português, o expediente poemático que consistia em repetir, à entrada de uma estrofe, o último verso da anterior, exclusive o refrão, inteiro ou em parte: uma estrofe *prendia*, ou seja, tomava o que a precedente *deixava* (Moisés, *Dicionário de Termos Literários*, 1974, p. 304-305).

¹⁹ *Paralelismo*: Aqui, especificamente considerado como nomenclatura na lírica trovadoresca, adotamos a definição conforme o professor Moisés - "Processo estrutural usado na lírica trovadoresca, mediante o qual a idéia-núcleo da primeira estrofe se reproduz ao longo do poema, apenas variando algumas palavras ou substituindo-as por sinônimos" (*Dicionário de Termos Literários*, 1974, p. 385-6).

²⁰ *Hemistíquio*: vide nota 19 no capítulo I, sobre hemistíquios em versos octossilábicos.

Ainda, quando nas estrofes VIII e IX, o eu-poético se dirige a um "tu" numa tentativa de diálogo, há remissão às cantigas com "tençon", além de a estrofe IX referenciar a forma "rondel", que surge no poema como a cantiga da personagem menestrel.

Mesmo sem se fixar em nenhuma, o poeta inova sobre as formas da poesia medieval, passando a sensação de estar se reportando à Idade Média, não por mero saudosismo, mas adaptando-as à sua visão de mundo, de homem do fim do século XIX, tentando captar nessa forma o misticismo e a magia medievais. Portanto, também pela "trans-formação", ou seja, pelo desvio da forma da tradição medieval, "Rimance medievo" fala do homem e de sua ânsia de reintegração ao cosmos.

II. 3. Do desvio à espacialização

Para eles, pois, a verdade, literalmente, nada mais seria do que a sombra dos objetos fabricados.

Platão

Massaud Moisés (1982, p. 325), numa interpretação da alegoria da caverna formulada por Platão (*A República*, s.d., p. 267-75), compara o prisioneiro, a que é vedada a visão do mundo real, em virtude da ofuscação causada pela luz do sol, ao poeta, correspondendo o mundo das sombras à sua imaginação, pois habituado a ver o reflexo do mundo objetivo projetado no papel através da sua "visão interior", acredita ser a sua visão a única realidade possível. Portanto, a forma poemática mobilizada por Dario Vellozo, no nosso entendimento, corresponde à projeção da sua fantasia, do seu modo particular de ver e interpretar "a dança das sombras nas paredes da caverna", na nova estrutura surgida de sua imaginação.

Sendo assim, ressurge a importância do espaço em branco a circundar o poema, ao qual nos referimos nos três primeiros poemas analisados quanto à

estrutura rímica. Ainda na tentativa de melhor autorizar nossa argumentação, reproduzimos Moisés:

Passando agora à questão do espaço, notamos que o espaço em branco circunda o poema, atravessando as estrofes, ilhando-as, e permeia os versos bem como as palavras entre si: a rigor, não se trata de espaço vazio no sentido físico, mas vazio de palavras. Nele, repercute a totalidade do poema, qual um núcleo de minério a irradiar perpetuamente seus fluidos energéticos; o branco representa, como já assinalamos, a expansão semântico-melódico-sintática do poema. Espaço sem palavras, mas ressoando-lhes e desenvolvendo-lhes o sentido, ritmo e sintaxe; em suma, caixa de ressonância do poema (1982, p. 325-26).

Ao atualizar as formas poemáticas em *Esotéricas*, Dario Vellozo ressalta o aspecto visual de sua poesia, seja pelos efeitos fônicos, jogos anagramáticos, rimas motivadas ou inversões, que destacam o espaço da página ocupado pelo poema. Percebemos certa sensação de movimento através do princípio físico da repulsão, apesar de a integração das partes do poema ser garantida pela leitura espiralada que atua como força centrípeta.

Enquanto em "Ângelus" e "Solar antigo", há deslocamento de estrofes à direita, em "Argonauta", a movimentação dos versos à direita com espaços em branco entre eles, descaracterizando a divisão em estrofes, faz pensar nas vagas do mar e na turbulência dos sentidos do eu-poemático. Nos sete últimos versos, contudo, além do recurso espacial, a colocação de reticências parece remeter ao deslizar sereno da nau pelas "regiões do além sidéreo", de que fala o poeta, numa reiteração do nível semântico através da figuração icônica.

Em "Solau", poema composto por sextilhas heterométricas, a quebra dos blocos monolíticos, que as estrofes formam, se manifesta, não apenas pelas variações silábicas, alternando versos de oito e nove sílabas métricas, mas pela divisão da estrofe IV em dois tercetos através do espaço branco colocado pelo poeta. Contudo, no nível sintático, a coesão é mantida pela pontuação, que atua como força centrípeta, ligando o terceiro ao quarto verso, como se estivéssemos frente a forças cósmicas antagônicas, os opostos cósmicos de que fala Pitágoras. A redução do espaço da última estrofe, um dístico que encerra o poema de maneira a reforçar a temática da morte, constitui a terceira repetição desses versos no poema.

Os mecanismos de diminuir ou aumentar o tamanho dos versos, ora alinhando-os à direita, ora centralizando-os, ora alternando as vinte e quatro estrofes em dísticos, quadras, quintilhas, sextilhas, e oitavas de versos heterométricos, contribuem para o ritmo frenético de "Flor do abismo", a que aludimos nos níveis fônico e rímico, analisados anteriormente, deixando entrever, no aspecto visual, uma certa desordem no espaço branco da folha pela distribuição dos grafemas. Essa desordem, entretanto, se explica, se optarmos pela reestruturação, ou seja, pela leitura escalonada em ordem inversa, do fim para o início do poema, pois somente no final percebe-se a postura sem compromisso do eu-poemático, em relação à magia negra²¹, mediante a alteração métrica dos quatro últimos versos em redondilhas menores, contrastando com os versos longos de dez ou doze sílabas, mais densos, do meio do poema. Essa mudança propõe uma quebra na carga dramática anterior e, criando um ritmo totalmente diferente, torna mais leve e cantante o poema, como se o eu-poemático estivesse rindo e saindo ileso da situação dantesca apresentada, sem se comprometer. Portanto, a desordem pressentida tanto no plano fônico como no espaço branco da folha representa, primeiro, a descida aos infernos como um desequilíbrio do ser em desarmonia com o cosmos, buscando, em vão, nas bruxarias o equilíbrio perdido e não-encontrado; e depois, mostra o eu-poemático colocando-se fora desse contexto como mero espectador, representado semântica e iconicamente pela "lua" ou "luar", termos repetidos sistematicamente durante todo o poema e, intensivamente, a partir do 94º verso, além de reiterados fonicamente pelo fone [l] em vocábulos como "castelo", "Loucura", "Estrêlo", "lálide" e "polar". Os significantes "luar" e "lua" que, por similaridade léxica, remetem à idéia de luminosidade, promovem

²¹ Entendemos por magia negra: "aquela que pretende, com o auxílio ou intervenção dos espíritos infernais, tudo realizar, por mais difícil e extraordinário que seja". Semanticamente, o poema, como um todo, remete a rituais de magia negra, invocando Satã, demônios e vampiros, sendo que na parte III, mais especificamente, alude à missa negra, pelo que entendemos a celebração de um ritual em que faz parte o sacrifício de vítimas humanas, com sangue. Pensamos que, em "Flor do abismo", a alusão ao desequilíbrio se dá não apenas no nível do conteúdo, mas também da forma, em especial quanto à variação da métrica. Sendo assim, no final do poema, quer pela forma cantante assumida pelos versos em redondilhas menores, quer pela maneira alegre e despreocupada com que o eu-poemático se despede do luar, acarretando uma consonância estrutura métrica/sentido, percebemos sua postura de mero observador, não se comprometendo ideologicamente com o ritual descrito.



a significação de reordenação do microcosmo do eu-poemático, e a do macrocosmo, envolvendo o ser e sua busca de reintegração à mônada.

Assim, também em "Flor do abismo", o desvio incide nas quebras que o poeta introduz na sua estruturação, em correlação com a mensagem emitida. Serviu-se Dario Vellozo da desestruturação dos cânones da tradição, rompendo princípios da métrica, rima, estrofação e a própria configuração no espaço do papel, promovendo a criação do sentido.

II. 4. O desvio e o nível métrico

"l'instauration du vers libre... est... une des caractéristiques du mouvement symboliste"

Edouard Dujardin

Entrevimos, no item anterior, junto à forma poemática e à organização estrófica, a elasticidade do esquema métrico, sendo que dos oito poemas que compõem *Esotéricas*, quatro apresentam divisão estrófica irregular: "Argonauta", "Ângelus", "Rimance medievo" e "Flor do abismo", com o maior grau de desestruturação incidindo sobre o primeiro e o último. "Solau" apresenta as estrofes IV e V em forma de tercetos, e não de sextilhas, conforme as demais, podendo, no entanto, assim serem consideradas, em virtude de o nível sintático e o conseqüente encavalgamento promoverem a coalescência, como oportunamente analisamos.

Na variação do nível métrico, que ocorre em cinco poemas, o poeta ensaia a heterometria: "Rimance medievo", cuja maioria dos octossílabos é intercalada por um verso tetrassílabo a cada estrofe; "Flor simbólica", soneto dodecassilábico²², apresenta o décimo verso, conquanto esdrúxulo, com catorze sílabas métricas; "Argonauta", com uma concentração de versos

²² Denominamos o soneto alexandrino clássico ou francês de dodecassilábico, conforme encontramos em Chociay (1974, p.125). Os versos dodecassílabos nem sempre seguem a mesma receita.

dodecassílabos, intercala medidas diversas, tais quais versos de uma, quatro, seis, sete, oito, nove, onze e treze sílabas, desviando, às vezes, o nível entonacional em relação à receita da tradição; "Solau", alterna versos octo e eneassílabos, embora isso não constitua uma desorganização métrica, pois, conforme atesta Chociay (1974, p. 99), trata-se de uma medida comum entre poetas do Simbolismo, cujo ouvido não diferenciava suficientemente essa variação de oito e nove sílabas métricas, nem a alternância na marcação melódica, de 4-8 para 5-9.

Dentre esses poemas, dois se destacam, apontando para interpretações diferentes: enquanto em "Flor do abismo" percebemos o caos, o homem fragmentado e múltiplo, em "Argonauta", concomitante ao desequilíbrio, uma leitura com base na ciência dos números carrega indícios de harmonia órfica²³.

II. 4. 1. O nível métrico e a caotização

... sendo o ocultismo talvez a face velada da poesia, ou a sua quintessência, para criar poesia era preciso libertar a palavra do cárcere da métrica rígida e desvendar-lhe a secreta simbologia.

Massaud Moisés

Em "Flor do abismo" se encontra a maior desordem desse nível, pois em meio à maioria de octossílabos, alterna tetra e pentassílabos, hexâmetros, enea e dodecassílabos. Cumpre examinar mais de perto a tensão criada pelo desvio à tradição nos diferentes estratos desse poema, cuja conotação de satanismo

²³ Entendemos "harmonia órfica" em remissão ao mito de Orfeu, deus grego que simboliza a harmonia arrancada dos deuses para os homens, a qual se propaga sempre em ondas, vindo daí a acepção de cosmogonia. Ao cosmos, o universo considerado no seu conjunto organizado e harmônico, prende-se a sua contraparte, o caos, visto como a confusão geral dos elementos antes da sua separação e da formação do mundo. O caos consistia no estado primordial, primitivo do mundo, uma matéria que existia desde tempos imemoriais, sob uma forma vaga, indefinível, na qual se confundiam todos os princípios de todos os seres particulares. Sendo assim, tomaremos, nessa passagem, o caos como equivalente à confusão em que o homem do final do século XIX se encontrava em virtude da divisão de tarefas que a especialização e a técnica exigiam, levando-o à alienação e à não-percepção de si mesmo.

vinha prenunciada pela movimentação da massa fônica e confirmada pelo plano semântico.

É um poema estruturado por 24 estrofes de conformações diversas, compondo dísticos, quadras, quintilhas, sextilhas, etc., e versos heterométricos, pois comporta tetrassílabos em meio a octossílabos, aos quais se fundem eneassílabos, num procedimento típico dos poetas simbolistas que, conforme vimos, misturavam os padrões 4-8 e 5-9.

Há casos de dois tetrassílabos seguidos que poderiam ser reunidos num só octossílabo, como os 25º e 26º versos que, a exemplo do que é feito no verso número 23, transformaria a estrofe VI, em que aparecem, numa quadra, em vez de quintilha:

/ /
— Sal|ve| Re|gi|na!
 / /
 Ó| Mãe!| ó| San|ta,

Também os 44º e 45º versos:

/ /
O|s si|no|s si|nam:
 / /
 E|le|o|no||ra|,

cuja separação se deve ao nível sintático e à pontuação, pois caracterizam um diálogo, com o vocábulo "sinam" colocado como um verbo *dicendi*. Caso fossem agrupados num único verso, reduziriam a estrofe X de sextilha para quintilha. Contudo, a rima de "iluminam" com "sinam" (43º verso: "Arcadas longas se iluminam...") seria prejudicada na junção desses dois versos²⁴.

Ainda os 62º e 63º versos:

/ /
En|tan|to|a| Lu||a
 / /
In|di|fe|ren||te,

²⁴ Note-se o duplo sentido de "sinam" — primeiro, um neologismo com a acepção de "tocar": os sinos tocam, como a sugerir sons de órgão emitidos pelos sinos, um jogo sonoro, simplesmente; segundo, lembrando o substantivo "sina", vocábulo de uso coloquial em substituição a "fado", que ao ser transformado em verbo pode sugerir profecia: os sinos profetizam. Nestes dois versos "Os sinos sinam" e "Arcadas longas se iluminam", a iteração constante de sons sibilantes [s] junto à vogal [i], som fechado e estridente, produz a sensação de algo sinistro, à qual se podem acrescentar as relações feitas, em I.4, ao som do órgão pela repetição do [o].

têm essa possibilidade reforçada pelo encavalgamento, e a estrofe XV não seria quintilha, mas outra quadra.

A estrofe XX, um dístico (87º e 88º versos) com o mesmo esquema rímico e conteúdo semântico da anterior, poderia fazer parte dela, transformando-a numa sextilha:

83. Sal|ve,| Re|gi|na!... Ó| Mãe!| ó| San||ta,
 84. Ful|ge em| mi|nha| al|ma|o| teu| o|lhar!||
 85. Ó| mi|nha| mãe,| ó| mi|nha| San||ta,
 86. Es|tou| de| jo|e|lho|s, a| re|zar! ...||
 87. Que|o| meu| ge|mi|do, ó| Mãe!| ó| San||ta!
 88. Su|b|e ao|s céus| na|sa| bran|ca| do| Lu|ar.||

Ainda a última parte do poema, colocada depois de três asteriscos, poderia constituir uma única estrofe, considerando-se a pontuação, o conteúdo semântico e o entrelaçamento das rimas:

89. Ó| so|nha|do| cas|te||lo!
 90. A|mor!| Car|mes| de A|mor!| fil|tros| de a|mor!| Lou|cu||ra!
 91. Al|mas| do| Se|te-Es|trê||lo!
 92. Al|qui|mis|tas| do| So|nhoe| da| Ter|nu||ra,
 93. Al|qui|mis|tas| da| Mor| te! — O| ce|mi|té||rio
 94. É| ci|ne|rá|rio| do| Lu|ar...||
 95. A| Lu|z é| fri|d|o| pres|bi|té||rio,
 96. Ó| Lu|z, ó| lá|pi|de| pol|lar!...||
 97. Ó| meu| Ir|mão,| o| Lu|a|ré|um| co|vei||ro
 98. Que| le|vá|o| So|nhoe| se|pul|tar...||
 99. O| Lu|a|ré|um| si|ne||ro...
 100. (Ó| si|nos| do| Lu|ar!)||

101. O| Lua|r é um| cei|fei||ro...
 102.— Boa—|noite,| Lu|ar!||

O 29º verso apresenta curiosa elasticidade métrica: tomado isoladamente, é um tetrassílabo com acento na segunda e na quarta sílaba, porém, em virtude do forte encavalgamento com o anterior, poderia ser considerado um trissílabo com acento na primeira e na terceira sílaba, ou ainda, poderia resultar em dodecassílabo com acentos na primeira, quarta, quinta, oitava, décima e 12ª sílaba, se agregado ao 28º verso:

28. Nau|ta,eu| me| vou| tris|te,e| per|di||do
 29. No| al|to| mar||

Alguns tetrassílabos isolados no final de estrofes octossilábicas exercem a função de fecho, constituindo um atributivo à "Senhora", "Mãe" ou "Regina" (invocação colocada ao fim de supostas "ladainhas"), como é o caso dos 22º, 78º e 82º versos:

21. Vó|s|soi|s|a| Luz| mis|te|ri|o||sa,
 22. Fa|nal| dos| mor||tos.
 77. Vó|s|soi|s|a| Luz| mis|te|ri|o||sa,
 78. Fa|nal| dos| mor||tos.
 81. Vó|s|soi|s|a| Es|trê|la| da| Al|vo|ra||da,
 82. Mãe| dos| pros|cri||tos!

Note-se que a acentuação nesses versos é sempre 2-4, enquanto nos que os antecedem, 4-8, com os intervalos produzindo equilíbrio, não causando tal arranjo métrico estranheza aos ouvidos; o tetrassílabo soa como se desse continuidade ao octossílabo, estabelecendo harmonia.

Fato semelhante acontece do 46º ao 49º versos da estrofe XI:

46. Ó| Ca|te|dral| ve|tus|ta|e a|mi||ga,

47. Ó| Ca|te|dral||

48. Tô|rre| do| So|nhô| Ó| tô|rre an|ti||ga,

49. Ó| tô|rre| se|pul|cra||...||

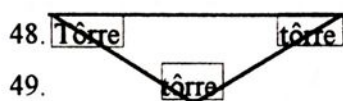
O 46º, um octossílabo com acentuação 4-6-8, é seguido de um tetrassílabo com acento apenas em 4, acentuação incomum, de acordo com a tradição. Com o encavalgamento criado pelo nível sintático, reiterado pelo semântico e pela pontuação, os dois versos constituem um período sintático, uma frase não-verbal e, hipoteticamente, poderiam realizar, se juntados na mesma linha, um dodecassílabo com acentuação 4-6-8-12.

Todos esses versos de 8 e 4 sílabas métricas, que ao se aglutinarem num único verso, dariam um dodecassílabo, ao invés dos simbolismos de justiça e de equilíbrio contidos no oito (4+4) e de manifestação da *tetraktys* divina no quatro, trariam, no 12²⁵, a ligação com a harmonia motivada pela relação com a música. No entanto, como não há 12 sílabas métricas nesses versos, a ausência do 12, como em "Rimance medievo", simboliza a pausa musical, o silêncio e, com ele, a falta de harmonia. A falta, o silêncio, assim como os espaços em branco são significativos também em "Flor do abismo".

O 48º verso, octossílabo de acentuação 1-4-6-8, mediante o encavalgamento, pode, igualmente, considerando o aspecto sintático, aglutinar-se ao verso seguinte, um hexâmetro 2-6, formando um "macroverso" de quatorze sílabas, com o esquema acentual 4-8-14, fugindo ao esquema tradicional 4-9-14, observado nos compostos irregulares (Chociay, 1974, p. 142-3). Contudo, não é o que acontece e pensamos haver uma razão especial para isso. Se observarmos, nesses versos, a repetição do vocábulo "torre" por três

²⁵ O doze remete à escala cromática de doze semitons, modo musical utilizado na Grécia antiga pelos lídios e pelos jônicos. Pitágoras, entretanto, não apreciava esse modo e compunha arranjos musicais, criando um amálgama de melodias diatônicas, cromáticas e enarmônicas, que dizia constituir a base da música cósmica. Os corpos celestes, dispostos entre si de acordo com a razão musical 12 : 6, produzem, segundo ele, uma melodia de acordo com o movimento que descrevem no espaço celeste.

vezes, veremos que eles adquirem especial importância, não apenas pelo simbolismo contido no número, mas dada a disposição assimétrica dos versos no papel, ocorre uma triangulação espacial, configurando uma alegoria de "lugar ideal" atribuída à torre, corroborada pelo plano semântico, através dos versos que relacionam a "torre" ao "Sonho":



Ainda dentro da análise de "torre", lembremos que o triângulo é uma das faces da pirâmide que, possuindo uma base quadrática, é símbolo da ligação entre o homem e o divino, entre o espaço terrestre e o cósmico. Cremos poder estender essa significação ao termo "torre", em vista da idéia de verticalização que possui.

Apesar de usar versos de três medidas diferentes numa mesma estrofe, o ritmo produzido no poema é agradável, combinando com as invocações no nível semântico, bem como refletindo o som cavernoso produzido pelo órgão, como é sugerido entre o 40º e 45º versos, os quais lembram "O Corvo" de E. A. Poe. Ao mesmo tempo, a espacialização dos vocábulos rimantes produz, ao lado do binarismo contido nas repetições de "invoca", "entoa" e "iluminam/sinam", como a significar o desequilíbrio, novas triangulações dadas pela iteração de "órgão" (por quatro vezes) e de "Eleonora" (por três vezes), em que a musicalidade sugerida no primeiro pela alusão ao instrumento musical, além da que emana da sonoridade, embora agourenta, dos fones [ɔrgãw] e [eleonɔrɐ], conduz à idéia de necessidade da busca do equilíbrio contido nos números três e quatro:

Sons de órgão... O órgão invoca... O órgão entoa...
 — Eleonora! Eleonora!
 A voz do órgão invoca, entoa...
 Arcadas longas se iluminam...
 Os sinos sinam:
Eleonora!

O duplo encavalgamento entre os versos 57º-58º e os 58º-59º reduz os intervalos entre as estrofes XIII e XIV, ao mesmo tempo que altera a medida do 58º que, graças à abrupta junção interestrófica, passa, na nossa hipótese, de octossílabo a heptassílabo²⁶:

57. Sa|tã| o|s|só|lios| vai| su|bin||do

58. Do| al|tar-|mor.| A| mi|ssa| ne||gra

59. Co|me|ça|... (Ó| foi|ce| do| lu|ar!||

Ao considerarmos a possibilidade de juntar alguns versos seguindo uma orientação sintática, propusemos a desmitificação da linha do verso e a instauração da sucessividade e de uma nova temporalidade. Como o poeta não fez essas junções entre versos e estrofes e ainda usou os de quatro, seis, sete, nove, dez e doze sílabas alternadamente, parece que o mais importante para ele não era a forma perfeita, mas a distribuição dos vocábulos e, conseqüentemente, dos sons na folha do papel, promovendo, conforme mostramos, a espacialização. Constata-se ainda que o poeta simbolista, ao buscar todo tipo de variações de ritmo e de melodia, faz emergir a idéia de simultaneidade e a suspensão temporal, pois a música não se constitui apenas de sons sucessivos, mas também concomitantes.

Por outro lado, com uma conformação métrica quase homogênea, as estrofes XV, XVI e XVII se interligam. Como vimos, os 62º e 63º versos poderiam constituir um octossílabo, restando a única variação ao 74º, um eneassílabo que apresenta um intervalo arritmico dado pela sua acentuação 4-9:

74. Das| me|ssa|li|na|s|e| do|s|O|te||los...

Cumpramos observar que as realizações dos versos eneassílabos vão além das possibilidades consideradas pela tradição; o verso citado realiza a combinatória

²⁶ O 57º verso pertence a uma estrofe anterior aos outros dois, cujo espaço interestrófico é aproximado pelo encavalgamento, constituindo um paradoxo entre a estrutura sintática e a versificação.

4 grave + 5 grave e o 86°, o esquema 5 grave + 4 agudo, variações comuns entre os simbolistas, que quebraram a monotonia do esquema 3-6-9 usado pelos românticos (Chociay, 1974, p 98-99).

Devido aos contornos semânticos aproximados às variações de medida dos versos, torna-se viável interpretar nessa desestruturação caótica da métrica, a queda ou a perda da unidade pelo homem, tema que reaparecerá no item em que abordaremos as manifestações da temporalidade.

II. 4. 2. O nível métrico e a simbologia do número: uma leitura da harmonia órfica

O matemático não estuda a matemática pura porque ela seja útil; ele a estuda porque deleita-se com ela, e deleita-se com ela porque ela é bela.

Poincaré

Nenhum matemático pode ser um matemático completo a menos que tenha também algo de poeta.

K. Weierstrass

A leitura de *Esotéricas*, neste trabalho, em procedimento à busca da sua significação mais ampla, primou pela valorização de todos os estratos do texto e considerou as unidades de primeira articulação constituídas pelos morfemas, as de segunda articulação ou distintivas (os fonemas) e alguns aspectos do supra-segmental, como a intensidade silábica, sempre em consonância com o semântico.

Do levantamento no primeiro capítulo das diversas formas de paralelismos, deve-se frisar que nosso crivo analítico optou por observar a disposição dos signos verbais no espaço do poema: as sugestivas reiteraões lexicais (vocábulos, radicais, expressões, versos) e fônicas (juntamente com os anagramas e inversões). Favorecido pela escolha metodológica — visualizar o modo como essas células se agruparam —, o passo seguinte veio corroborar nossa expectativa, pois passamos a uma fase de procedimento icônico. Dizendo de outra maneira, sobre o texto de Dario Vellozo conseguimos criar algumas

figuras espaciais, operando alternadamente a área branca da folha e os elementos pertinentes do plano da expressão.

Com relação à forma do poema, à visualização e ao aproveitamento do espaço dentro dele, necessário se torna refletir sobre o que diz Massaud Moisés ao fazer uma interpretação esotérica do soneto de acordo com o número de versos em cada estrofe:

Do prisma da macroestrutura e para além do caráter genético (origem do soneto) e esotérico ($4-4-3-3 = \text{terra-terra-perfeição-perfeição}$; $14 \text{ versos} = 1 + 4 = 5 = \text{karma} = \text{cruz}$; $14 \text{ versos} = 2 \times 7 = \text{número perfeito}$, etc.), notamos: três espaços em branco entre as estrofes, afora os espaços acima, embaixo e dos lados, pressupondo uma quebra no tempo e na forma de captação do espaço físico, mas que pode ser contornado pela ligação entre os versos finais e iniciais das estrofes. E os espaços dentro de cada unidade sugerem estilhaçamento ainda maior: estamos ante uma fôrma que detecta fragmentariamente a realidade do mundo, e cujas unidades somente podem coalescer se o poeta lhes insuflar um único sopro do começo ao fim. Poema circular, o derradeiro vocábulo retoma o primeiro: não será sempre assim? (1982, p. 321).

Moisés propõe uma leitura esotérica e mítica do soneto a partir da distribuição estrófica dos versos, baseando-se em princípios da cabala e da numerologia. Sob o estímulo dessa teorização, pretendemos recolher os vários estratos analisados até agora em "Argonauta", à luz da interpretação do significado dos números, respeitando os pressupostos pitagóricos e ocultistas admitidos pelo poeta Dario Vellozo.

Dentre os níveis abordados nessa recolha, veremos o métrico, cuja desordem, embora pareça paradoxal, conduz à harmonia órfica, temática presente neste e em outros poemas, em que o desequilíbrio da forma leva à harmonização dos contrários, harmonização produzida pela leitura em espiral, ou seja, pela reestruturação.

Vimos em I.1 e II.1, tratar-se o poema "Argonauta" de composição de forma irregular, com estrofação assimétrica e versos heterométricos. Não sendo propriamente dividida em estrofes, uma linha pontilhada colocada pelo poeta a separa em duas partes. A parte I, por sua vez, traz sua metade marcada por três asteriscos.

A temática, que a partir do título é órfica, remete à expedição dos argonautas e ao mito grego de Orfeu. Na primeira parte, do primeiro ao nono

verso e do 17º ao 24º, o eu-poemático alterna alusões a leões de juba dourada, cor do sol e à referida expedição, como a sugerir intrepidez e coragem na busca da concretização dos ideais ou a conciliação entre os apelos da carne e os do espírito. Nos versos intermediários, do 10º ao 16º, há referências à Babilônia e ao Irã, simbolizando a procura desenfreada do homem pela satisfação material, de permeio a invocações à deusa egípcia Ísis que, morta e associada ao elemento aquático, metaforiza o depauperamento do amor. Do 25º ao 27º verso, retorna a imagem de Ísis que recorda o amor como um sentimento antigo e nobre. Na segunda parte, a expedição dos argonautas é condutora da alma do eu-poemático para o além: "Ísis, que Gênio as minhas frotas guia/Para esse Além misterioso?", o mar é substituído pelo espaço sideral e instaura-se o clima de mistério.

Com relação à métrica, há versos de medidas diferentes, predominando, na primeira parte, os de 12 sílabas e, na segunda, os de oito. Se observarmos bem, quase todos os versos dodecassílabos podem ser divididos em dois hemistíquios: 6 + 6 ou 6 grave + 5 (Chociay, 1974, p. 135), em consonância com os 11º e 13º, hexassílabos, lembrando que tal associação minimiza as variações e impede qualquer quebra na estrutura, pois, ao invés de 16 dodecassílabos, temos 34 hexassílabos. Ora, de acordo com a mitologia grega, foi Orfeu o inventor do verso hexâmetro e, no simbolismo dos números o seis representa o equilíbrio das forças, estando essa mensagem de harmonia em conformidade com os outros níveis de análise do poema, tal como o visto no desvio rímico. Uma vez que os números seis e 12 relacionam-se ao fundamento matemático das consonâncias musicais descobertas por Pitágoras, à razão 12:6 ou 2:1, ao conceito de média harmônica, extrai-se daí, também, a idéia de musicalidade e a ligação com a harmonia das esferas, conforme referimos em relação à estrofe XII ausente em "Rimance medievo". Deve-se recordar que o número 12, por ser redutível ao 3, associa-se à idéia da trindade na unidade, reportando-se à espiritualidade e à criação.

O desequilíbrio ficaria por conta dos demais versos, não fosse a análise pelos moldes da numerologia de Papus, mostrar-nos o contrário:

1) o quarto verso possui uma sílaba, sendo que o 1 representa o princípio positivo, símbolo da harmonia geral no Pitagorismo; 2) as quatro sílabas do 22º

verso sustentam o significado de primeira forma material, um número perfeito, divino; 3) o 25º verso, de oito sílabas, simboliza, conjuntamente, a justiça, o equilíbrio das formas e a perfeição do quatro, por ser divisível em dois hemistíquios de quatro sílabas cada; 4) os sétimo, oitavo, nono e 26º versos são heptassílabos e introduzem o primeiro termo perfeito: a ação da força equilibrante (3) sobre a forma (4). Também 7 eram os corpos celestes que compunham a música das esferas, instalando, dessa forma, a sensação de orquestração harmônica em aliança com a lenda do deus órfico da música e da poesia; 5) o número 11, contido no hendecassílabo (quinto verso), pela redução teosófica se iguala ao 2 ($1 + 1 = 2$), cuja binaridade corresponde ao princípio negativo. É o único verso, no poema todo, realmente ligado ao desequilíbrio; 6) o sexto verso, com 13 sílabas, colocado entre parênteses e sem rimar com os demais, vincula-se por esse mesmo procedimento ao divino, e, como é único, reporta-se ao Uno, isto é, ao tempo primordial, trazendo novamente para o poema a idéia de harmonização. Logo, a estrutura métrica da primeira parte do poema sustenta a configuração órfica, pois Orfeu é um deus que reúne os dois mundos: o cosmos (harmonia) e o caos (desequilíbrio), constantes no simbolismo dos números examinados.

A análise lexical e a semântica confirmam essa leitura, pois há muitos vocábulos ligados ao orfismo, a partir do título, que remete à lenda da expedição comandada por Jasão em busca do Velocino de Ouro, na qual Orfeu usa o poder de sedução de sua lira (poesia, música). Palavras e expressões como: "galeras", "a vogar", "frota do Amor", "nas Vagas do mar", que se reportam à expedição comandada por Jasão, também são índices órficos.

A segunda parte desse poema, bem menor, com 12 versos apenas, embora agrupados de maneira mais simétrica: três conjuntos de quatro versos, são, também, heterométricos. Note-se a presença do 3 e do 4 na distribuição dos versos em estrofes, podendo-se ver, de imediato, o equilíbrio, a harmonia, ao contrário da primeira parte, em que forças antagônicas criavam a bipolarização.

O primeiro quarteto possui versos de 8 - 8 - 4 - 12 sílabas métricas, sendo os versos de 8 perfeitamente divisíveis em dois hemistíquios de 4 sílabas métricas cada, a exemplo da parte I, em que o 8 simboliza a justiça, a harmonia, o

equilíbrio das formas, enquanto o 4, a divindade. O verso dodecassílabo é divisível em dois hexassílabos, valendo o 6 pelo equilíbrio das forças, reportando, novamente, ao hexâmetro, à poesia, enquanto o 3, redução teosófica de 12, representa o primeiro termo equilibrado, a superfície. Retorna, no 6 e no 12, a idéia de harmonia musical.

O segundo quarteto possui versos de 10 - 8 - 9 - 9 sílabas métricas. O denário contém todas as relações numéricas e harmônicas, significa a ação do princípio Ativo (1) sobre o Nada (0) — daí vincular-se ao mistério pressentido no nível fônico. O verso octossílabo, não sendo divisível, reitera a simbologia de justiça e de equilíbrio das formas, contida no oito, enquanto o número 9, chamado de Tripleternário ($3 \times 3 = 9$), está em analogia com os três planos materiais e a Okeanos, o deus do grande mar que circundava a Terra, correspondendo ao limite, por encerrar a série dos números naturais e introduzir o infinito, presente no 10.

As sílabas métricas do terceiro quarteto: 8 - 8 - 8 - 9 reiteram o simbolismo do anterior. Pela numerologia, portanto, percebemos que há o sentido de equilíbrio, de organização do espaço cósmico, advindo da aparente desorganização da forma poemática.

Quanto às relações semânticas, os vocábulos "nostalgia", "recordando" e "luz do luar" do final da I parte prenunciam a "tristeza", que vai ser o tema da parte II, onde os vocábulos "sortilégio", "malefício", "alma", "triste", "perâmbula" e "sonâmbula", acrescem à sensação de tristeza a de algo vago e soturno, a qual se adensa com os sintagmas "Além", "frotas de opala", "sonho" e "Mistério". Note-se que "Além" e "Mistério" são intensificados pela colocação da maiúscula e do negrito, o que transforma os argonautas de "leões flambelantes rugindo de desejo" a condutores de "frotas de opala" e "de sonho" "para o Mistério".

Colaborando ainda para essas significações, encontramos as aliterações do [r] na primeira parte e do [s] na segunda, conforme aludimos no primeiro capítulo deste trabalho.

Recapitulando, voltamos à disposição gráfica dos versos na folha de papel que, sem se ordenar de acordo com os padrões tradicionais, isto é, um abaixo do outro, em simetria, oscila sua organização espacial entre a esquerda

e a direita, produzindo a sensação de movimento (imagem visual e cinemática) próprio das vagas marítimas. A sensação inicial de desordem, a de vacuidade, mais a de movimento oscilatório de ondas do mar se juntam no final do poema, dando a impressão de harmonia. Seria a contemporização das tendências carais e das inquietudes do ser humano, cuja abordagem metafórica vimos na I parte do poema e que agora tende para o etéreo, o vago, o "Além" e o "Mistério"? Percebe-se a tentativa de neutralizar as tensões entre o espaço exterior e o interior do eu-poemático, pois a desordem na quantidade métrica se anula frente à interpretação dos números.

Através desse poema, o eu-poemático afirma a sua convicção na crença de que o homem encontra a sua plenitude somente quando se desprende do plano material e sua alma atinge as regiões misteriosas do "além". É a sua volta às origens, ao estado inicial; é a cessação da sua busca proporcionada pela poesia que, permitindo a expressão da fragmentação pela perda da unidade primordial em virtude de sua queda no caos, oferece a possibilidade de redenção, de reintegração ao Uno.

II. 5. Os desvios e a organização temporal em *Esotéricas*

Nada é absolutamente novo.
Pitágoras

Após verificar a desestruturação na métrica e na composição das estrofes em "Flor do abismo", demonstradas em II.4.1, ressurge o satanismo, o lado obscuro e oposto ao equilíbrio órfico, não apenas enquanto tema decorrente da análise semântica, mas como marca estrutural resultante das quebras em relação aos cânones: a intercalação de estrofes de diferentes tamanhos e de versos heterométricos. Acreditamos ainda que esses desvios não abrangem apenas o plano da espacialidade, mas situam-se no domínio temporal.

A desordem estrutural aludida, em consonância com o plano semântico, pela referência à luxúria (contida no título²⁷) e aos rituais ocultistas da magia negra ("missa negra", "sabá") acarretam, além da desestruturação e do desvio, a fragmentação. De certo modo, o satanismo se manifesta no plano da expressão, tanto quanto no temático, advindo da percepção do homem a respeito do seu estar no mundo diferenciado e múltiplo, cuja identidade e integridade perdida almeja reencontrar.

Concordamos com as considerações sobre satanismo e fragmentação, desenvolvidas por Antônio Cândido no seu ensaio "Educação pela noite", ao abordar a obra de Álvares de Azevedo:

...no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite (...) mas à noite como modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma (1989, p. 18).

Numa perspectiva semelhante, o filósofo Gilles Deleuze se posiciona a respeito da fragmentação do discurso poético, ao analisar, em trecho publicado pelo caderno Mais! da *Folha de São Paulo*, extraído de seu livro *Crítica e clínica*, a obra de Walt Whitman:

É nos fragmentos que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco. O fragmento é o "reflexo apartado" de uma realidade sangrenta ou pacífica. (...) É como se a sintaxe que compõe a frase, e que dela faz uma totalidade capaz de desdizer-se, tendesse a desaparecer, liberando *uma frase assintática infinita, que se estira ou lança travessões como intervalos espaço-temporais* (2 jun. 1996, p. 5. — grifo nosso).

Entendemos que o fragmentário, que se manifesta na estrutura, relaciona-se ao desequilíbrio em que se encontra o homem na passagem do final do século XIX para o XX, o qual apresenta, em consequência, uma visão de mundo obscura, identificada, na produção poética, com a temática satânica e a criação de ambientes noturnos.

Em conformidade com essa visão de mundo, em "Flor do abismo", as alusões aos rituais orgiásticos e ocultistas ou à noite, quer pelas repetições de

²⁷ Vide nota 12, em l. 3, sobre "Flor do abismo".



"meia-noite", quer pelos elementos macabros, estariam como correlativo-objetivo dos abismos virtuais e das desarmonias da natureza humana, assim como os desvios e as quebras estruturais corresponderiam ao fragmentário e à dispersividade.

À relação entre desestruturação e fragmentariedade, na qual se evidencia o satânico, associamos o aspecto temporal. No terceiro capítulo de *Retórica da poesia*, Jacques Dubois alude à importância do papel do tempo na transmissão das mensagens: "Nossa linguagem (falada, escrita, compreendida, lida) repousa sobre uma sintaxe cronológica, uma crono-sintaxe, em que o tempo é o eixo onde as instruções se inscrevem" (1980, p. 120), com ênfase na linguagem retórica, por ser marcada por grande unidade formal, tais como as reiterações sonoras, os paralelismos, etc. Com relação ao texto poético, acrescenta que toda poesia, em razão de ser repetitiva quanto aos padrões formais de versificação, apresenta regularidades, ou seja, faz uso de uma série de restrições temporais, de dependências longitudinais superpostas, por comportar uma estruturação linear.

Dubois estabelece uma correlação entre a organização cultural do tempo e a percepção psicofisiológica do ritmo que, no poema, é reflexo do ritmo exterior ao homem, partindo das manifestações naturais, passando pelas biológicas, até a restauração do tempo mítico. Propõe, assim, verdadeira retórica do tempo, distribuída em várias categorias, das quais aproveitaremos algumas.

Aparentemente os poemas de *Esotéricas* apresentam um tempo linear e irreversível que se manifesta na distribuição dos significantes em forma de versos tradicionais, simulando regularidade, fixidez e caráter ordenado, como se fora obra parnasiana. No entanto, mesmo nos poemas de forma fixa (sonetos, por exemplo), se o tempo é progressivo e irreversível, por um lado, por outro, as repetições de vocábulos e de versos inteiros cuidam de torná-lo caótico²⁸, enquanto nos poemas em que Dario Vellozo mobiliza²⁹ as formas medievais

²⁸ De acordo com Dubois (grupo μ), entende-se por tempo caótico aquele cuja imagem desordenada opõe-se a qualquer ordem, seja repetitiva ou progressiva, linear ou cíclica (1980, p. 143).

²⁹ O rimance e o solau possuíam, na tradição, uma forma mais ou menos quadrática, por se estruturar em torno de um eixo rítmico isopolar, determinando o caráter isométrico e isorrítmico do poema, pois empregavam versos de conformação métrica

(rimance e solau), a caotização se apresenta tanto pela alteração desses esquemas, como pela reiteração invertida de vocábulos e fones, instaurando um tempo essencialmente disfórico, oposto a qualquer ordenação.

Tanto as formas convencionais como as estruturas que delas se desviam produzem uma anulação da cronologia, gerando um paradoxo que consiste em ritmar o tempo para torná-lo perceptível, enquanto para se perceber o ritmo é preciso anular esse tempo, devendo o leitor colocar-se num ponto exterior ao enunciado. Dessa maneira, as repetições no nível formal, por criarem um ritmo uniforme, possibilitam a percepção das rupturas, que ocorrem em camadas diversas nos vários poemas. Contudo, ao se proceder a reavaliações através da releitura, essas reiterações e desvios conduzem não apenas à plasticidade, mas permitem entrever a reorganização do aspecto caótico.

Portanto, ao alterar a forma, desviando-a da disposição tradicional, o poeta instaura uma outra realidade, criando outra ordem de eventos temporais, pois enquanto a previsibilidade da forma do significante no nível melódico pressupõe a monotonia, o desvio dessa previsibilidade no nível métrico, como por exemplo nos poemas "Flor simbólica" e "Flor do abismo", alerta, através de uma reavaliação por parte do leitor, para uma mudança de significação, levando a outro nível de leitura, simbólico, pela consonância entre cadeia expressiva e conteúdo.

Assim, em *Esotéricas*, a caotização se revela na natureza satânica do conteúdo semântico ou quando no plano da expressão se instala o desvio na rima, metrificação, estrofação e nas formas fixas de composição. Também o encavalgamento, as rupturas entre frase e metro, os conflitos sintáticos, representam uma manifestação caótica e disfórica da duração do tempo.

heptassilábica, dispostos em sequência linear, em consonância com o conteúdo narrativo.

Davam a conhecer um homem em equilíbrio com o seu mundo, vivendo numa época de mudanças lentas, adequado a uma sociedade agrária e, portanto, integrado à natureza.

Ao atualizar essa forma convencional, Dario Vellozo conserva a temática (à qual chegamos através do levantamento dos vocábulos relacionados com o medieval, tais como "dama", "cavaleiro", "menestrel", "rondel", "castelã", etc.) e a narratividade, transformando, porém, a estrutura formal, com o intuito³⁸ de equipará-la à fragmentariedade do homem moderno, da polis, da produção em série, advinda da Revolução Industrial.

Entretanto, não deixou de propor, através da circularidade percebida nos diversos níveis de análise, o retorno à unidade primordial.

Cumprir refletir sobre o lugar ocupado pela idéia de caos no programa das estéticas do século XIX: enquanto a poesia da tradição, em especial o Parnasianismo, o evita porque o vincula à desordem da estrutura do verso e das frases desconexas, o Simbolismo busca com esse desvio das formas convencionais caracterizar a queda, a transformação do homem em indivíduo isolado e carente que procura, porém, a universalidade, sua integração ao Cosmos, a volta ao indiferenciado. Se, com o racionalismo materializante, o homem tornou-se diferenciado e múltiplo, através do irracionalismo, da viagem ao inconsciente, o poeta simbolista quer recuperar as imagens primordiais e arquetípicas, o Uno. E enquanto o ser humano, fragmentado em sua identidade, busca, na conjunção com o divino, a totalidade perdida, também o poeta, ora fracionando o discurso, ora o reestruturando, procura, num movimento dialético, a integração da poesia à perfeição.

Ao instalar-se o desvio nos poemas de *Esotéricas*, há criação de um novo ritmo e de uma nova ordem. Pode-se ver, nas circularidades proporcionadas pelas repetições em que o final do poema retoma o seu início, ou em que um hemistíquio retoma o anterior, manifestações do tempo cíclico, do eterno retorno. Conquanto ainda não se realize o fechamento do círculo da espiral helicoidal, revelando o ser preso entre as paralelas do cilindro, esse envolvimento circular, tal como acontece em "Rimance medievo" e em "Cruz e Souza", por exemplo, suscita uma leitura de tempo infinito. Se por um lado, em "Rimance medievo" as remissões à circularidade, pelas repetições, contradizem o plano morfossintático, que indica desvanecimento e deliquescência, por outro, o nível fônico, fazendo surgir iconicamente, a forma triangular, ao apontar para o além, remete, semanticamente, para Deus e para o Cosmos.

Em "Argonauta", a mesma irregularidade métrica, estrófica e rímica apresentada em "Flor do abismo" conduz a uma outra interpretação, como manifestação do caos, a princípio, direcionando-se, no final, para o sentido de harmonização do ser, numa busca órfica da integridade. Se em "Flor do abismo" percebemos a configuração da espiral helicoidal, mantendo o ser emparedado, no outro poema há uma proposta de crescimento espiralado, sugerindo a eqüiangular.



Em I.2, ao abordarmos "Rimance medievo", referimo-nos à teoria dos opostos cósmicos (que voltou examinada com mais detalhes em II. 1, na análise rímica de "Argonauta"), principalmente às noções de limite e de infinito vinculadas ao tempo, defendidas por Pitágoras, conforme relata o especialista em Antigüidade clássica, Peter Gorman:

... o tempo é infinito, mas a matéria no interior do cosmos não o é; portanto, os eventos retornam e se repetem *ad infinitum*. (...) acreditavam numa oposição entre o infinito ou ilimitado e o finito ou limitado no cosmos. O limite era o cosmos, composto de números materiais finitos; o infinito envolvia o cosmos e por ele passava, como se fosse uma respiração. A idéia de um cosmos que respira é análoga ao conceito pitagórico do universo como uma criatura viva cujo sustento era o infinito (s.d., p. 39-42).

Entendemos os poemas de *Esotéricas* como "um cosmos que respira", isto é, "uma criatura viva cujo sustento é o infinito". Pelo fato de o poeta se autodenominar neo-pitagórico, outra não poderia ser a filosofia aí veiculada. Essa flutuação presente, sobretudo, em "Rimance medievo", entre a matéria finita, isto é, o conteúdo material de seus poemas e a forma infinita que se projeta no além, cria a tensão instauradora de um paradigma peculiar de Dario Vellozo. Sua poesia finita e momentânea, que se revela obscura, reflete simultaneamente *ad infinitum* uma mensagem cujo entendimento somente aos intuitivos é facultado, isto é, uma poesia que para ser decodificada solicita um leitor que seja concomitantemente racional e intuitivo, tal como preceitua a filosofia pitagórica: a razão e o empirismo, a ciência e a metafísica.

Também em "Flor do abismo", esse tempo cíclico se faz presente nas repetições das estrofes que se assemelham a uma ladainha, cujo plano semântico remete ao divino (vide versos do 20º ao 31º e do 76º ao 88º), bem como nos versos que apresentam a deificação de "Luar" (31º, 88º e do 97º ao 100º, na última parte do poema)³⁰.

Assim se processa, em *Esotéricas*, a retomada escalonada, que conjuga um efeito de progressão com um efeito de repetição, tornando-se certas formas fixas de *Esotéricas*, composições em espiral. Com exceção do último poema,

³⁰ Nos dois primeiros versos citados, o luar desempenha o papel de intermediário entre os homens e os céus: "Que o meu gemido, ó Mãe! ó Santa! / Suba aos céus na asa branca do Luar", enquanto nos últimos é uma espécie de semideus, que tem poderes sobre a vida e a morte: "O Luar é um ceifeiro", sepultando, inclusive, o sonho.

fixas de *Esotéricas*, composições em espiral. Com exceção do último poema, essas espirais remetem ao helicóide, figura embasada no triângulo que metaforiza o emparedado, o ser preso às contingências da vida material, mas aspirando alcançar o infinito.

Além dessas manifestações maiores da temporalidade, outras como as de tempo reversível, ocorrem nas inversões e quiasmos, conforme observamos nos versos: "Esfinge ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?", de "Flor simbólica" e, "De um Cavaleiro que era Pagem. / De um Pagem que era Cavaleiro.", de "Rimance medievo", que adquirem, às vezes, uma aparência de mero preciosismo, conquanto tenhamos visto, no capítulo I, constituírem-se os quiasmos "poderosos agentes de inversão do tempo".

Outra manifestação dessa natureza é a "projeção temporal" (nomenclatura tomada, igualmente, de empréstimo ao grupo μ), tal como se vê nos arranjos anagramáticos, com destaque para "Argonauta", em que ocorre a amplificação nos desdobramentos fônicos de "flambelantes", enquanto em "mar/amarras" e "algas/fidalgas", ao contrário, há contração fônica, associações icônicas relacionadas, respectivamente, à extensão e à brevidade do tempo, levando a uma leitura de contração temporal, pois enquanto o ser humano aspira à longevidade no plano terreno, a morte lhe indica a sua brevidade, incitando-o a crer na imortalidade como alternativa prioritária.

Convém observar a ocorrência desses movimentos de ampliação e contração em "Flor do abismo", desta feita observando a oscilação do seu esquema métrico. Pela análise em II.4.1, referimo-nos à caotização mediante manipulação dos versos heterométricos, recurso que permite tanto a redução, quando, por exemplo, divide os octossílabos em dois tetrassílabos, como a ampliação, quando intercala aos octossílabos (que representam, neste poema, a medida do equilíbrio) versos de 10 e 12 sílabas métricas, interferindo na área ocupada no espaço do papel. Também os encavalgamentos se mostraram eficazes ao contrair versos e estrofes, diminuindo o espaço no interior do poema e aumentando o externo. No final do poema, o regresso do satânico ou do divino à condição humana é iconicizado pela colocação de redondilhas menores nos quatro últimos versos.

Lembremos que a contração temporal propõe a sua anulação e, ao retornarmos ao domínio do icônico, ou seja, da visualização espacial, voltamos ao vazio, à idéia de tempo anulado ou suspenso. A sua poesia torna-se, então, atemporal e entra em vigor a concepção de "tempo reversível", conforme encontramos no *Político* de Platão, em que "um ponto de suspensão inicial" faz o tempo correr ao inverso, da morte para o nascimento (s.d., p. 290-2).

O tempo na poesia de Dario Vellozo, aponta para o eterno, acumulativamente, infinito e circular, como a serpente que morde a própria cauda, verso e reverso de uma mesma moeda, divino e macabro, do caos e das trevas para a ordenação cósmica e a luz; representa a busca infinita do homem pela sua reintegração à mônada, unidade essa perdida com a queda.

A queda, na estrutura da sua poesia, é representada pelo desvio, através da repetição caótica, seja no nível rímico, métrico, estrófico ou das formas poemáticas, levando à espacialização ou à temporalização. A reintegração ao cosmos surge do movimento temporal em espiral criado pela releitura que reorganiza e amplia o sentido do texto ao ligar todos os estratos, levando à metaforização geométrica, cuja recolha reduz o desvio, fazendo surgir a idéia de harmonia. Ocorre, portanto um duplo movimento, em ordem direta e inversa, operações mentais propiciadas pela repetição, a princípio redutora, por anunciar o previsível, depois amplificadora, pois reforça, intensifica e, uma vez metaforizada e iconizada pelo movimento inverso da releitura, promove a síntese. É o duplo movimento que cria a metaforização da obra como um todo e faz com que ela seja uma unidade de sentido, uma totalidade.

As repetições e as inversões são uma constante em *Esotéricas*, levando a uma aproximação, como se verá adiante, com princípios matemáticos segundo os quais, a partir de triângulos formam-se dois tipos de espiral: a helicoidal, de base triangular e cilíndrica, performadora do movimento repetitivo e uniforme, "a rosca sem fim", e a eqüiangular que, também embasada no triângulo, se delineia conicamente, correlacionando-se com o infinito. Esse paralelismo entre o tempo (forma repetitiva) e o espaço (posição das repetições no poema) leva à percepção de outra instância de significação no poema, ligada ao mítico e ao espaço do sagrado.

III. Dos paralelismos às espirais: a repetição e a geometrização

UN COUP DE DÉS...

JAMAIS...

N'ABOLIRA...

LE HASARD...

Mallarmé.

Em *Esotéricas* as repetições realizadas nas seqüências sintagmáticas (vocábulos, radicais, expressões, versos) e, principalmente, no plano fônico, somadas a processos de inversão e desvio geraram a significação. Dentro da nossa proposta metodológica de enquadrar a repetição e algumas figuras ligadas à inversão em artifícios de ordem geométrica nos poemas "Cruz e Souza", "Rimance medievo", "Flor do abismo" e "Flor simbólica", a interpenetração dos aspectos fônico e visual prepara e introduz a iconização.

Entretanto, esse novo código que nossa linha analítica promoveu, longe de isolar-se de outros segmentos da poesia de Dario Vellozo, a eles se integra, seja por via da interpretação semântica que privilegia a forma triangular, seja pelas aliterações consonânticas, pelas reiteraões de radicais e de vocábulos e pela distribuição rímica que figurativizam a forma espiralada.

Tendo em vista os símbolos esotéricos e achados numerológicos sugeridos pela geometrização, nossa interpretação da obra *Esotéricas* seguirá a orientação do filósofo e matemático grego Pitágoras, por ser esta a vinculação ideológica do poeta Dario Vellozo, tal como podemos deduzir da sua biografia. Pensamos que outra visão de mundo não corresponderia à orquestração que o poeta paranaense deixa entrever em seus versos.

Alguns estudiosos relacionam poetas simbolistas, tais como Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa, ao catolicismo, uma vez que o levantamento do

léxico em suas obras pressupõe uma temática ligada aos rituais da Igreja Católica (Bosi, s.d., p. 334-8: O Simbolismo e o "renouveau catholique"). Por outro lado, há que se considerar a vinculação do movimento ao ocultismo que, de acordo com declaração do professor Wilson Martins, colocada na introdução deste trabalho, não parece característica apenas de Dario Vellozo mas, daqueles considerados católicos. Referimo-nos, ainda, à proliferação de doutrinas esotéricas em Curitiba, terra do poeta que, como vimos, era adepto de Pitágoras, filósofo que atribuía aos números e às figuras geométricas valores divinos.

Em *Esotéricas*, a geometrização não se descortina numa visão linear do texto, pois a exemplo das "figuras impossíveis", de Gestalt, em que fundo e superfície se confundem, exigindo do leitor uma percepção visual aguçada, suas composições poéticas assumem configurações plásticas depois de as termos sujeito a minuciosa análise.

Assim como a forma tradicional do soneto é mantida, levando o leitor superficial a tomá-lo por parnasiano (e mau parnasiano, em virtude das rimas distensas e dos desequilíbrios no nível métrico), os seus "rimances" e "solaus", bem como a presença de "envois" e "ladainhas" em seus poemas, respondem pela sua incursão nas formas medievais de composição, apesar de mobilizá-las, recriando-as. As estruturas da tradição, portanto, constituem o "envoltório" dos nossos traçados geometrizes, originados quer nos desvios e inversões, quer na repetição intensiva que assinalamos. Não são textos verbo-visuais, mas verbais, cuja configuração visual e espacial provém da disposição de vocábulos e fones. Mantendo-se vinculado à distribuição linear legada pela tradição, seu verso aponta, contudo, para a exploração do espaço da página.

A repetição no simbolista paranaense surge como se fosse projetada, constituindo uma arquitetura que emerge do pano de fundo formado pela grafia dos vocábulos e fones. Sobreposta a essa peculiar codificação, nossa leitura consegue divisá-la como vestígio do pensamento hermético vinculado à prática mágico-mística dos egípcios a tornar os poemas verdadeiras escritas encantatórias.

O signo verbal é utilizado como ponto geométrico, do qual despontam figuras que iconizam o poema, transformando-o num metassigno, cuja

metaforização não provém dele enquanto "verbo", mas do arcabouço (signo pictural) formado pelas configurações planas e espaciais, advindo delas a significação maior da sua poesia. A essas figuras abstratas corresponde um simbolismo que remete a rituais e princípios esotéricos ocultistas. Por isso o novo código instalado constitui um paradigma por cujos rituais iniciáticos o leitor precisa necessariamente passar, se quiser adentrar o universo do poema.

Conforme encontramos em Aumont (1995, p. 93-94)¹, Arnheim defende a tese gestaltista de que "a apreensão da imagem pelo espectador" é uma "descoberta que ele faz na imagem de estruturas profundas que são as próprias estruturas mentais" e coloca, ao lado do pensamento verbalizado, o pensamento sensorial, ocupando a visão o primeiro estágio da inteligência. Com base nisso acreditamos poder adentrar a mente do criador e entender a sua maneira de perceber o mundo manifestada através da forma do poema.

Quando, na composição "Cruz e Souza", entrevistamos o nível alegórico na releitura da rima proporcionada pela reestruturação, entendemos que não é por acaso que a palavra "trirreme" aparece repetida três vezes. Sabemos que, denotativamente, ela significa "galera dos antigos romanos com *três* ordens de remos e de velas" (grifo nosso), uma palavra, portanto, que, além de possuir o prefixo "tri-" na sua formação, tem por significado "três" e aparece três vezes num mesmo poema. Também a palavra "Azul" aparece três vezes e em disposições estratégicas dentro da página, o que permite desenhar um triângulo ao traçar linhas interligando-as. Se combinarmos "Azul" e "trirreme", ao aproximá-las teremos vários triângulos que fecharão todo o poema, reproduzindo um quadrado²:

¹ O estudioso de física (cinemática), Jacques Aumont, em sua obra *A imagem*, cita o psicólogo Rudolph Arnheim que, em *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, traça uma correspondência entre as estruturas mentais profundas e a apreensão de imagens.

² Em geometria plana, postula-se que a superposição de triângulos forma o quadrado.

Passa no (Azul) cantando, uma trirreme de ouro ...
 Velas pândas... No (Azul) Que levita inspirado
 Reza o eúrneo Missal, de um requinte ignorado,
 Entre astros monacais e iatagãs de mouro?!...

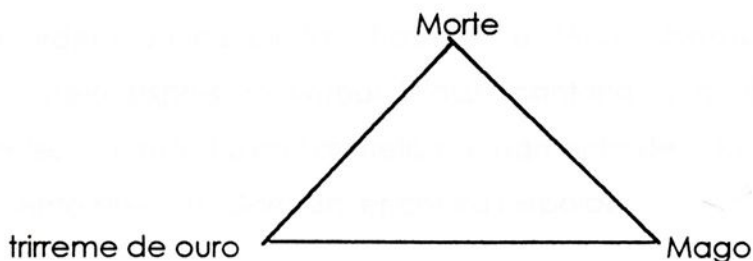
Rutilam brocatéis de púrpura e de prata...
 Fulgem Broquéis, à pôpa... A trirreme estremece...
 Ísis! — quem te acompanha a estranha serenata
 E para o Além da Morte entre os teus braços desce?!...

A Morte é a eternidade; é um poente de Outono...
 Mago! — tu vais dormir o glorioso sono
 Entre Broquéis de ônix, e iatagãs de mouro...

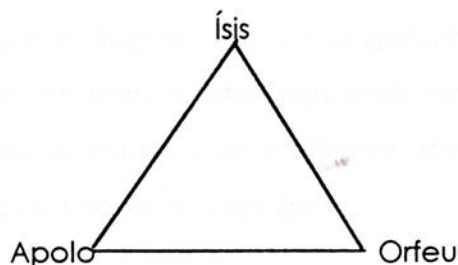
Vais dormir... Vais sonhar!... (Nobre e celeste oblata!)
 Segue no (Azul), cantando, uma trirreme de ouro...
 Rutilam brocatéis de púrpura e de prata.

Ao analisar a rima, dissemos que os dois quartetos se voltam para si mesmos, movimento confirmado pela presença de uma proposição e uma interrogação: busca-se a incógnita. Quem é o "levita inspirado" que segue na "trirreme de ouro"? Quem desce para o além nos braços de Ísis? A resposta está nos tercetos, em "Mago" e "Nobre e celeste oblata".

Semanticamente, também se configura a formação de triângulos, pois a "trirreme de ouro" é o veículo que leva alguém denominado "Mago" para a "Morte":



Numa leitura mitológica, a "trirreme de ouro" é metáfora de Apolo, deus do sol e da glória, enquanto a morte é simbolizada por "Ísis" e o mago é Orfeu, o deus da música e da poesia, o poeta, enfim:



Assim, conclui-se que o poeta é quem segue no carro dourado de Apolo, levado por Ísis, a deusa da outra vida.

Ora, o número três, de acordo com a teoria ocultista professada por Dario Vellozo, é considerado o primeiro termo equilibrado; refere-se a Deus (a Trindade) e ao Homem (formado por três princípios: corpo físico, corpo astral e corpo espiritual). O quatro, por sua vez, presente no quadrado, considerado o número perfeito, remete à divindade, à conformação do espaço cósmico. Acrescente-se que "Azul" está substantivado e em letra maiúscula, representando o espaço físico em que "trirreme" simboliza o ser humano e "Azul", o universo.

Logo, através da combinação e da repetição de alguns signos em determinado número de vezes, o poeta tece uma alegoria que sugere a criação de um espaço ideal ao qual o homem deve ser integrado — é o homem, simbolizado no três e no triângulo, buscando a harmonia órfica, a sua fusão no espaço cósmico (o quatro e o quadrado).

Tomemos, isoladamente, o primeiro verso do poema "Passa no Azul, cantando, uma trirreme de ouro...", em que a locução verbal "passa cantando" é intercalada pela locução adverbial "no Azul", enquanto o sujeito, "uma trirreme de ouro", ocupa a extremidade oposta do verso, caracterizando uma inversão sintática. Nessa ordem ou na direta, "trirreme" e "Azul" correspondem a dois pontos ligados pela expressão verbal "Passa cantando", configuração da linha do horizonte, em que "Passa" mimetiza o segmento de reta que liga os dois pontos, argumento que, em Gorman, encontra respaldo:

O Uno também simbolizava o ponto geométrico e, dessa forma, quando dois pontos se uniam, a linha resultante era simbolizada pela díade. (...) Os números podiam, assim, formar pontos no espaço; em seguida, linhas e planos e, finalmente, corpos tridimensionais (s.d., p. 156).

Conforme mencionado no capítulo II, o penúltimo verso do poema repete o primeiro, apenas substituindo o verbo por "Segue", troca que garante o sentido de continuidade: "Passa" e "Segue", e, embora a linha seja uma manifestação da díade, considerada má e desequilibrante, caracteriza-se uma procura tranqüila, pois a trirreme de ouro passa ou segue "cantando".

Note-se também que a trirreme é "de ouro", o que remete à idéia da pedra filosofal, cujo mérito consistia em operar a transformação total da matéria. No pitagorismo, o ouro era também "associado a Apolo, o deus com quem Pitágoras se identificava" (Gorman, s.d., p. 100).

Alçamo-nos a um nível mais abstrato da alegoria em que a trirreme³ de ouro se transforma na própria poesia, em especial na simbolista, a qual procura o seu espaço ideal num mundo extrafísico — no Além, numa afirmação de seu caráter sublime.

No entanto, no nível semântico, os verbos "Passa" e "Segue" acrescidos da forma gerundiva "cantando", atualizam apenas a procura desse espaço, não deixando entrever o momento da chegada. Como aludimos no segundo capítulo, ao examinarmos a rima, também semanticamente, a partir da base triangular e das estruturas paralelísticas, configura-se a formação da espiral helicoidal⁴, pois não havendo o crescimento integrador necessário que projeta o homem no infinito, não se vislumbra a espiral eqüiangular⁵, permanecendo, portanto, a idéia de emparedamento sugerido pela paralelas.

A "trirreme de ouro" é, pois, a própria poesia simbolista que "Segue no Azul, cantando..." —sugerindo esse verso a sua reintegração no espaço cósmico com a conservação da sua característica principal: a musicalidade que lhe é inerente.

Em sua obra *Pitágoras*, Ginés Gebran alude ao "Homem Setenário", expresso por um triângulo encimando um quadrado e, ao "Homem Perfeito", como resultado da soma de um "Quaternário" com um "Ternário". Todos sabemos que $3 + 4 = 7$, sendo o sete o número que representa a natureza mística do homem e, de acordo com os antigos pitagóricos, um número religioso e

³ Em Chevalier, encontramos "barca" associado, primeiramente, ao simbolismo de viagem, travessia, confirmando a nossa visão de busca ou procura do espaço ideal. Contudo, a "barca de Noé" é a própria Igreja, cuja leitura se faz, no nível referencial, pelas atualizações de "levita" e "Missal", remetendo ao *canon*, que, alegoricamente, associamos à poesia.

⁴ "Helicóide é a superfície gerada por uma reta que escorrega ao longo duma hélice, conservando uma inclinação constante, e permanecendo tangente a um cilindro que tem o mesmo eixo que a hélice; às vezes o cilindro se reduz ao eixo" (F.I.C., 1950).

⁵ A espiral eqüiangular, assim denominada por Descartes "porque o ângulo em que um raio vetor corta a curva, em qualquer ponto, é constante e, porque seu raio aumenta em progressão geométrica, enquanto seu ângulo polar aumenta em progressão aritmética", é formada a partir do triângulo isósceles, sendo encontrada no "pentagrama místico" de Pitágoras (Huntley, 1985, p. 164-171).

perfeito, símbolo do homem virtuoso. Essas alegorias confirmam a síntese metafórica do poeta ideal e da valorização da poesia no poema "Cruz e Souza".

O primeiro e o segundo verso da estrofe II: "**Rutilam brocatéis de púrpura e da prata... / Fulgem Broquéis à pôpa... A trirreme estremece ...**" remetem, através do acentuado esplendor, ao lugar privilegiado que a poesia simbolista deve ocupar. O último verso do poema repete o primeiro da referida estrofe, concentrando a significação, enquanto o vocábulo "Broquéis", que também ressurgiu no 11º verso sempre destacado em negrito, evoca um símbolo heráldico, sugerindo um elemento de proteção. Como é dito que os broquéis vêm à popa da trirreme, os quais "fulgem" e são de "onix"⁶, reforça-se a idéia de preciosidade em relação ao fardo conduzido pela referida embarcação, que tanto pode ser o poeta como, por extensão, a própria poesia. As reticências, que aparecem em abundância no soneto, caracterizam o vazio, o vago, o ilógico.

Portanto, se o tema principal do poema é o irracional, o ilógico, nada mais adequado que as repetições aparentemente sem propósito a configurar a "fôrma" ideal para o poeta simbolista. Fiquemos, então, com equivalente declaração de Kristeva ao teorizar a inadequação: "Não conseguiríamos, pois, formalizar a linguagem poética, com os procedimentos lógicos (científicos) existentes, sem desnaturá-la" (1974, p. 69).

Em "Rimance medievo", além das triangulações projetadas pela distribuição rímica examinada no capítulo II, mostramos, no capítulo I, as ocorrências dos fones [l] e [λ] que, embora dispersas se revelam importantes ao serem observadas dentro do espaço do poema. Antes, porém, é necessário verificar se a geometrização que se processa ao interligá-las se sustenta numa análise semântica. No primeiro momento em que a triangulação amorosa se evidencia na estrofe I, ocorre a apresentação do sujeito da narrativa, a noiva, entre vocábulos e expressões indicativas de luz e da cor branca: "luz", "luar", "de prata", "olhos", reiterando o sentido de brancura contido em noiva, ao

⁶ Com relação a essa palavra, cumpre ressaltar que no poema ela não aparece acentuada, atualizando uma oxítônica em lugar de paroxítônica. De acordo com informações fornecidas pelo organizador da obra de Dario Vellozo, professor Rosala Garzuze, essa foi uma escolha do poeta para que a sexta sílaba permanecesse forte, caracterizando a divisão do verso em dois hemistíquios hexassilábicos que, a exemplo do que ocorre nos demais versos, constituem um soneto alexandrino.

mesmo tempo que, ao colocá-la em contigüidade com a lua, promove a similaridade entre ambas.

Apesar de o primeiro verso instalar no poema o clima noturno ao começar por "Noite" e em seguida acrescentar "Luar de luz dolente", cuja idéia de languidez é reiterada no quinto verso em "noiva dolente", o segundo verso "Envolve-a toda de luar" propõe uma ampliação em relação ao brilho do luar pela atualização do pronome indefinido "toda", mostrando o envolvimento do ser feminino na luz do astro referido, identificando-se com ele, não prefigurando o luar, simplesmente uma imagem romântica de traço lastimoso. Também no sexto verso "À luz de prata do Luar", a expressão "de prata" intensifica o brilho do luar, garantindo a brancura à noiva, apesar do clima noturno. Vê-se, na noturnidade da estrofe, bem como nas alusões ao luar, a referência ao princípio da passividade atribuído à mulher, embora este esteja contido com mais propriedade em lua. No entanto, é "luar" o termo atualizado nessa estrofe, significando a conseqüência, a visualização de um processo, portanto, um princípio ativo; em contrapartida, "Lua" surge na estrofe II, que, como veremos, faz a apresentação da personagem masculina. Na primeira estrofe do poema, a atualização do vocábulo "luar" se faz de duas maneiras: primeiro em letra maiúscula (primeiro e sexto versos), em que é mitificado, colocando-se como uma entidade superior, talvez divina e, depois em minúscula (segundo verso), em que o "luar" poderia ser tomado na acepção de verbo substantivado, uma vez que o sufixo -ar é formador de verbos da primeira conjugação, em substituição a um hipotético substantivo abstrato, que poderia ser "luamento" ou "luação". A lua seria capaz, então, da *ação de luar*: *a lua lua*. Embora hipotético e fantasioso, esse raciocínio procede se entendermos que o referido verso propõe o envolvimento da noiva pelo luar, portanto, um princípio ativo e masculino, contornando a passividade contida na ação praticada pela noiva, que é "cismar": - "entra a cismar", conotando a inatividade própria da atitude refletitiva⁷ através da imaginação. A cisma, reiterada em duas outras ocasiões (estrofes VI e XI), também pressupõe ausência, uma vez que a sua presença propõe a falta de uma base concreta, de segurança. Em relação a isso, nota-se,

⁷ Utilizaremos o termo "refletitiva" por "reflexiva", em vista do desgaste desse último, perdendo o significado de reflexão pelo de reflexividade (relação de igualdade).



conforme noticiado em outros níveis de análise, o fato de o poema não possuir a estrofe XII, alertando para o desequilíbrio, por ser o 12 um número que remete à idéia de musicalidade e de harmonia.

Na estrofe II, entra o elemento masculino, na dualidade instaurada pelo paralelismo proposto pela repetição de "talvez": "Pensa, talvez, no Cavaleiro.../ Talvez em louro menestrel...", em que a dicotomia encerra o triângulo amoroso.

Conquanto essa estância apresente as duas personagens masculinas, concorre para estabelecer a contradição anunciada na análise da estrofe anterior o vocábulo "Lua", em maiúscula, como que para atribuir características divinas àquela que representa o princípio feminino da passividade. Em contrapartida, "menestrel", vindo determinado pelo adjetivo "louro" no segundo verso "Talvez em louro menestrel..." e, retomado por inteiro no sexto, tanto alude à planta de cujas folhas os antigos gregos e romanos faziam as coroas, símbolo da vitória e da glória, como à cor média entre o dourado e o castanho claro. Nessa última acepção, "louro", também por conter entre seus fones o vocábulo "ouro", remete ao minério, que atualiza tanto o simbolismo de busca da verdade, atribuído à pedra filosofal, como o do princípio da masculinidade, por ser o dourado a cor do sol, astro-símbolo da fertilização. Com a associação de "louro" a "menestrel", há sugestão de criatividade e leveza do elemento masculino.

Por outro lado, observa-se a colocação de maiúscula em "Cavaleiro", propondo uma idealização, termo retomado na estrofe III por "Cruzado", também em maiúscula. Essa última estrofe traz essa personagem masculina associada a vocábulos que remetem a situações bélicas: "armas de aço", "alvo brial", "brioso", "marcial". O aço e o brial, embora brancos, contrapõem-se, pelo significado de *dureza* neles contido, ao branco *dolente* do luar. A masculinidade se instala, novamente, no poema, pela descrição do cavaleiro com contornos de virilidade e contundência, apesar de a ação de ir à guerra, atribuída à personagem, remeter à idéia de pátria, retomando a figura arquetípica da noiva, da mãe, em suma, da mulher que há dentro de todo homem.

As estrofes IV, V e VI retomam o papel da noiva em atitude passiva de espera pelo cavaleiro, conquanto a V, com as seis atualizações de "olhos", reitere nossa leitura de *Esotéricas*, em que os aproximamos de "esferas" na

tentativa de demonstrar o movimento rotacional próprio da espiral eqüiangular⁸. Basta atentar para o aprofundamento gradativo da caracterização de "olhos" dada pelos adjetivos (ou orações adjetivas) que o acompanham em cada realização: os "olhos ternos" da noiva, que falam do sentimento de ternura humana, ascendem a "que brilham sempiternos", em alusão à eternidade, descem a "olhos ferais" em dois versos, como se buscassem nas regiões abissais da alma a ferocidade, a determinação⁹, para reascender, em seguida, em "olhos supernos", significando que, na sua superioridade, esses olhos de divindade são os únicos capazes de ler "velhos missais", ou seja, de penetrar nas esferas espiraladas da alma humana. Nesse movimento alternado de subir e descer, no entanto, a descida é positiva, pois introspectiva, considerando-se que o movimento se faz no interior do ser, realizando-se de fora para dentro do sujeito, sendo que à medida em que desce às profundezas da alma, buscando o "eu", cresce em direção às esferas divinas.

Na VII, volta a personagem menestrel, com a vibração harmoniosa do seu canto representada pela alusão às Plêiades, constelação denominada, no poema, de "Sete-Estrelo"¹⁰. O canto que o menestrel entoia faz a noiva lembrar-se do cavaleiro, cuja figura se confunde com a do menestrel, que materializa o momento presente, pois ele entra nas alamedas do castelo, símbolo da alma, do interior da "Castelã" (estrofe IX), que é a mesma noiva. O cavaleiro, por sua vez, se liga, ora ao passado, como nas estrofes IX e X: "Vai evocando a nobre imagem / De um Cavaleiro...", ora ao futuro, manifestando a esperança de um retorno, como no estribilho: "Sempre a cismar no amado ausente, / Longe, per terras de além-mar!", dado que faz surgir nova triangulação: passado, presente e futuro.

⁸ As seis ocorrências de "olhos", conforme representaremos mais adiante, quando interligadas por segmentos de retas, constituem vários triângulos que simbolizam o prisma do olhar e, a partir dos quais, podem-se formar as espirais.

⁹ Tomamos o adjetivo "ferais" como derivado de "fera" e, por extensão, de "fero", lembrando "feroz", ao qual se acrescenta o significado de forte, vigoroso, além do de selvagem. No entanto, convém lembrar o adjetivo "feral", cuja acepção de fúnebre ou lúgubre, ao reforçar a tristeza da personagem, também amplia a sua capacidade de introspecção.

¹⁰ No esoterismo, as Plêiades são consideradas o lugar para onde vão as almas especiais, em estágio avançado de perfeição, enquanto no pitagorismo, havia a crença de que os sons entoados pela vibração dessas almas constituíam a "música das esferas".

Os vocábulos "coração" e "passado", com duas ocorrências cada na estrofe VIII, fazem um jogo paralelístico alternado, lembrando uma estilização de quiasmo. O primeiro é atualizado no segundo verso em letra minúscula, precedido do artigo "um" que, apesar de torná-lo indefinido, determina-o com o sentido particular de órgão humano depositário dos sentimentos, enquanto no sexto verso, vindo iniciado por letra maiúscula e colocado após uma vírgula, assume a função de vocativo no diálogo em que a noiva se dirige ao menestrel, havendo uma metáfora de "Coração" por "menestrel". O segundo termo, ocorrendo em maiúscula no quinto verso e em minúscula no sexto, em posições trocadas, possui, na primeira aparição, a acepção de um período de tempo de abrangência universal: "Na solidão fala o Passado", correspondente ao passado histórico da espécie humana, remontando à era primeva, ao passo que na segunda vez, particularizado pelo pronome possessivo "nosso", envolve "noiva" e "menestrel" num mesmo fado.

Esses versos estabelecem uma correlação com "Olhos que lêem velhos missais", da estrofe V, retomando-a e valorizando a idéia de "velhos missais", ao aludir a uma época de maior pureza e autenticidade, em que o homem não se encontrava embevecido pela materialidade¹¹. O vocábulo "missais", referência ao livro em que se achavam reunidas as orações e salmos cantados na missa, é a segunda manifestação de musicalidade no poema, embora metaforicamente simbolize as almas cujas vibrações harmoniosas eram perceptíveis aos olhos da mulher, que sabia ver com sensibilidade. Assim, quando na estrofe VIII, o canto do menestrel se concilia ao sensível e à solidão pela fala da castelã, situação em que ela se inclui, como demonstra o possessivo, novamente reivindicando para si o fato de enxergar com agudeza, ocorre o simbolismo do número oito (estrofe VIII), associado à idéia de oitava na música, indicando essa estrofe várias oitavas acima do som de um piano normal, no grande piano universal¹², o nível superior (de clarividência) em que se encontra o homem quando é tocado pela sensibilidade, representada por "menestrel" e "Coração".

¹¹ Em *Esotéricas*, numa espécie de prólogo intitulado "Missão da Arte", Dario Vellozo faz a sua profissão de fé simbolista, criticando o cientificismo do século XIX, responsável pelo divórcio entre a ciência e a religião.

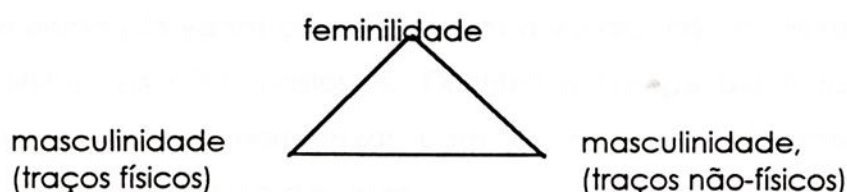
¹² Eli Nazareth Bechara (1991, p. 5-12) aproveita essa idéia de amplitude musical na obra em que faz uma leiturafonográfica do poema "Tecendo a manhã", de João Cabral de Melo Neto.

Noiva, cavaleiro e menestrel constituiriam três personagens diferentes, instaladas em situações paralelas ou, na tríade que promovem, cada qual simbolizaria um lado do Triângulo da Perfeição, símbolo do Absoluto? De qualquer maneira a partir da estrofe VII, nos mais diversos planos interpretativos instalam-se sentidos que congregam três "ângulos":

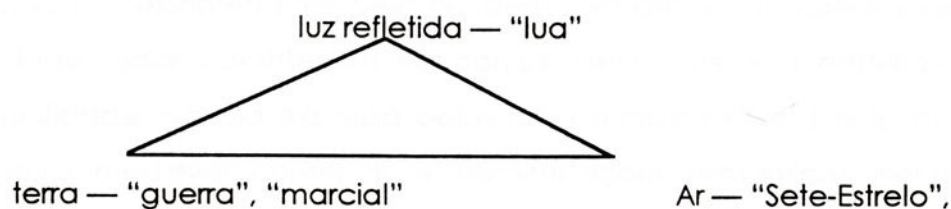
1) se consideramos a maneira de agir das personagens, temos:



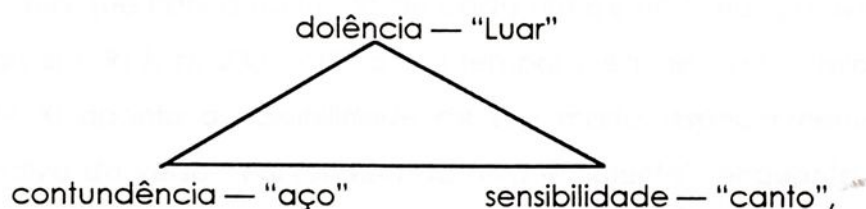
2) pela sua essência, há:



3) considerando-se os elementos cósmicos, temos:



4) que, em consequência do atributo que lhes cabe, conduzem às atitudes:



5) até chegarmos ao plano simbólico: a noiva que, adentrando a alma humana e estabelecendo o elo com o passado primordial, ascende à

divindade; o cavaleiro medieval, representante do bem moral, pois é o defensor das virtudes e da pátria; o menestrel, que propõe com sua arte, a harmonia, a conjugação das esferas celestes.

Essas simetrias acionadas pelas variadas perspectivas interpretativas executam um movimento espiralar dentro do poema, do plano mais físico ao mais abstrato e elevado, movimento nascido da espiral eqüiangular, que permite, pela centrifugação, um afunilamento que liga as bases concretas do real à essência mítica. Frise-se que essa espiral tem por base o triângulo abstraído do cone, podendo realizar dois andamentos opostos, do exterior para o interior, simbolizando o aprofundamento na alma do indivíduo que busca o autoconhecimento, ou, ao contrário, extraindo do seu íntimo a sabedoria totalizante que o integra ao inconsciente coletivo, à universalidade.

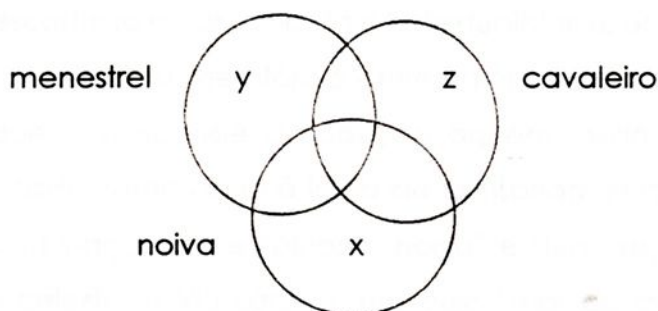
A noiva seria a alma feminina que busca no infinito e nas trevas a possibilidade de transformar, criar, renovar. A sua postura individual e linear evidenciada nos versos que mimetizam a visualização do horizonte e, portanto, do infinito: "Os olhos postos no Oriente" e "Longe per terras de além-mar", triangula-se ao se harmonizar com as duas possibilidades de realização masculina: o guerreiro e o músico.

Visto dessa maneira, esse poema de estrutura e temática medievais é uma alegoria do mito do Santo Graal, em que a noiva representa a princesa procurada incessantemente pelo cavaleiro em defesa do cálice sagrado, cuja habilidade maior consiste em harmonizar dentro de si a materialidade e a espiritualidade, aquela expressa pelas artes marciais e esta pela música. Essa atmosfera medieval conserva as manifestações semânticas triangulares ao culminar na busca trifacetada do conhecimento, do bem moral e da arte, resumo da essência do ser perfeito.

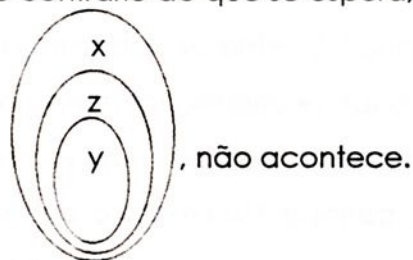
A noiva estaria sempre presente como o ideal a ser alcançado: "a princesa longínqua que habita no fundo de cada um de nós", nas palavras de Georgine Mongruel (1913, p. 230), crítica contemporânea de Dario Vellozo. Contudo, a estrofe XI aponta a possibilidade de sua morte, especialmente a construção gerundiva do verso "Vai fenecendo alva e dolente", enquanto a repetição do estribilho "Sempre a cismar no amado ausente, / Longe, per terras de além-mar!" sugere um além físico e espiritual, e o "cismar" da noiva remete à figura

da esfinge indagando sobre os mistérios da vida após a morte. A esfinge, por sua vez, lembra a pirâmide e com ela a base quadrangular, que remete à cruz que a forma e ao número quatro, do qual o 12 é múltiplo, sendo também gerado pelo três contido nos triângulos: $4 \times 3 = 12$.

A fusão dos planos aludidos, no entanto, não se realiza, pois falta a estrofe XII, aquela que permitiria a interceptação das esferas e a conseqüente harmonização. Permanece uma estrutura semântica paralelística, com as personagens representantes dos diversos planos se justapondo, com tênue intersecção proposta pelo conhecimento sensível (simbolizado pela noiva) a perscrutar o infinito. O diagrama percebido inicialmente:



não se sobrepõe e, ao contrário do que se espera, o esquema de superposição



Somos arremetidos à leitura da morte da noiva num processo intertextual quando, ao lermos o poema-livro *Rudel*, publicado em 1912, portanto, 12 anos após *Esotéricas*, deparamos com esse mesmo poema renomeado "Canção de Rudel", ali enxertado na forma de uma canção entoada por uma princesa medieval, sem apresentar nenhuma outra variação, exceto pelo trecho narrativo que o encerra e o liga a outra parte do poema:

Bem não tinha a Princesa concluído a canção, e luminosa esfera opalescente se fôra condensando a seus olhos. Dir-se-ia que a lua baixara dos céus, ou que a névoa dos vales se fizera globo de pérola.

Da esfera irradiavam melodias, vozes de trovadores celestes, ao som de harpas eóleas.

A Princesa ajoelhara, mãos postas, o rosto na beatitude das Imortais.

A voz de GABRIEL, gênio planetário que preside os destinos de Febe, eleva-se na noite (Obras, III, p. 191-2).

A canção do anjo Gabriel que se segue, louvando aquela que "realizara a forma perfeita na fusão final" (Obras III, p. 192), suscita a questão de ser esse texto o componente necessário para a estrofe XII, ausente. Na última estrofe, haveria a fusão perfeita da noiva, que bem poderia simbolizar a religião desacreditada pelo materialismo, com o cavaleiro do apocalipse e o menestrel, anjo anunciador do cavaleiro.

Descartado o caminho da intertextualidade, ocorreria ainda a possibilidade de um paralelismo metafórico entre "além-mar" e "cismar", pois "cis-", prefixo latino que corresponde a "posição aquém" seria a contraparte do primeiro termo citado, remetendo à idéia de consonância das esferas celestes sugerida pela combinação entre "olhos", "noiva" e "lua", reportando essa referência ao espaço celeste, à Via Láctea, em cujo "mar de cristal" se situam as Plêiades, constelação que se relaciona ao "menestrel" na estrofe VII. Portanto, a noiva "Sempre a cismar no amado ausente, / Longe, per terras de além-mar!", ganharia a conotação de um ser perfeito entrando em órbita com os astros.

Embora entendamos que o poeta não apresenta o final por pretender passar a sensação de que o século XIX agoniza, pode-se arriscar uma hipótese do que seria a estrofe XII:

E a luz de prata opalescente
Envolve-a tôda de luar
Os olhos presos no Oriente
Nunca a cismar

Nunca a cismar, noiva dolente,
Ao som das harpas de além-mar!

Não existindo a estrofe XII, permanece o silêncio, a cessação da cisma, pois tudo está implícito nos versos que a precedem, valendo a sugestão. Dizer é enunciar o óbvio, o lugar comum que o poeta simbolista pretende evitar. A universalidade desse poema consiste no fato de, em sua finissecularidade, buscar, na alquímica combinação dos elementos medievais, o mistério profundo

da alma, o afunilamento no ser, preocupação que hoje, em final de milênio, permanece atual.

O fato de as três personagens não se encontrarem no final ainda sinaliza um paralelismo semântico, remetendo à idéia de suspensão e de supressão da cisma. Primeiro, por pertencer a suspensão à sua própria natureza, pois sendo uma atitude avessa à ação, impõe um andamento passivo, com acúmulo de passado e de lembranças; depois, por representar a supressão de um possível encontro ou enlaçamento.

Assim, suspende-se a idéia da espiral eqüiangular, que expandiria a significação ao infinito, tendo vez a helicoidal¹³ que, possuindo a mesma base triangular, permanece tangente a um cilindro, simbolizando o emparedamento do ser humano na matéria, a falta de perspectiva e de saída para a crise existencial.

Essa é a razão de transmitir o poema a sensação de similaridade entre as estrofes I e XI no que respeita à repetição de vocábulos, fonemas nasais ([ẽ]) e esquema rímico (vide capítulo I.3). Uma vez que o poema se constrói por repetições que se justapõem sem nunca se encontrarem, caracterizando paralelas e não avançando à estrofe XII, mantém-se certa monotonia, também simbolizada pelo movimento da espiral helicoidal.

As duas superfícies se assemelham, dando a impressão de circularidade, mas as paralelas permanecem inalteradas, não promovendo o encontro das retas laterais em ângulo agudo, que levariam à espiral eqüiangular. Esta, que é símbolo da infinitude criacional, equivaleria à temática da estrofe XII, projetando a noiva para o encontro com o cavaleiro e o menestrel na eternidade.

Retomamos a possibilidade a que nos referimos antes dessa enredada análise semântica de expandir os traçados triangulares do estrato rímico para outros segmentos do texto, porque acreditamos que o desenho formado pela sua peculiar complexidade fônica é o melhor caminho para entender *Esotéricas*. Em colorido, segue a representação das ocorrências dos fones [l] e

¹³ A hélice é formada na base do cilindro a partir de um movimento de rotação angular constante de um de seus raios. Sendo assim, ela sobe com uma velocidade constante ao longo de um eixo central, fazendo a intersecção entre as duas superfícies circulares do cilindro (Piskunov, s.d., p. 316).

[λ] e do vocábulo "olhos", por sentirmos haver nesse conjunto uma significação especial:

I
Noite, luar de luz doente
Envolve a tóda de luar,
Qs olhos postos no Oriente
Entra a cismar!
Entra a cismar, noiva doente,
A luz de prata do luar.

II
Pensa, talvez, no Cavaleiro...
Talvez em louro menestrel...
Recorda à tua amor primeiro
Sempre fiel!
Sempre fiel de um Cavaleiro,
Talvez um louro menestrel

III
Era um Cruzado bem fermoso,
De armas de aço e vivo bral,
Fôra-se à guerra... Tão brioso!
Tão marchal!
Tão marchal, e tão fermoso
Sob as alvuras do bral

IV
Ela ficara, pensativa,
Agoniada de pesar;
Era uma nívea sensitiva
À beira-mar.
À beira-mar... Ah! Sensitiva,
Veste a tristeza o teu solar!

V
Na luz astral dos olhos ternos
Tinha tristezas monacas;
Olhos que brilham sem diternos...
Olhos ferais!
Olhos ferais, olhos supernos,
Olhos que têm versos missais

VI
Agora, a lua, aiva e doente,
A envolve tóda de luar...
Nívea Gardênia do Ocidente,
Fica a cismar.
Fica a cismar no amado ausente
Longe per terras de além-mar.

VII
Nas alamedas do castelo
Um menestrel entra a cantar,
Descanta um canço triste e belo
Que faz chorar...
Que faz chorar o Sete Estrello
E as toutinegras do solar.

VIII
Ai menestrel, enamorado,
Queres roubar um coração;
Ouço-te o canto magoado
Na solidão.
Na solidão fala o Passado ...
Nosso passado, Coração!

IX
E a Castela fica cismando,
E ouvidos presta ao menestrel...
Que outras promessas vai lembrando
O teu rondal...
O teu rondal que está falando
De teus amores, menestrel

X
E, recordando outra miragem,
Vai lembrando amor primeiro;
Vai evocando a nóbre imagem
De um Cavaleiro...
De um Cavaleiro que era Pagem,
De um Pagem que era Cavaleiro.

XI
E merencória, e docemente,
À luz silente do luar,
Vai fenecendo aiva e doente
Sempre a cismar!
Sempre a cismar no amado ausente,
Longe, per terras de além-mar!

Percebe-se, facilmente, que o fone [l] e sua variante pós-vocálica [ɫ] aparece no poema todo. Conquanto na estrofe IV haja apenas dois [l], eles se colocam em posições estratégicas: na primeira e na última palavra da estrofe, como se a atravessassem em diagonal. A configuração da linha num movimento oblongo remete à díade que, por caracterizar o princípio feminino, está em consonância com o tema da estrofe, que é a tristeza da noiva. Reforça essa disforia o predomínio de consoantes fricativas que, por representarem um som comprimido pelo aparelho fonador, perpassam a idéia de dificuldade.

Em contrapartida, o [l] surge em grande quantidade na primeira estrofe: oito vezes, repetição que origina verdadeiro emaranhado de triângulos. O vocábulo "olhos", embora apareça apenas uma vez nessa estrofe e com ele o [λ], em razão da posição que ocupa, possibilita sua junção a todos os outros vocábulos que possuem o fone [l]; ao interligá-los, formam-se triângulos que simulam a abertura de um foco de visão em todas as direções da estrofe (destacada em tom mais claro) e realizam iconicamente o olhar. No mesmo verso há uma profusão de [o], sendo dois abertos e cinco reduzidos ou fechados, provocando, sintomaticamente, a visualização do significado de olhar fechado, voltado para si, quer pelo desenho da letra, quer, essencialmente, pela mimetização fônica, enquanto no nível semântico dá-se uma oposição, pois é dito que os olhos estão postos no Oriente. A reiteração do [o] realiza, mais uma vez, a remissão à serpente, ao círculo, ao Ômega, lembrando que "olho", "serpente" e "ovo" (e embora o "ovo" não esteja visualmente representado no poema, fica subentendido pela sua esfericidade) eram elementos importantíssimos utilizados nas magias medievais.

Na estrofe V, o [l] aparece apenas duas vezes, a exemplo do que acontece na IV, também ligando o primeiro ao último verso, num traçado diagonal, atravessando a estrofe, através das palavras "luz" e "lêem", semanticamente próximas. O alofone [ɫ] em "astral" associa-se a essas ocorrências do [l] indiretamente, promovendo a triangulação e, a despeito da sensação de desequilíbrio representada pela obliquidade e pela díade, o vocábulo "olhos" restabelece o equilíbrio ao aparecer seis vezes, um número cíclico, que se reporta à geração biológica dos seres, desde as espécies inferiores até os deuses, enquanto o [λ], perfazendo oito ocorrências, simboliza a

harmonia, a justiça. Novamente sobre as iterações do significante desenhamos triângulos, os quais, por sua vez, formam uma figura geométrica multifacetada, uma espécie de prisma, simbolizando o olhar.

Impossível deixar de notar, nesse poema, a recorrência do 6¹⁴. Reforçando os seis registros de "olhos", há seis versos em cada estrofe, correspondendo a estrofe VI a um eixo que, no ato de repetir a primeira e ser repetida pela última, faz com que o poema se dobre sobre si, numa tentativa de imprimir-lhe a característica especular e a circularidade, abordadas anteriormente que, em virtude da assimetria do 11, no entanto, falham.

Na estrofe VI, o [I] retorna sete vezes e há dois em posições estratégicas: o de "Lua" e o de "Longe" se ligam a todos os demais, simbolizando a distância, o inatingível, pois "Lua", "Longe" e "além" estão indiretamente relacionados. Essa leitura encontra eco na significação a que nos referimos no capítulo I, de aspecto continuativo contido no verbo "ficar", vindo associado à noiva à permanência no além.

Embora nas demais estrofes nossos traçados sobre as ocorrências desse som não suscitem significação especial, na XI e última estrofe, há sete atualizações do [I] dispostas de maneira a criar um desenho como uma seqüência de triângulos em forma de leque, todos convergindo novamente à palavra "Longe", como se esta executasse a função dos olhos das estrofes I e V, e esse olhar se projetasse do alto para baixo, da lua para o além, em recuperação às ligações semelhantes da estância VI. A figura formada pelo leque está em posição descendente, como se suas varetas estivessem abrindo para baixo, num movimento de queda, que é, no entanto, aparada iconicamente pela linha do último verso. A imagem visual de declínio é mimetizada fonicamente pelas nasais, em número de 18, a maior quantidade entre todas as estrofes, conforme consta na análise do plano fônico; semanticamente é reforçada pelo emprego da locução verbal "Vai fenecendo", dando a impressão de algo se desfazendo. Contudo, o aspecto continuativo de "sempre", passa a idéia de um tempo perpetuado.

¹⁴ Para Pitágoras, o seis era considerado um número circular, por suas potências terminarem sempre em 6 ($6 \times 6 = 36$), além de ser tridimensional, simbolizando a criação numérica dos objetos sólidos (Gorman, s.d., p. 38-9).

Observamos neste texto a instalação de um paradoxo, pois, enquanto o aspecto plástico e o visual provenientes da análise fônica se ampliam, há restrição do campo semântico, ocorrendo certo esfacelamento do signo verbal enquanto unidade significativa. Prevalece a realização gráfica do fone, que tem seu correlato na realização homológica do signo geométrico. Esse paradoxo instaura a simbologia da espiral helicoidal, de movimento repetitivo e monótono, pois enquanto um campo se amplia, o outro se restringe, não havendo progressão. A simbologia dos números reforça essa sensação de limite, pois as realizações do $[\lambda]$ perfazem nove ocorrências, sendo esse um número limítrofe: ao mesmo tempo em que encerra a série dos números naturais, situa-se no limiar para o infinito representado pela década. O nove também era chamado de Okeanos, nome do grande mar que circundava a Terra no tempo primordial, simbolizando o limite entre a matéria sólida e o éter (espaço infinito). É importante o fato de serem nove atualizações do vocábulo "olhos", sendo a noiva a possuidora desses olhos, personagem emparedada no poema, cujo olhar se projeta para o além sem porém, atingi-lo.

Associado não apenas a olhos, mas principalmente, à luz, o $[l]$ comparece 66 vezes, número significativo, pois sua redução teosófica corresponde ao 12 ($6+6=12$), cujo simbolismo, bastante explorado anteriormente, liga-se à música das esferas e aos espíritos de luz. O 12 pode, ainda, ser reduzido ao três ($1+2=3$), que remete ao triângulo e, novamente, ao prisma do olhar.

Assim, o olhar iluminado da mulher, apesar do caráter inconcluso do poema, aponta para o além, para a morte da matéria, para o encontro com a divindade. Sustentando e ressaltando essa significação, fones e signos verbais recortados por nossa operação analítica estampam a representação abstrata do mecanismo de olhar.

"Flor simbólica" é outro poema cuja valorização do espaço da página leva a geometrizações semelhantes às pirâmides. Sua temática é a vida após a morte, apresentada alegoricamente por meio da mitologia egípcia, povo cuja cultura prioriza a preservação da alma e do corpo após a morte. Inicia-se pela palavra "Esfinge", colocada em maiúscula nas quatro vezes em que aparece, símbolo do mistério da "outra vida" e guarda da entrada das pirâmides, túmulos dos faraós e, segundo algumas teorias esotéricas, ponto de conexão entre a

Terra e outros astros onde habitam seres superiores, espiritualmente desenvolvidos.

É um poema descritivo, que prima pelo paralelismo vocabular e sintático. O termo "Esfinge", idealizado pela colocação em maiúscula, abre e fecha o primeiro verso, conforme a demonstração de especularidade feita em 1.3, sendo a personagem cuja atuação é cismar, a observadora do cenário.

A estrofe I enquadra duas ações simultâneas: a esfinge cisma, enquanto Ísis brilha entre os lírios de Amon; o luar se envolve em atividades como brilhar, dormir e abraçar, enquanto a barca de Caron, inexorável, rola no Nilo. Um exame do paralelismo sintático desse quarteto, revela a ambigüidade gerada em virtude das escolhas efetuadas pelo poeta, conduzindo a duas possibilidades de leitura, flutuação decorrente de uma elipse e de uma impropriedade morfológica:

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon...
E o luar brilha; e o luar dorme; e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Numa primeira leitura, aliado às repetições de "luar" no terceiro verso, notamos, com relação ao espaço do poema, o encavalgamento entre o terceiro e o quarto versos, tornado mais abrupto pelo rompimento na estrutura sintática com o fato de ocultar o artigo definido antes de "Nilo" (quarto verso) e utilizar o pronome relativo "que" com função sintática de sujeito ao invés do locativo "em que". Ao considerarmos o verbo cingir na sua transitividade direta, tal como aparece dicionarizado, o sintagma oracional "e o luar cinge" rompe o paralelismo com os que o antecedem: "E o luar brilha; e o luar dorme", uma vez que atualizam verbos propriamente intransitivos, como brilhar e dormir. Essa quebra de estrutura produz um animismo, pois atribui ao Nilo a ação de rolar a barca de Caron, não sendo esta que rola *no* Nilo. "Nilo" não seria, portanto, apenas o rio que banha o Egito, mas o próprio deus que fertiliza as suas terras, capaz de ações que influenciariam o destino dos homens após a morte, por ser o condutor da barca de Caron. Assim, com a diminuição do espaço interversal produzida pelo encavalgamento, houve uma mudança na significação do poema, permitindo, a partir da alegoria instituída, uma leitura mitológica.

Por outro lado, se considerarmos que os sintagmas oracionais apresentam os mesmos elementos constitutivos, estabelecendo uma simetria formal, é de se esperar que o paralelismo se mantenha na função sintática pelo princípio da similaridade, tornando o verbo cingir intransitivo e atribuindo ao luar a capacidade de abraçar a tudo indistintamente. A pontuação ausente no final do verso (supressão do ponto e vírgula) é substituída pela suspensão produzida pela passagem de um verso a outro, estabelecendo, naturalmente, uma pausa (equivalência de dois pontos) introdutória do verso seguinte que exerceria a função de aposto. A parte inferior do cenário descrito, inicialmente revelada estática, é representada pelo substantivo "Nilo", núcleo desse aposto que, relacionado à locução verbal "vai rolando", produz movimentação e animismo, pois "Nilo" não estaria apenas enquanto acidente geográfico, mas como a entidade mitológica que conduz os homens na sua trajetória após a morte. Esse último verso propõe, de início, uma divisão espacial binária em espaço superior, representado por "céu", onde se situam "Ísis" e "lunar", e inferior, pela água, cuja representação se assenta no "Nilo". No entanto, ao procedermos à releitura, notamos a falta de um elemento intermediário (terra) que proponha a quebra dessa polaridade a ser preenchida pela esfinge que, posta em terra firme, ao remeter a esse elemento, produz uma triangulação com ar e água¹⁵ referidos anteriormente. A incógnita, base das operações matemáticas e dado essencial que se procura descobrir através da demonstração de uma hipótese num teorema, aparece, no poema, representada na esfinge que, apesar de abri-lo com sua colocação no primeiro verso, estaria exercendo a função de termo intermediário da equação:

Se,

Ísis e luar = espaço aéreo (superior),

E,

Esfinge = espaço terrestre (intermediário),

E,

(águas do)Nilo = espaço inferior,

¹⁵ Não podemos esquecer que a emblematização do triângulo está contida também em "Nilo" pela constituição geográfica da sua foz em forma de delta.

Logo,

salvação e perdição se centram no enigma
entre Deus e o homem.

Assim, se a esfinge simboliza a incógnita no poema, fazemos nossa a indagação do primeiro verso: "Em que é que cisma a Esfinge?". No mistério da passagem da vida para a morte, presente na alegoria constituída por Caron e sua barca? Ou na passagem da morte física para a vida espiritual mitificada em Ísis?

Pensando dessa forma, outra proposição se evidencia:

$$\frac{\text{vida material}}{\text{morte física}} = \frac{\text{morte física}}{\text{vida espiritual}}$$

ou seja, na passagem da vida material para a Vida, é necessário o confronto com a morte.

As demais estrofes continuam, através da estrutura paralelística, a fazer a apologia de Ísis, descrevendo-a e inserindo-a num cenário noturno iluminado pelo luar, até a identificação da deusa com a flor no último verso: "Ísis, Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!", retomando o título e reiterando a significação do poema em torno da valorização da vida após a morte.

Na página seguinte, reproduziremos as figuras encontradas a partir das reiterações fônicas e lexicais. Rimas externas e homofonias interiores, assim como vocábulos inteiros repetidos em número significativo de vezes, levaram-nos a associar a formação da pirâmide, sólido geométrico derivado do triângulo, ao simbolismo numerológico:

A

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon
E o luar brilha, e o luar dorme, e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Barca de Ísis, no Azul, *bári* de argentum! Astro!
O mistério do além brilha nas tuas ondas!
Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

Diadema de luz a tua fronte aureola;
Osíris brilha, Osíris sonha em teu seio de pérola!...
E a Esfinge dorme; e o Luar brilha; e o Nilo sonha.

Dorme! Esfinge do amor no céu sudário etéreo!
Brilha! Flor imortal, flor de Amon! Brilha e sonha,
Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

B

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon
E o luar brilha, e o luar dorme, e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Barca de Ísis, no Azul, *bári* de argentum! Astro!
O mistério do além brilha nas tuas ondas!
Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

Diadema de luz a tua fronte aureola;
Osíris brilha, Osíris sonha em teu seio de pérola!...
E a Esfinge dorme; e o Luar brilha; e o Nilo sonha.

Dorme! Esfinge do amor no céu sudário etéreo!
Brilha! Flor imortal, flor de Amon! Brilha e sonha,
Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

C

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon
E o luar brilha, e o luar dorme, e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Barca de Ísis, no Azul, *bári* de argentum! Astro!
O mistério do além brilha nas tuas ondas!
Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

Diadema de luz a tua fronte aureola;
Osíris brilha, Osíris sonha em teu seio de pérola!...
E a Esfinge dorme; e o Luar brilha; e o Nilo sonha.

Dorme! Esfinge do amor no céu sudário etéreo!
Brilha! Flor imortal, flor de Amon! Brilha e sonha,
Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

D

FLOR SIMBÓLICA

Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon
E o luar brilha, e o luar dorme, e o luar cinge
Nilo que vai rolando a barca de Caron.

Barca de Ísis, no Azul, *bári* de argentum! Astro!
O mistério do além brilha nas tuas ondas!
Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...

Diadema de luz a tua fronte aureola;
Osíris brilha, Osíris sonha em teu seio de pérola!...
E a Esfinge dorme; e o Luar brilha; e o Nilo sonha.

Dorme! Esfinge do amor no céu sudário etéreo!
Brilha! Flor imortal, flor de Amon! Brilha e sonha,
Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

No gráfico A são demonstradas cinco ocorrências de "luar", formando uma pirâmide com a base voltada para cima; na ilustração B, nas seis ocorrências de "brilha", a pirâmide tem a base voltada para a direita, em posição ascendente, sendo que um de seus lados compõe um trapézio dividido em dois triângulos por uma linha diagonal. Ambas as figuras permitem a formação de um círculo ao seu redor. O gráfico C mostra triângulos nas ligações entre "Ísis" e as palavras com a terminação [éryu] (mistério e etéreo), além de uma pirâmide produzida pelas ligações entre as ocorrências de "esfinge", como se fosse vista por um ângulo que exibisse duas faces. O gráfico D, envolvendo as quatro ocorrências de "flor", incluindo o título, mostra também apenas um lado de uma provável pirâmide com os outros dois em perspectiva, num movimento descendente a partir do título, como um jorro de luz sobre o poema. Os vocábulos terminados por [õ], alguns rimando externamente, outros internamente, em seis ocorrências, formam uma pirâmide com a base voltada para a direita e para baixo e, à semelhança do segundo gráfico, também admite o círculo. Somente "sonha", repetido três vezes, forma um triângulo simples. A rigor, podemos inserir o círculo em todos os gráficos, pois a superposição dos triângulos lembra a forma quadrangular e em torno de um triângulo ou quadrado pode-se desenhar o círculo.

Com base no aspecto fônico, nossa análise conseguiu a valorização máxima do aspecto visual neste poema de Dario Vellozo. Acreditamos que produzindo uma espécie de sinestesia, os dois elementos sensoriais contribuem para a significação maior do poema. Descartado esse apoio geométrico, certamente a interpretação de "Flor simbólica" seria prejudicada.

Conforme deduzimos pela análise do nível fônico, não é pela quantidade que os fones impressionam no poema, mas pela disposição em lugares determinados. As aliterações não valem verso a verso, mas formam uma intrincada rede de relações que atravessa o poema e através dessa distribuição de fones traçamos formas geométricas como triângulos, pirâmides e em torno deles o círculo.

As realizações deste jogo de linhas concretas em que o leitor-analista se envolve produzem elevado nível de abstração, permitindo a inserção da simbologia matemática e da filosofia pitagórica para transmitir a cosmovisão do

poeta. Alguma reflexão se faz necessária, sobretudo porque, conforme dissemos anteriormente, a sua biografia deixa entrever o seu culto ao pitagorismo. O matemático H. E. Huntley, cuja obra *A divina proporção*, retoma Platão e Pitágoras, ao desvendar a beleza das formas geométricas e dos números, propõe a diluição das fronteiras entre as diversas esferas do conhecimento, entrelaçando a matemática, a filosofia, teologia, a música e a poesia:

Algumas das referências mais antigas aos prazeres da matemática estão ligadas ao nome do filósofo grego Pitágoras (569 - 500 a.C.) que observou a ocorrência, na natureza, de certas combinações e relações entre números. (...) Para Pitágoras, a explicação da ordem e da harmonia da Natureza iria ser encontrada na ciência dos números. Ele especulou que os corpos celestes emitiam sons harmônicos enquanto descreviam suas órbitas pelo céu; é a harmonia das esferas... (1985, p. 35).

Voltando ao poema a cuja disposição textual sobrepusemos figuras geométricas, acrescentamos outro componente para frisar a hipótese de cunho gnosiológico da poesia de *Esotéricas*, ou seja, a relação com os números, pois certos vocábulos e alguns sons surgem em quantidade determinada, como: [éryu] e "sonha" — três vezes; "Esfinge", "Ísis" e "flor" — quatro vezes; "luar" — cinco vezes; "brilha" e [õ] — seis vezes.

Números? Triângulos? Pirâmides? Círculos? Prismas? Olhos? Voltados para a simbologia sugerida por esses signos, assaltam-nos sugestões e curiosidades que oscilam entre o método empregado na sondagem dessa poesia e o sentido captado ao longo dos expedientes semânticos da mesma. O entrelaçamento proposto por Huntley, que confere base epistemológica a nosso caminho interpretativo, reforçou e ampliou nossa pesquisa de símbolos pitagóricos na camada sonora e na escolha lexical de Dario Vellozo. Numa perspectiva coerente, Phillip Davis Jr., em parceria com Reuben Hersh, na obra *A experiência matemática*, tece considerações acerca dos fundamentos da matemática, da sua natureza e do seu objetivo, concluindo que a sua prática diária conduz a problemas fundamentais de epistemologia e de filosofia:

Um sentido de forte deleite estético pessoal surge no fenômeno que podemos denominar ordem a partir do caos. Em uma certa medida, todo o objetivo da matemática é criar ordem onde previamente parecia reinar o caos, extrair estrutura e invariância do seio da desordem e da confusão (1985, p. 203).

*¡Terrible cosa el necesitar salir y el desear volver! Irene me atraía, Calígula me alejaba. En un solo punto estaban mi interés vivo y mi repugnancia más honda, **mi Cielo y mi Purgatorio...** (p. 1267, grifos nossos)*

***Bienaventurados los que padecen engaño de los sentidos o ceguera del entendimiento, porque ellos viven consolados...!** (p. 1268, grifo nosso)*

Saindo à rua, Manso choca-se com Manuel Peña. Como o rapaz vacila para explicar-lhe a coincidência de estar ali em frente da casa de Irene, tudo de repente torna-se claro para Manso, que pensa em despejar-lhe toda a sua revolta:

*Cap.XXXVIII. ¡ Ah, traidor embustero!
"¡Tú eres, tú, pollo maldito, orador gomoso, niño bonito de todos los demonios; tú eres, tú, el ladrón de mi esperanza; tú, el que pérfidamente me ha tomado la delantera; tú, el que está ya de vuelta cuando yo apenas empiezo a andar! Lo sospechaba, pero no lo creía; ahora lo creo, lo siento, lo veo, y aún me parece que lo dudo. ¡Has tronchado mi dicha, has cerrado mi camino, mozalbete infame, y quiero ahogarte, sí, te ahogo...! (p. 1268)*

Novamente, Máximo não age, preferindo tratar Manuel com desprezo. Quando o rapaz quer confessar, ele mente dizendo que soube de tudo por intermédio de Irene. Vão a sua casa, e enquanto ele finge (com a máscara da invulnerabilidade) não prestar atenção, Peña lhe diz estar apaixonado por Irene. No cap. XXXIX, Manso já começa a falar de morte, pois uma vez descoberto tudo e perdida a guerra (o amor), nada vale a pena para ele. Mas, pensando nas homenagens mortuárias que receberia (Sainz de Bardal e outros aproveitariam-se do fato para fazer insuportáveis serões), ele imediatamente muda de idéia:

ordenação, em busca da harmonia, que coincidem com as unidades fonossemânticas da nossa leitura de *Esotéricas*.

Não acreditamos, no entanto, que a sua preocupação tenha sido tão somente transmitir um conjunto doutrinário de idéias, embora ele mesmo o tenha dito. Se assim fosse, bastariam, para reforçar nosso argumento, as referências a *Do pitagorismo* e *Do ocultismo*. Sua obra poética porém, permite mais de uma leitura, em vários estratos, do nível concreto ao abstrato, do referencial ao simbólico e ao alegórico. Trabalha, para isso, o signo verbal, com ênfase na camada sonora (as aliteraões e a distribuição rímica) e nas inversões vocabulares e sintáticas, daí resultando uma forma plurívoca.

Retornemos ao momento da análise de "Flor simbólica" que colocava em destaque quantidades determinadas de fones e vocábulos, números que propiciaram essa digressão que se infiltrou nos pontos comuns entre os conhecimentos da Matemática, Filosofia e Arte.

Uma vez que a significação do número três foi insistentemente explorada, graças às inúmeras tentativas de decifrar a figura triangular, cabe examinar a simbologia contida no seis. Atribuindo o conceito a Pitágoras, Davis (1985, p.127) mostra-o como um número perfeito, enquanto, numa perspectiva semelhante, Papus o representa como "o equilíbrio das forças, as duas correntes, a involutiva e a evolutiva da natureza, figuradas hieroglificamente pelo selo de Salomão" (1987, p. 28). Acreditamos estar o sentido, em ambos os estudos, de acordo com o simbolismo do poema, pois as duas forças contrárias, ao serem tensionadas, estabelecem o equilíbrio, encontrado através da morte, com a integração do indivíduo à unidade primordial.

Ao se encontrarem no seis a força equilibrada e o eterno retorno; no cinco a união do princípio masculino e feminino; no três e (no triângulo) o micro e o macrocosmo, isto é, o ser humano e a divindade e no quadrado a essência divina, alcança-se um conjunto tão completo de dados que permite levar a significação do poema a um nível mais abstrato que a simples alegoria montada com os símbolos mitológicos. Acrescente-se que há, em "Flor simbólica", grande quantidade de vocábulos associados ao elemento fogo, e é ainda Pitágoras quem diz que o fogo "é piramidal" e "a massa do fogo é cônica" (1989, p. 34-35), o que remete às pirâmides formadas pela junção dos

triângulos. Há, portanto, nessa cadeia interpretativa, estreita relação entre os elementos "fogo" ou "luz" textualmente presentes e em outra dimensão, como resultado dos artifícios de que lançamos mão, a coexistência da forma geométrica da pirâmide e do número quatro, que constitui a sua base¹⁶.

Em "Flor simbólica", esfinge e cruz se relacionam, pois segundo pesquisas, a primeira está localizada no centro da base quadrática das pirâmides, simbolizando a junção das hastes matéria/espírito e indicando os caminhos para entendermos visualmente que "o que está em cima é como o que está embaixo". Esse conglomerado de símbolos cria elos suficientes para fundamentar o sentido que buscamos para o poema, caminho que nasceu nas quatro ocorrências de "Esfinge".

No decorrer deste trabalho, abordamos várias vezes as relações especulares, em especial no capítulo I, quando as expusemos em gráfico, momento em que se revelaram provenientes dos jogos fonoestilísticos como os paralelismos, as inversões e os anagramas. Esta técnica de projeção se sintoniza com a teoria das correspondências, que teve entre os simbolistas Baudelaire como adepto e divulgador. Nessas construções, como revelou a análise do plano fônico, dos desvios rítmicos, das inversões, etc., em que um verso ou estrofe se espelha na outra, ou um plano no outro, multiplica-se o processo de criação de sentido.

Pode-se observar, no gráfico D das representações icônicas, a formação de triângulos isósceles pela soma de triângulos retângulos, os quais levam às pirâmides, através da ligação dos fones [õ], vindo três deles em reiterações de "Amon", e as outras em "Caron", "ondas", e "sondas". Sabemos, por Gorman (s.d., p. 155), que os pitagóricos posteriores, dentre eles Plotino, tentaram reconstituir a linguagem dos deuses num nível tridimensional, sendo considerada, a palavra grega "on", na acepção de "existência", uma imagem fiel da expressão divina.

Essa correspondência entre a camada significativa do discurso poético e a ontologia autoriza a nossa leitura através dos princípios da filosofia e da

¹⁶ Conforme registra Saboya: "Mas até este quadrado, ficamos sabendo que a cruz — uma chave dos mistérios — composta de dois, que se dividem um ao outro, se forma em quatro. (...) É esta cruz, com o ponto central na junção dos ângulos retos de dois triângulos infinitos, que sustenta as bases das Pirâmides, perpetuando o maior enigma da humanidade" (1993, p. 55-6).

geometria pitagóricas, trazendo à tona valores universais, o devir, a busca da sabedoria, a valorização da morte como oportunidade de reintegração do indivíduo à unidade.

No plano mitológico, o poema confirma a mensagem de integração, pois os elementos da natureza estão em perfeita harmonia: a terra fértil, o Nilo fecundando-a, o sol germinando os grãos e Ísis, a flor do mistério, protegendo a todos.

O oitavo verso, no segundo quarteto, marca uma oposição ao segundo verso do primeiro quarteto, pois este coloca Ísis fulgurando no céu, representando o espaço superior e aquele refere-se aos espaços inferiores: "o Infinito as hipogéias sonda", configurando o espelho comentado anteriormente. Participam dessa dualidade os fones, com predominância dos sonoros no segundo verso e dos surdos no oitavo. Em correspondência com tal bipolaridade, o sétimo verso, pela anáfora e certo paralelismo sintático com o oitavo, projeta Amon no espaço superior, à semelhança de Ísis. Semanticamente, a estrutura especular do poema encerra uma sensação de euforia em relação a Ísis e ao espaço aéreo, e de disforia com relação à terra, em especial às regiões subterrâneas.

A mesma sensação retorna no paralelismo semântico instalado entre os quarto e quinto versos. Se naquele há referência a Caron, divindade dos infernos, no quinto verso, a barca de Ísis possui a cintilação da prata e equiparada a um astro é colocada no espaço aéreo, estabelecendo oposição não só dos elementos água e ar, mas dos espaços superior e inferior em mais um jogo especular. Este recurso indica a superioridade de Ísis, pois segundo aponta a história, ela era considerada a principal divindade do Egito, havendo esculturas suas no interior das pirâmides.

Retornemos, porém, aos números para, relacionando os vocábulos com as ocorrências no poema, deduzir a sua significação. "Ísis" aparece quatro vezes, quantidade que simboliza, dentre outras coisas, a essência divina. "Luar" — palavra que surge cinco vezes e que pode ser tomada como manifestação de Ísis, pois como foi visto, na mitologia Ísis, é simbolizada pela lua — reitera, pelo significado do número cinco, o sentido de união do princípio passivo feminino ao

princípio ativo masculino. "Brilha"¹⁷, palavra repetida seis vezes, se relaciona, sintagmaticamente, a vários outros vocábulos, como "lunar", "mistério", "Osíris", e "Ísis", sendo que a "lunar" (palavra associada à deusa) se liga duas vezes; a Ísis, outras duas vezes, sem contar que "mistério", por extensão, conjuga Ísis e "Osíris", o qual possui existência por deliberação da deusa. Resumindo, "brilha" refere-se a Ísis, mesmo quando se relaciona, dentro do sintagma, a outras palavras. Representando o número seis, o equilíbrio das forças evolutiva e involutiva da natureza (além de simbolizar o eterno retorno e a reencarnação), tal significação vem ao encontro dos simbolismos de Amon e Ísis na mitologia egípcia: o princípio ativo, masculino e o princípio passivo, feminino; Amon, regendo o dia e Ísis a noite e seus mistérios. A força equilibrada está na passagem, através de bari, a barca de Ísis, do dia para a noite, isto é, da vida para a morte. Associadas a "bari", "Amon" e "Osíris", ocorrem palavras possuidoras do sema da luminosidade, como "argentum", "rutila" e "brilha", atribuindo valoração às divindades.

Por fim, restam as quatro ocorrências de "flor", elemento relacionado, novamente, à essência divina e, conseqüentemente, a Ísis. "Flor simbólica", em seu jorro de luz sobre o poema, consoante manifesta a configuração plástica decorrente do nosso manejo sobre seus expedientes retóricos de maior destaque é, sem dúvida, a própria Ísis.

Nesse poema, diferentemente dos demais, os desenhos triangulares não levaram a entrever a formação da espiral helicoidal. O paralelismo evidenciou repetições em posições tais que os triângulos formaram pirâmides e, especialmente no gráfico D, em que a pirâmide formada com a repetição de "flor" (metáfora de Ísis) possui o vértice apontando para cima e para fora do texto, unindo o fim do poema ao título, vislumbra-se uma remissão ao círculo pela retomada do princípio: a origem do ser contida na divindade. A espiral se inicia com a repetição de [ô], amplia-se em [eriw] de "mistério" e de "etéreo" até chegar à [flor] - "flor", que é o lótus, uma flor azul, símbolo do esoterismo e da própria Ísis, deusa que rege o destino dos homens no antigo Egito. Portanto,

¹⁷ Conforme observamos há pouco, no gráfico D, embora "Amon" apareça três vezes, o fato de ligar-se às três realizações do fone [ô] faz com que se relacione ao seis e às aparições de "brilha", contribuindo para a significação global do poema.

com a ampliação dos círculos, do particular (o ser) para o geral ou abstrato (a divindade), tem-se a configuração da espiral eqüiangular¹⁸, que tentávamos encontrar no início da análise. Esse poema revela que o salto para a dimensão infinita é dado quando o homem descobre que a essência divina reside no antigo Egito, considerado por Dario Vellozo (vide *Atlântida*, 1938 - publicação póstuma) o berço da civilização, lugar onde Pitágoras buscou os conhecimentos matemáticos e religiosos que ensinava. Note-se que esse é o último poema de *Esotéricas*, sendo justamente o que aponta a solução para o emparedamento em que se encontra o homem: "o século XIX agoniza" (1969, p. 69), diz Dario Vellozo no prefácio dessa obra e, mais adiante, numa referência à Antigüidade e à religião, num trecho que se assemelha a uma paráfrase de "Flor simbólica":

Na antigüidade foi sempre o condão esotérico que unia a Religião à Ciência, formando a tríade sublime do DESTINO.

NO EGITO, ergue as Pirâmides majestosas, templos e túmulos, santuários do OCULTO; esculpe as Esfinges nostálgicas, sonhadoras, os olhos abstraídos em cismar profundo, — ante o deserto, — guardando nos flancos de touro o símbolo da Força dirigida pela Inteligência.

É a deificação do Eterno pela Forma indestrutível (1969, p. 72-3 - grifos do autor).

Outro nível de leitura se apresenta com a colocação do termo "Esfinge" nas duas extremidades do primeiro verso, abrindo e fechando-o, bem como ao poema. Numa mimetização visual, parece estar propondo a cada leitor o seu enigma: "Decifra-me ou devoro-te." Decifrar o enigma da vida, decifrar o poema que ora se apresenta.

É algo semelhante às *akousmata* pitagóricas (máximas metafóricas), cujo simbolismo indecifrável irritara os sâmios. Sente-se estar diante não apenas da busca da organização do caos, pela decifração do mistério da vida e da morte, pela reintegração do indivíduo à mônada, à unidade, através da morte física; está o leitor frente ao desafio de decifrar um poema habilmente construído.

¹⁸ No livro, *Horto de Lísis*, inserido em Obras I, Dario Vellozo alude à espiral, em texto que se intitula "Na espiral da harmonia", de onde se infere a relação entre a espiral eqüiangular e a harmonia das esferas.

A espiral, para Pitágoras é uma figura formada a partir do triângulo áureo (isósceles) — a espiral eqüiangular — relacionada, pelo matemático Huntley (1985, p. 5 e 166 — vide capítulo II, p. 87), com o crescimento da concha do náutilo (*nautilus pompilius*).

Novamente, *Esotéricas* pressupõe um leitor co-autor, capaz de entender que a harmonia resulta da analogia dos contrários e das correspondências.

Dispusemo-nos, no início deste capítulo, a fazer uma leitura de *Esotéricas*, destacando os traçados geométricos que nossa análise sobrepôs aos paralelismos abordados em capítulos anteriores, principalmente os advindos das reiteraões de fones e de vocábulos. Foram examinados os poemas "Cruz e Souza", "Rimance medievo" e "Flor simbólica", considerados os mais representativos quer de algumas técnicas repetitivas da camada significativa, quer das estruturas semânticas que conduzem à formação de espirais: a passagem dos estreitos limites impostos ao ser humano, mimetizados na forma helicoidal, para a infinitude iconizada na figura eqüiangular.

Se, na abordagem interpretativa, nos prendemos a uma concepção filosófico-religiosa vinculada a modelos matemáticos pitagóricos, foi em virtude da filiação do poeta, que se anuncia neo-pitagórico, e de suas colocações na introdução de *Esotéricas*.

Partindo do levantamento dos vários tipos de paralelismos nos poemas de *Esotéricas*, os quais colocaram em relevo as repetições, foi possível, graças a uma análise minuciosa, perceber, na visualidade das formas, o sentido maior, simbólico e mítico, que emana da obra.

Utilizando a localização espacial de sons, vocábulos e versos, considerados nos seus aspectos fônico e gráfico, conforme disposição anunciada de tomá-los como unidades espaçofonográficas, os traços que nossa análise montou permitiram o auxílio instrumental da geometria. Esta área do conhecimento que julgamos subjacente a estruturas mentais racionais serviu de elo para a significação global das poesias.

Tema recorrente na obra de Dario Vellozo, a espiral, seja a helicoidal, metáfora do ser emparedado, seja a eqüiangular, imagem performadora do movimento criacional, ambas nasceram das bases triangulares perscrutadas na análise das estruturas paralelísticas nas composições poéticas.



Na confluência das esferas do conhecimento, o texto poético em *Esotéricas*, "energizado pelas partículas" que emanam das formas com que o revestimos, permitiu que transpuséssemos os desenhos resultantes do método aplicado para atingir o plano simbólico e mítico. A geometria, utilizada no exame de triângulos, quadrados e espirais, embora pragmática pela aplicação didática e estratégica, entrou em perfeita comunhão com a unidade significativa dos poemas: o ser na confluência com o conhecimento perene, na busca da sua essência divina.

IV. CONCLUSÃO

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra.

Carlos Drumond de Andrade.

No início de nossas pesquisas, propúnhamos como meta trazer à luz a produção literária de Dario Vellozo, apresentando-o a um público maior, pois o percebíamos completamente desconhecido, circunscrito a pequeno círculo de amigos e ex-alunos em Curitiba, cultuado pela sua memória de professor e líder juvenil, profeta e sacerdote ocultista.

A demora em encontrar suas obras, o difícil acesso ao seu "santuário" — o Instituto Neo-Pitagórico e o Templo das Musas, assemelhando-se a verdadeiro ritual iniciático de esoterismo e a constatação de que, mesmo no meio universitário, notícias de sua existência como poeta eram escassas, faziam-nos crer que aquele primeiro passo seria suficiente.

Prendeu-nos o interesse a poesia, mais que a prosa e, em virtude da vastidão e do hermetismo de sua produção poética, restringimos as análises a *Esotéricas*, por julgá-la menos complexa, ideal aos estudos introdutórios.

Por entendermos que o caminho para ler essa obra seria perseguir as repetições em todas as suas formas de manifestação, a primeira conduta foi investigar o recurso estilístico do paralelismo, conduta enfatizada pelo comentário de Péricles Eugênio da Silva Ramos acerca das reiterações do vocábulo "trirreme": "Dario Vellozo era muito dado a pôr trirremes pelo Azul..." (1965, p. 299).

Vista como prolixidade e mesmo ingenuidade num primeiro momento, a repetição revela-se como a primeira marca estilística do poeta: formas reiteradas que garantem, todavia, a progressão (nomenclatura apropriada de Kenneth Burke). Inerente aos paralelismos, examinamos a repetição sob todos os aspectos, enumerando-a de acordo com a importância das ocorrências registradas e elegendo-a como núcleo provocador do significado dos poemas.

Deste modo, elencamos os paralelismos: 1) lexicais, apontando as repetições de vocábulos, de radicais e de expressões, cuja quantidade permite, num primeiro momento, a percepção da temática e, depois, da disposição das unidades reiteradas na página; 2) sintáticos, revelados pela iteração de versos inteiros, instaurando, através da gradação, a progressão do sentido; 3) especulares que, associados à inversão e aos arranjos anagramáticos, acentuam o exercício da técnica, enlaçando a amplificação das idéias à forma escolhida para representá-las, com ênfase na teoria das correspondências divulgada por Baudelaire; 4) de fones, constituindo um paradoxo, pois em se tratando das unidades mínimas distintivas, propõem a expansão máxima do caráter literário de *Esotéricas*: ao se contraporem aos pares, as aliteraões sugerem sensações, criando sinestésias.

A princípio não nos preocupamos com as repetições lexicais para retomá-las mais adiante, como unidades estimuladoras de imagens que se cruzam sobre o espaço gráfico do poema. Entretanto, as reiterações de radicais e de expressões vocabulares conduzem o leitor a uma rede de relações entre vocábulos semelhantes, estabelecendo uma gradação, o que possibilita detectar o tema pelo princípio da forma repetitiva defendido por Kenneth Burke. Assim, se em "Argonauta" as iterações dos radicais flam- e aur- promovem uma leitura de sexualidade, mort-, em "Solau", leva-nos à idéia disfórica de morte dos sonhos, enquanto a expressão "torre de berilo" em "Solar antigo" conota o ideal inatingível.

Ainda neste capítulo, a repetição de versos inteiros aliada ao paralelismo sintático também promovem a gradação e a amplificação de sentido. Enquanto em "Ângelus" aludimos ao aumento gradativo do brilho argênteo pela reiteração da expressão "de prata" em contigüidade a "vela", "saudade" e "sonho", em "Flor do abismo" há a criação de uma abissal descida aos infernos, que nos remete a Baudelaire, com a iteração de "meia-noite" em meio a outros recursos.

Igualmente, os paralelismos especulares, tais como as inversões, arranjos anagramáticos ou sintáticos, os quiasmos e as anáforas, revelam-se fortes criadores de sentido, conforme demonstramos em "Argonauta", "Flor simbólica"

e "Rimance medievo", principalmente, promovendo a aproximação e a correlação do plano fônico com o semântico.

Encerra o primeiro capítulo o exame do paralelismo fonético em que a distribuição e o agrupamento dos sons dentro de cada composição criam relações de sentido, contemplando, em especial, o binarismo dos pares de opostos.

Outro momento da nossa análise centra-se no exame da correlação entre o plano da expressão e o do conteúdo, filtrada pelas manifestações de formas literárias convencionais e de seu desvio. Uma vez realizada a primeira leitura, o processo de releitura faz-nos perceber, pelo princípio da dessemelhança, as quebras, seja do nível rímico, estrófico, métrico ou das alterações das formas poemáticas. Nessas rupturas, que acreditamos serem manifestações dos efeitos provenientes dos arranjos poéticos, o *ethos* poético (conceituação retomada do grupo μ e desdobrada por Klinkenberg, para quem o centramento de *ethos* corresponde às escolhas do emissor), a instalação da suspensão própria do processo reavaliativo permite-nos entrever uma intemporalidade mítica no poema, subordinada ao ritmo instaurado pelo princípio da repetição. Ainda de acordo com esse princípio mítico, relacionamos a heterometria e a ciência dos números numa leitura órfica, aproximando a poesia do sagrado.

Chegamos, portanto, ao capítulo intermediário, à segunda manifestação do estilo simbolista de Dario Vellozo: o desvio em relação às estruturas literárias. As iterações fônicas levaram à percepção do desvio, primeiramente, no nível rímico, em que o sentido brota motivado pela ruptura dos padrões repetitivos do cânone rimático. A ausência de tensão nas rimas, em consonância com o plano semântico, revela a desnaturação do soneto clássico e parnasiano, consoante registramos em "Cruz e Souza", promovendo a criação de um novo soneto, distenso e repetitivo, cuja leitura reavaliativa gera coalizão ao integrar os elementos dispersos e deixa entrever, a partir de uma "fôrma" racional, uma lógica peculiar. Assim, as rimas, aparentemente frouxas, imprimem coesão ao poema, retomando o conteúdo na ordem inversa de sua produção.

Em "Rimance medievo", por exemplo, abordamos a motivação fônica de pares de rimas propiciando, com a inversão (homofonia interior, segundo Cohen), uma combinação ternária que faz com que haja o retorno da leitura do

verso posterior sobre o anterior, gerando a forma especular que estabelece, metaforicamente, as correspondências entre o real e o simbólico, levando a um plano ideal de cosmogônica unidade.

Tanto os poemas que encerram os desvios métricos, quanto os que reinventam as formas de composição medievais, instauram a sensação de movimento ao desaguar na apropriação do espaço branco da folha. Dentre estes últimos podemos citar "Rimance medievo" e "Solar antigo", embora ao primeiro caibam as maiores alterações, arrolando numa mesma composição características de *leixa-pren*, paralelismo, rimance, cantigas de amigo e poesia palaciana sem, contudo, concretizar nenhuma delas. Embora aparentem aproximar-se da tradição, em verdade dela se distanciam, servindo essa incursão no medieval, no nosso entendimento, como pretexto para sondar a alma humana e seu desejo de retorno às origens.

Nos desequilíbrios da métrica, que na nossa interpretação se manifestam pela heterometria, duas visões de mundo se interpenetram: a caoticidade, em "Flor do abismo" e a harmonia órfica, em "Argonauta", mostrando que a infelicidade do homem provocada pela queda original se resolve na busca da unidade perdida. Caos e ordem se presentificam na manifestação da temporalidade, cuja expressão máxima se instala com a suspensão, instaurando a simultaneidade, bem como a reversibilidade desse tempo que corre do fim para o início.

Essas alterações na métrica e na composição das estrofes, que estão em consonância com o plano semântico, levam-nos a aproximar os planos da expressão e do conteúdo, lendo nas marcas estruturais manifestações ora de desequilíbrio, ora de busca do equilíbrio.

Relacionamos à quebra do ritmo formal e à desorganização do espaço branco da página a questão da organicidade temporal em *Esotéricas*. Encontramos em Dubois (grupo μ) referência à correlação entre a organização cultural do tempo e a percepção psicofisiológica do ritmo que, no poema, é reflexo do ritmo exterior ao homem. Se considerarmos as regularidades específicas dos padrões formais de versificação, a poesia, por comportar uma estruturação linear e repetitiva apresenta uma organização temporal que instaura um ritmo. Ao perceber o desvio, entretanto, o caráter irreversível do

tempo é quebrado e essa disforia presente na estrutura e na semântica do poema projeta a mundividência do poeta. Assim, o tempo, em *Esotéricas*, enquanto propõe a fragmentação do ser pelo seu estar no mundo, sugere-lhe a reversibilidade e a busca da integridade primordial, pois se em alguns momentos é repetitivo e uniforme, em outros projeta-se para o infinito, ou seja, para as trevas, o irracional.

Ao nos prendermos à visualização das repetições de vocábulos, radicais, aliterações e assonâncias, bem como dos desvios, procedemos à iconização que, pela nossa análise, consiste num código novo proposto pela utilização do signo verbal como símbolo geométrico, o qual integra-se a outros segmentos da poesia de Dario Vellozo, em *Esotéricas*, privilegiando a forma triangular. Projetadas pelos paralelismos, as triangulações figurativizam a forma espiralada.

As relações entre as estruturas fônica e semântica, oriundas da tensão entre significante e significado, sugerem a projeção no espaço das unidades significantes que denominamos espaçofonográficas. A partir da análise do plano fônico, considerado, primeiramente, na sucessividade sintagmática vislumbrada na leitura linear, mas direcionada sobretudo pela disposição dos vocábulos e dos fones no espaço da página, retiramos da obra as manifestações de sensibilidade, quer em virtude da formação de imagens auditivas, quer projetando, a partir da grafia, algumas construções que suscitaram a visualidade. Nesse entrelaçamento sutil de sonoridade, léxico repetitivo e sintaxe desviada, entendemos que os poemas de *Esotéricas* descem aos recônditos da alma humana, na exploração do inconsciente.

Num crescendo, chegamos ao ápice da nossa análise ao visualizarmos a formação de polígonos que se destacam do fundo verbal dos poemas, como as figuras impossíveis: "formas de arte livres de Gestalt". De acordo com os postulados da geometria plana de Pitágoras, matemático, filósofo e místico, cuja doutrina Dario Vellozo cultivou e difundiu, equiparamos o signo lingüístico reiterado a pontos que, ligados entre si por segmentos de reta, configuram as geometrizações.

Os paralelismos, principalmente o fônico e o vocabular, ao serem tomados como unidades espaçofonográficas, destacam a formação de uma figura geométrica primordial, o triângulo. Este gera as demais figuras planas, como o



quadrado e o círculo, responsáveis também pela significação dos números, além de duas figuras espaciais, o cilindro e o cone, instauradoras de dois movimentos em espiral: o da espiral helicoidal, que revela o ser preso entre as paralelas, e o da eqüiangular que, ejetora da infinitude criacional, projeta as pirâmides. Assim conduzido pela nossa análise, um sentido simbólico e mítico desponta da visualidade das formas: a busca do divino, da unidade perdida.

Em três poemas de *Esotéricas* as formas de paralelismos manifestam o emparedamento do ser entre as laterais do cilindro onde a espiral helicoidal descreve seu giro: "Cruz e Souza", "Rimance medievo" e "Flor do abismo". Revelam o homem dividido entre a matéria e o espírito, preso pelas paralelas propiciadoras do movimento uniforme e repetitivo que lhe tolhem a possibilidade de saída.

Outros poemas apontam a possibilidade de aprofundamento das paralelas, sugerindo o movimento da espiral eqüiangular ao propor, metaforicamente, a esperança numa outra vida. Dentre eles, destacam-se: 1) "Solau", em que as repetições de "Morte" apontam-na como temática central, mas entendida como desolação e soterramento dos sonhos, não encontrando, o eu-poemático, a bem-aventurança; 2) em "Ângelus", os versos "... — as naus aproam / Às regiões do Esoterismo", dentre outros, revelam o direcionamento e a esperança, mas não a chegada no além; 3) também "Argonauta", com versos como "Vamos vogando para o Mistério!..." sugerem a mesma intenção; 4) ainda na última estrofe antes do "envoi", em "Solar antigo", o eu-lírico incentiva o "Cavaleiro" a render o mundo à "Dama", embora não haja a concretização da ação. No "envoi" (duas últimas estrofes), o eu-poemático invoca a "Regina", num pedido que denota a esperança de encontrar o objeto de sua busca. Como em "Rimance medievo", há remissão ao mito do Santo Graal. Em todos eles, no entanto, o helicóide predomina.

O único poema em que a forma cônica se manifesta, revelada pelo direcionamento da nossa análise que faz surgir as pirâmides e aponta o movimento espiralado criacional próprio da eqüiangular é, coincidentemente, o último do livro, "Flor simbólica", cuja temática, ligada à mitologia egípcia, alude claramente à esfinge e ao enigma da outra vida.

O texto, assim interpretado, constitui-se no poema-objeto, o metassigno, cujas figurativizações extraídas do seu espaço interno estão em movimentação e relacionamento com o espaço externo, pois segundo a nossa linha interpretativa, a mensagem poética de *Esotéricas*, partindo do real sensível, atinge o espiritual, o metafísico. Princípios matemáticos, não considerados no seu pragmatismo, mas na possível convergência para um plano teosófico, melhor dizendo, na possível correspondência entre o mundo físico e o oculto, nortearam a nossa percepção para a forma do poema.

Em resumo, o poema é um "Cosmos que respira", um corpo que se expande do centro para as suas bordas, de acordo com um princípio da Termodinâmica, habilmente aproveitado por Moisés (1982, p. 324-30), o da "entropia"¹, pois apesar de contido pela forma, troca o seu calor com o espaço exterior, concreto: o mundo interno do poema (o "eu", a subjetividade) em contato com a realidade, a objetividade, cresce e se expande, a despeito de, como concha, conservar o seu formato, sendo, por isso, infinito.

Na esteira dessas correspondências, o texto poético remonta a Baudelaire e, na distribuição matemática dos signos verbais no seu espaço interior, lembrando a disposição harmônica das notações sonoras na pauta musical, reporta-se a Mallarmé, embora as representações espaciais de Dario Vellozo, por conduzirem a traçados geométricos, permaneçam abstratas, sem que reproduzam os objetos tematicamente envolvidos nos poemas. Tal concepção só é possível, contudo, se procedermos à reavaliação, resultante da leitura linear e da releitura, que permite perceber os estratos superpostos no texto, desembocando na leitura tabular.

A negação do valor de sua obra por alguns críticos que a reduzem a um repositório de dados referenciais pode ser revertida se a virmos como linguagem articuladora de significados, pois *Esotéricas* é o objeto estético em que palavras tensionadas sobre os abismos ou profundezas insondáveis da alma revelam a

¹ Em Físico-Química encontramos o conceito de *entropia*: uma grandeza termodinâmica que mede o grau de desordem de um sistema. De acordo com o Aurélio, temos: função termodinâmica de estado, associada à organização espacial e energética das partículas de um sistema, e cuja variação, numa transformação desse sistema, é medida pela integral do quociente da quantidade infinitesimal do calor trocado reversivelmente entre o sistema e o exterior pela temperatura absoluta do sistema.

disposição do inconsciente humano para representar as situações primordiais da vida.

Para nós, portanto, ao divisarmos o encontro da reiteração com a produção poética de sentido, percebido através de minuciosa análise, entendemos que *Esotéricas* promove, pela significação de seus poemas, a recuperação atávica do orfismo, seja na mobilização das formas de composição, ou nos equilíbrios/desequilíbrios métricos, em que tanto temática quanto estrutura metaforizam a busca da unidade perdida, da integração do indivíduo ao Uno, ao indiferenciado dos tempos primordiais, à mãe natureza. O signo verbal revela a audição do inaudível e a realidade do invisível, "sejam esses invisíveis a 'música das esferas', o 'cosmos dos números divinos' ou a 'extática visão do Uno' ". Sua poesia que, pela aparente simplicidade, se assemelha às charadas (*akousmata*) pitagóricas, oculta um simbolismo hermético, reconstitui a era primeva.

E para quem entende o Movimento Simbolista apenas como manifestações de um grupo de nefelibatas, que extraem música das vogais e consoantes somente como ornamento para o texto poético, atentos apenas à musicalidade de superfície do significante, não penetra na sua essência. O Simbolismo busca muito mais que simples aliteraões e assonâncias. Através delas, quer "dizer o indizível" e "ver o invisível", quer penetrar na estrutura profunda do signo lingüístico como se penetrasse no inconsciente e dele ascendesse ao cosmos e atingisse o divino.

Para a perfeita compreensão da poesia simbolista é preciso empreender o mergulho no oculto e concebê-la, de acordo com o místico sueco Emmanuel Swedenborg, como manifestação do aparente no simbólico, pois o poeta é aquele ser capaz de "estabelecer relações íntimas e intuitivas entre tudo o que existe" (Gomes, 1994, p. 45). Mais ainda, é necessário entender, conforme Maeterlinck, que o símbolo expressa, através do poeta, "a ordem eterna das coisas (...) pois emana do mais profundo do ser" e, numa concepção sobre o fazer poético que julgamos válida para *Esotéricas* : "o poeta é poderoso, não devido àquilo que ele próprio faz, mas àquilo que consegue fazer os outros executar, e pela ordem misteriosa e eterna e a força oculta das coisas" (apud Gomes, 1994, p.112).

Munidos desse ideário, fizemos a leitura dos poemas de *Esotéricas* de Dario Vellozo, não apenas enquanto portadores de uma temática medieval repleta de castelos, princesas e cavaleiros, mas como estruturas que, ao tensionar os aspectos fônico e semântico, atingem o simbólico e o mítico, projetando o ser na busca da essência divina.

V. BIBLIOGRAFIA¹

I. Obras do Autor:

VELLOZO, Dario. *Esotéricas*. 2.ed. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969. 5 v (Obras).

VELLOZO, Dario. *Esotéricas*. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1900, 37 p.²

II. Obras sobre o Autor:

BALHANA, C. A. F. *Idéias em confronto*. Curitiba: Grafipar, 1981. 90p

OS 105 anos de Dario Vellozo. *O Estado do Paraná*. Curitiba, 26 nov. 1974. *

COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. 3.ed. Niterói: José Olympio, 1986. v.4. p. 315-456.

CUNHA, C. P. *Da amizade sublime, a tríade*. (texto datilografado) [s.n.t.] *

____. *Dario Veloso: o peregrino da fraternidade*. (texto datilografado) [s.n.t.] *

____. *De Dario Vellozo: a grande e solitária luz*. (texto datilografado) [s.n.t.] *

____. *Do meio justo e bom*. (texto datilografado) [s.n.t.] *

____. *Evocando o passado*. (texto datilografado) [s.n.t.] *

DA ESTRÊLA da saudade, lilazes refulgem. [s.n.t.] *

DARIO Vellozo, o centenário de um filósofo. [s.n.t.] *

¹ Esta bibliografia foi elaborada segundo as normas para publicações da UNESP. Em alguns artigos, porém, as referências, por não estarem completas (data, local, página, periódico, autor, etc.), serão seguidas de asterisco, indicando que foram encontradas no Arquivo da Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba.

² Esta primeira edição da obra analisada neste trabalho, possuímos apenas em vídeo. Considerada obra rara, foi-nos proibido fotocopiá-la. Era nossa intenção inicial processar o filme através do microcomputador, trabalho inviabilizado em virtude das más condições de iluminação no momento da filmagem. Por esse motivo, utilizamos a segunda edição.

DARIO Vellozo ganha busto na homenagem da Educação. *A Tribuna do Paraná*. Curitiba, 27 nov. 1969, p. 4. *

DARIO Vellozo, um espírito voltado contra as guerras. *A Tribuna do Paraná*. Curitiba, 27 nov. 1969. *

DA VIDA, o despertar da saudade... [s.n.t.] *

EM EXPOSIÇÃO a obra de Dario Vellozo. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 07 out. 1994.*

GOMES, C. M. Centenário de Dario Vellozo: cronologia - obras. *Diário do Paraná*. Curitiba, 16 mar. 1969. *

GUIDO, Â. *A natureza e a vida na poesia paranaense*: conferência. Curitiba: s. n., 1926. p. 20-3. *

HOERNER JÚNIOR, V. O espírito de Dario Vellozo. *Gazeta do Povo*. 25 nov. 1990.*

JÚNIOR, R., PLAISANT, A. *Antologia paranaense*. Curitiba: Mundial, 1938. p. 91-3.*

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977-78. v.4. p. 435-47.

MENEZES, R. (Org.) *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Saraiva, 1969. v. 5. p. 1298-9.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*: o simbolismo. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1988. v.4.

MONGRUEL, G. Rudel. *Fanal*, v.3, n. 15/17, p. 230-328. abr./jun. 1913. *

MURICY, A. Dario Vellozo. FERREIRA, A. B. H. (Org.) In: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. v. 1. p.340-419.

____. *O suave convívio*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922. p. 242-5. *

PARANÁ, S. *Galeria paranaense*: notas biográficas. Curitiba: s.n., 1922. p. 169-78.

* (Edição comemorativa ao primeiro centenário da Independência do Brasil).

PILOTTO, E. *Dario Vellozo: cronologia*. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1969. 110p.

PILOTTO, V. Dario Vellozo e o karma do Brasil. *Diário do Paraná*, Curitiba, 22 out. 1972. *

____. Dario Vellozo, mestre de outrora e de socorro para sempre. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 11 dez. 1986. *

PILOTTO, V. Dario Vellozo, sua presença, suas conceituações, sua vitória. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 03 set. 1987. *

_____. Na dialética de Dario Vellozo, a mensagem para o mundo em desespero. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24 set. 1987. *

_____. Dario Vellozo, jovem socialista e inveterado libertário. *Nicolau*, Curitiba, v. 1, n. 8, p. 24, fev. 1988.

_____. *A estirpe apostolar de Dario Vellozo*. Curitiba: Edição do Autor, 1990. 206 p.

PUGLIELLI, H. O esotérico Dario, um pioneiro. *Estado do Paraná*, Curitiba, 07 nov. 1989. *

RAMOS, P. E. S. *Poesia simbolista*: antologia. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1965. p. 11-31.

SANTOS, D. N. *Discurso*: homenagem prestada pelo "Centro de Letras do Paraná", ao sócio fundador Dario Persiano de Castro Vellozo. s.n.t. *

_____. *Dois sonetos e um acróstico*. s.n.t. *

SILVEIRA, T. *Dario Vellozo*: perfil espiritual. Rio de Janeiro: s. n., 1921. p.59. *

_____. *Literatura paranaense*. In: PRIMEIRO centenário da emancipação política do Paraná: álbum. Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1933. p.19-23. *

O SOL da verdade ... do nada, as paixões tenebárias engolfadas, nas trevas dos abismos, a profundez! [s.n.t.] *

UM ANO assinalará os cem de Dario Vellozo. *O Estado do Paraná*, Curitiba, 10 set. 1968. *

VICTOR, N. *Obra crítica de Nestor Victor*: Dario Vellozo. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, 1979. v.3. p.55-8. *

XAVIER, F. C. *Riqueza intocada*. Soneto de Dario Vellozo, psicografado por Francisco C. Xavier. *

III. Obras Gerais:

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e outros. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães, 1960. 170 p.

- ARISTÓTELES. *Arte retórica. Arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. 330 p.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. 8.ed. São Paulo: Pioneira, 1994. 504p.
- AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 2.ed. Campinas: Papirus, 1995. 320 p.
- BAUDELAIRE, C. P. *Poésies choisies*. Paris: Hachette [s.d.] 96 p.
- BARRAS, R. *Os cientistas precisam escrever*. guia de redação para cientistas, engenheiros e estudantes. Tradução de Leila Novaes e Leônidas Hegenberg. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. 220 p.
- BECHARA, E. N. *Cabral: dois momentos no tecer da manhã*. São José do Rio Preto: IBILCE/UNESP. 1991. 122 p.
- BORBA, F. S. *Introdução aos estudos lingüísticos*. 11.ed. Campinas: Pontes, 1991. 332 p.
- BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. 220 p.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix [s. d.] p. 295-335.
- BUENO, F. S. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. Santos: Brasília, 1974. 9v.
- BURKE, K. *Teoria da forma literária*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969. 214 p.
- CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. 5 v.
- CALLOU, D., LEITE, Y. *Iniciação à fonética e à fonologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 125 p.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4.ed. São Paulo: Martins [s.d.] 2 v.
- _____. Cavalcada ambígua. In: ____ *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986. p. 38-53.
- _____. No coração do silêncio. In: ____ *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986. p. 54-67.
- _____. Educação pela noite. In: ____ *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.



- CÂNDIDO, Antônio. Os primeiros baudelairianos. In: ____ *Educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.
- CAMPOS, A., PIGNATARI, D., CAMPOS, H. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975. 194 p.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 7.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 1000 p.
- CHOCIAI, R. *Teoria do verso*. Curitiba: McGraw-Hill do Brasil, 1974. 200 p.
- ____. A noção do verso livre, do prefácio interessantíssimo ao itinerário de Pasárgada. *Revista de Letras*, São Paulo, v.33, p. 43-53, 1993.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 188 p.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s. d.] 415 p.
- CORONADO, G. C. Formas e estruturas poemáticas. *Mimesis*, São Paulo, v.3, p.35-51, 1977.
- ____. A técnica do encavalgamento. *ARTunesp*, São Paulo, v.2/4, p.63-88, 1986/88.
- CUNHA, C. *Gramática do português contemporâneo*. 3.ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1972. 510 p.
- DAVIS, P. J., HERSH, R. *A experiência matemática*. Tradução de João Bosco Pitombeira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. 490 p.
- DELEUZE escreve sobre Whitman. *Folha de S. Paulo*, 2 jun. 1996. Mais!, p. 5
- DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993. 655 p.
- ECO, H. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FERREIRA, A. B. H. *Dicionário básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994-5.
- F.I.C. (Frère Ignace Chaput). *Elementos de geometria*. Tradução do Dr. Eugênio de Barros Raja Gabaglia. 13 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1950. 584 p.
- FIRMINO, C. L. Z. A imagística sensorial de Pessanha e Cruz e Sousa. *Revista de Letras*. São Paulo, v.33 p.129-140, 1993.



FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes.*

Tradução de M. M. Curione e D. F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 349 p.

GEBRAN, G. *Pitágoras.* 2.ed. Curitiba: Lítero-técnica, 1989. 190 p.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa.* 3.ed. São Paulo: Atlas, 1991. 160p.

GOMES, Á. C. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados.* 2.ed. São Paulo: Atlas, 1994. 170 p.

GORMAN, P. *Pitágoras, uma vida.* Tradução de Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix [s. d.] 244 p.

GRAMMONT, M. *Traité de phonétique.* 9 ed. Paris: Delagrave, 1971. 480 p.

GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica.* Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix [s. d.] 496 p.

Grupo μ . *Retórica geral.* Tradução de Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Cultrix, 1974. 277 p.

_____. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular.* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Cultrix, 1980. 311 p.

GUIMARÃES, R. *Dicionário de mitologia grega.* São Paulo: Cultrix, 1972. 319 p.

HUNTLEY, H. E. *A divina proporção.* Tradução de Luís Carlos Ascêncio Nunes. Brasília: Universidade de Brasília, 1985. 178 p.

INSTITUTO NEO-PITAGÓRICO. Curitiba *Do Pitagorismo: segundo a Grande Enciclopédia do século XVIII.* Tradução de Filolaos (N.: S.:). 2.ed. Curitiba, 1989. 82 p.

LAPA, M. R. *Lições de literatura portuguesa: época medieval.* 3.ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1952. 300 p.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária.* 2 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. 295 p.

LEAL, A. M. G. *Jorge de Sena: a modernidade da tradição.* São Paulo, 1984. 276 p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LEFEBVE, M.-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.* Coimbra: Almedina, 1975. 306 p.



LONGINUS. Sobre o sublime. In: CRÍTICA e teoria literária na antigüidade.

Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s. d.] 160 p.

LUNA, M. R. *O simbolismo das religiões*. Tradução de J.E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1990. 448 p.

MACÉ, F. *A sabedoria pitagórica*. 2.ed. Curitiba: Biblioteca Neo-Pitagórica, 1963. 80 p.

MALMBERG, B. *La fonética*. Tradução de Gabriel G. Bès. Buenos Aires: Universitária, 1968. 128 p.

MARTINET, A. *Elementos de lingüística geral*. Tradução de Jorge Morais Barbosa 3.ed. Lisboa: Sá da Costa [s.d.] 224 p.

MARTINS, W. Introdução ao estudo do simbolismo. *Letras*, Curitiba, v.1, p. 42-65, 1953.

MÉNARD, R. *Mitologia greco-romana*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991. v. 2.

MERQUIOR, J. G. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972. 228 p.

MIRANDA, I. D. *A paródia da viagem rumo ao encontro da unidade em Confissões de Ralfo (uma autobiografia imaginária)*. São José do Rio Preto, 1994. 210 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974. 520 p.

_____. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982. 368 p.

PAPUS. *Do ocultismo*. Tradução de Dario Vellozo 2.ed. Curitiba: Instituto Neo-Pitagórico, 1987. 105 p.

PEYTARD, J. e GENOUVRIER, E. *Lingüística e ensino do português*. Coimbra: Almedina, 1974. 443 p.

PISKUNOV, N. *Differential and integral calculus*. Tradução do russo por G. Yankovisky. Moscow: Mir [s.d.] 896 p.

PITERI, S. H. O. R. *Presença da tradição em Mário de Andrade*. São José do Rio Preto, 1988, 191 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

PLATÃO. Político. In: ____ *Diálogos II*. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s. d.] p. 269-351.

- PLATÃO. A república. In: ____ *Diálogos III*. Tradução de Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s. d.] 416 p.
- POE, E. A. The raven. In: ____ *The complete tales and poems*. New York: Random House, 1938. p. 943-6.
- RAMOS, N. L. *Dos campos léxicos aos campos temáticos na poesia de Emiliano Pernetá*. São José do Rio Preto, 1995. 198 p. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- SABOYA, J. *Iniciação ao esoterismo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1993. 140 p.
- SALOMON, D. V. *Como fazer uma monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 290 p.
- SAMPAIO, M. L. P. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis: ILHPA, HUCITEC, 1978. 174 p.
- SILVA, A. M. S. *O soneto modernista hispânico: forma e estruturas fônicas*. São José do Rio Preto, 1972. 2v. Tese (Doutoramento em Letras) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, de São José do Rio Preto.
- ____. *Poesia e poética de Mário Faustino*. São José do Rio Preto, 1979. 2v. Tese (Livre-Docência) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.
- ____. *Análise do texto literário: orientações estilísticas*. Curitiba: Criar, 1981. 145 p.
- SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1971. 250 p.
- TAVARES, H. U. C. *Teoria literária*. 4.ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969. 545p.
- TRAVAGLIA, L. C. *O aspecto verbal no português: a categoria e sua expressão*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 1981. 332 p.
- TRINGALI, D. O orfismo. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.), *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: UNESP, 1990. p. 15-24.
- ZAVAGLIA, A. *Vida e obra de Freitas Valle e Jacques D'Avray: o mecenas e o poeta sem história*. São José do Rio Preto, 1994. 425 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.



VI. APÊNDICE

ARGONAUTA

A João Itiberê

I

1. Flambelantes leões de áurea juba inflamada
 2. Rugem na carne em flor, — sol de ouro a rutilar ...
 3. Soam trompas, flamejam púrpuras, fanfarras
 4. Troam.
 5. Asas abrindo, a galera entra a vogar ...
 6. (Galeras! frota do Amor, da quimera passada!)
 7. Vai-se! — levando as amarras,
 8. Sôltas no mar as amarras,
 9. Leão de asas sôbre o mar!
 10. Carne! flama do Irã! jarra de Babilônia,
 11. De fragrâncias fidalgas!
 12. Astartéia, domando os ciclopes da Iônia! ...
 13. Nostalgia das algas!
 14. Saudades de Ísis morta, entre lótus, boiando!
 15. Quem esgotou do Amor as fragrâncias fidalgas?
 16. Babilônia, eu te vejo, entre flamas, brilhando!
 - * * *
 17. Flambelantes leões! — desejos que rugiam
 18. Na trirreme do Sonho, em meu sangue levada,
 19. E para o Coração, entre flamas, subiam ...
 20. Argonauta! — que importa a loucura passada?
 21. Soam trompas de nôvo, e de nôvo fanfarras
 22. Ouço troar ...
 23. Solta às frotas do Amor as brilhantes amarras!
 24. Ah! Mas que nostalgia há nas vagas do mar! ...
 25. Ísis, talvez, que vai passando ...
 26. Ísis que vai recordando
 27. Velho idílio de amor sob a luz do luar! ...
-

II

28. Ai, sortilégio! ai, malefício!
 29. Alma, onde vais, triste e perâmbula?
 30. A que suplicio,
 31. Argonauta do amor, de minha alma sonâmbula?
 32. Ísis, que Gênio as minhas frotas guia
 33. Para êsse **Além** misterioso?
 34. Frotas de opala ... da nostalgia ...
 35. Frotas de um sonho delicioso.
 36. Sei que me levas, Argonauta! ...
 37. A que regiões do além sidéreo?
 38. Frotas de opala! ... Ai, Nauta, Nauta!
 39. Vamos vogando para o **Mistério!** ...

12 de maio de 1898.

ÂNGELUS

A Pereira da Silva

1. Asas de prata de meu sonho!...
 2. Velas de prata da Saudade!...
 3. — A que regiões, Alma do Sonho,
 4. Levais a minha soledade?
 5. Nos meus baixéis, Alma do Sonho,
 6. Chora a maruja da Saudade.
 7. As naus aproam para o Ocaso...
 8. O Ocaso é a Paz: — luz diluída...
 9. — Por que me levas para o Ocaso,
 10. Alma de tôda a minha vida?
 11. — Sonho!... Esperança!... — luz do Ocaso,
 12. Luz da Saudade diluída.

- 13. O Outono é o crepe do Mistério,**
14. Névoa dos sonhos evitados,
15. Sino de triste eremitério,
16. Carpindo invernos e finados.

17. As naus flutuam no Infinito...
 18. — Frota do Sonho e da Saudade,
 19. A que sepulcros do Infinito
 20. Levais a minha soledade?
 21. Por que fltuas no Infinito,
 22. Frota do Sonho e da Saudade?

23. A Noite envolve minha frota...
 24. Noite: — sudário da Esperança!
 25. Sudário amigo!... Amiga frota!...
 26. — Mares da Morte e da Bonança!...
 27. Meus sonhos mortos: minha frota:
 28. — O sepulcrário da Esperança.

**29. O Outono vem. — Minha alma exangue,
 30. Tu és a flor do Esoterismo.
 31. — Ó Terra, ó Carne, ó flor de sangue,
 32. Eu vou dormir, flores do Abismo!**

33. Asas de prata do meu sonho,
 34. Vibrai meus sonhos de Saudade!
 35. Velas de prata de meu sonho,
 36. Vós sois as naves da Saudade,
 37. Vós sois o Ocaso, — Alma do Sonho, —
 38. Noiva da minha soledade.

39. Para o Mistério a frota avança...
 40. Fulge uma aurora além do Abismo!...
 41. — Frotas de opala! — as naus aproam
 42. As regiões do Esoterismo...
 43. — Liras de prata! — almas entoam
 44. Hinos de luz além do Abismo.

45. Tu és o Lírio da Esperança!
 46. Ó Flor Azul do Esoterismo!

**47. O Outono é o crepe do Mistério...
 48. Astral do Inverno, ó Primavera!
 49. — Sinos do triste eremitério,
 50. Vós sois as asas da Quimera!**

19, maio, 1900.

CRUZ E SOUZA

(19-3-98)

A Leôncio Correia

1. Passa no Azul, cantando, uma trirreme de ouro ...
 2. Velas pandas... No Azul... Que levita inspirado
 3. Reza o ebúrneo Missal, de um requinte ignorado,
 4. Entre astros monacais e iatagãs de mouro?!...
 5. Rutilam brocatéis de púrpura e da prata...
 6. Fulgem **Broquéis**, à pôpa... A trirreme estremece
 7. Isis! _ quem te acompanha a estranha serenata
 8. E para o Além da Morte entre os teus braços desce?!...

9. A Morte é a eternidade; é um poente de Outono...
 10. Mago! _ tu vais dormir o glorioso sono
 11. Entre **Broquéis** de onix, e iatagãs de mouro...
 12. Vais dormir!... Vais sonhar!... (Nobre e celeste oblata!)
 13. Segue no Azul, cantando, uma trirreme de ouro...
 14. Rutilam brocatéis de púrpura e de prata.

31-março-1898.

RIMANCE MEDIEVO

A Domingos Nascimento

A Alberto Rangel

I

1. Noite. Luar de luz dolente
 2. Envolve-a tôda de luar;
 3. Os olhos postos no Oriente
 4. Entra a cismar!
 5. Entra a cismar, noiva dolente,
 6. À luz de prata do Luar.

II

7. Pensa, talvez, no Cavaleiro...
 8. Talvez em louro menestrel!...
 9. Recorda à Lua amor primeiro
 10. Sempre fiel!
 11. Sempre fiel de um Cavaleiro,
 12. Talvez um louro menestrel!

III

13. Era um Cruzado bem fermoso,
 14. De armas de aço e alvo brial.
 15. Fôra-se à guerra... Tão brioso!
 16. Tão marcial!
 17. Tão marcial, e tão fermoso
 18. Sob as alvuras do brial.



IV

19. Ela ficara, pensativa,
 20. Agoniada de pesar;
 21. Era uma nívea sensitiva
 22. À beira-mar.

- 23. À beira-mar... Ai! Sensitiva,**
24. Veste a tristeza o teu solar!

V

25. Na luz astral dos olhos ternos
 26. Tinha tristezas monacais;
 27. Olhos que brilham sempiternos...
 28. Olhos ferais!

- 29. Olhos ferais, olhos supernos,**
30. Olhos que lêem velhos missais

VI

31. Agora, a Lua, alva e dolente,
 32. A envolve tôda de luar...
 33. Nívea Gardênia do Ocidente,
 33. Fica a cismar.

- 34. Fica a cismar no amado ausente**
35. Longe per terras de além-mar.

VII

36. Nas alamedas do castelo
 37. Um menestrel entra a cantar;
 38. Descanta um carme triste e belo
 39. Que faz chorar...

- 40. Que faz chorar o Sete-Estrêlo**
41. E as toutinegras do Solar.

VIII

42. Ai menestrel enamorado,
 43. Queres roubar um coração;
 44. Ouço-te o canto magoado
 45. Na solidão.

- 45. Na solidão fala o Passado...**
46. Nosso passado, Coração!

IX

47. E a Castelã fica cismando,
 48. E ouvidos presta ao menestrel!...
 49. Que outras promessas vai lembrando
 50. O teu rondel!...

51. O teu rondel que está falando
52. De teus amores, menestrel!

X

53. E, recordando outra miragem,
 54. Vai relembando amor primeiro;
 55. Vai evocando a nobre imagem
 56. De um Cavaleiro...

57. De um Cavaleiro que era Pagem,
58. De um Pagem que era Cavaleiro.

XI

59. E merencória, e docemente,
 60. À luz silente do luar,
 61. Vai fenecendo alva e dolente
 62. Sempre a cismar!

63. Sempre a cismar no amado ausente,
64. Longe, per terras de além-mar!

Curitiba, 1897

SOLAU

A Nestor de Castro

1. Eu sou o pagem de Dona Morte,
2. Loura de olhos monacais;
3. Eu rezo salmos a Dona Morte,
4. Sou o coral das Catedrais;
5. Nos meus idílios flavesce a morte,
6. A morte, — o vinho das bacanais.
7. Volvei os olhos de esperança
8. A um cavaleiro Rosa+Cruz;
9. Os vossos olhos de esperança
10. São liras de ouro, alvas de luz;
11. São pulvinários de esperança,
12. Valquíria astral da Rosa+Cruz.

13. Nos cinerários de meus sonhos
14. Arderam Silfos e Quimeras;
15. Em que sepulcro andam meus sonhos,
16. Ó Peregrinos de outras eras?!...
17. Noiva, — sepulcro de meus sonhos,
18. Crisoberil das primaveras!

19. Eu sou o pagem da Dona Morte,
20. Entre castelos e solares;
21. Seguindo os passos de Dona Morte,

22. Subi as tôrres de sete andares,
23. Os belvederes de Dona Morte
24. Andam suspensos de meus olhares.

25. Andam suspensos de minha boca
26. Os nove arcanos da Alquimia;
27. Nos setiais de minha boca
28. Rezaram monjas noite e dia;
29. Jamais oscules a minha boca,
30. Estrêla d'alva da Nostalgia!...

31. Deixa que mortos enterrem mortos,
32. Loura, de olhos monacais;
33. A Morte embala meus sonhos mortos
34. Nas absides das Catedrais.
35. A Morte é a noiva dos sonhos mortos,
36. A Morte é o círio das bacanais.

37. Deixa que mortos enterrem mortos,
38. Loura, de olhos monacais!

agosto de 1898.

SOLAR ANTIGO

A Gonzaga Duque

1. Era uma tôrre de berilo,
2. De altas ameias de cristal...
3. Tôrre do Sonho... Ó flor do Nilo!
4. Ó flor da tôrre de berilo!
5. Ísis, — ninféia do Ideal!
6. Ó Cavaleiro da Esperança,
7. É de ouro puro o teu corcel!...
8. Onde ficou a tua lança?...
9. (Ai! Sol no ocaso!) A tua lança
10. Não vence a tôrre de Babel.

- 11. Um dia à torre de berilo
- 12. Chega fermosa castelã...
- 13. Dona de olhar triste e tranquilo,
- 14. Em minha torre de berilo
- 15. Habita a Estrêla da Manhã.

- 16. Ó Cavaleiro do Oriente,
- 17. Que longas vestes ela tem!
- 18. A sua clâmide fulgente
- 19. É como a luz do sol poente
- 20. Sobre o presépio de Belem.

- 21. Ó Sonho! ó torre de berilo,
- 22. De altas ameias de cristal!
- 23. Torre do AMOR!... Ó flor de Milo!
- 24. Ó flor da torre de berilo!
- 25. Vênus, — Gardênia do Ideal!

- 26. Ó Cavaleiro marroquino,
- 27. De lança de ouro e alvo albornoz,
- 28. É teu perfil nervoso e fino;
- 29. Tu és o gênio do Destino
- 30. Em teu corcel negro e veloz.

- 31. A Dama habita a minha torre,
- 32. Suzere, rege o meu solar;
- 33. Quando Ela sobe à minha torre,
- 34. — Meu coração — a minha torre
- 35. É um belvedere de luar.

- 36. Ó Cavaleiro da Tristeza,
- 37. Volve de rédea a Bagdad!
- 38. O Sonho é a luz da Natureza...
- 39. Mas, no solar de Sua Alteza
- 40. Floresce o lis de Josafá.

- 41. Em minha torre de berilo,
- 42. Torre do Sonho e do Ideal,
- 43. Já não fulgura a flor de Milo;
- 44. Apenas brilha o olhar tranquilo
- 45. De sua Alteza liral.

- 46. Ó Cavaleiro da Saudade,
- 47. Essa que habita o meu solar,
- 48. Tem nos seus olhos de saudade
- 49. Dois longos círios de saudade,
- 50. Dois longos lírios de luar.

51. Floreia a lança, ó Marroquino!
 52. Rende homenagem à Castelã;
 53. É seu perfil vibrante e fino.
 54. Tu és o gênio do Destino
 55. Nos sólios de ouro do Amanhã!

56. Avante! Avante, ó Cavaleiro!
 57. É de ouro puro o teu corcel!
 58. Percorre e vence o mundo inteiro,
 59. E traz à Dama, ó Cavaleiro,
 60. Rendido o mundo a teu broquel.

ENVOI

61. Senhora, e nobre flor de Milo,
 62. Alfa do Amor e do Ideal,
 63. O vosso olhar brilha tranquilo
 64. Em minha torre de berilo
 65. Como um velário de cristal.

66. Salve, Regina piedosa,
 67. Formosa e nobre Castelã!
 68. Salve, Regina gloriosa,
 69. Vós sois a Luz misteriosa
 70. Dos templos de ouro do Amanhã.

26 de novembro, 1898.

FLOR DO ABISMO

A Emiliano Pernetta

I

1. Meia-noite. O sino tange...
 2. Tanger de sinos... — Ó sineiro!
 3. No azul rebrilha o curvo alfange,
 4. Segando estrelas o ceifeiro.
 5. Meia-noite. A Lua brilha...
 6. A Lua brilha e o sino soa...
 7. Ninguém o tange... (Ó maravilha!)
 8. Ninguém o tange; e o sino soa!...
 9. Meia-noite. A torre geme...
 10. Demônios rugem nos portais...
 11. Vampiros!... Morte!... O vento geme,...
 12. Os sinos dobram... A Lua freme,
 13. Almas das mortas catedrais...

14. Ai! meia-noite!... Uivos!... Gemidos!...
 15. Ranger de ossadas nos sepulcros...
 16. Vampiros surgem dos sepulcros...
 17. Lâmpadas brilham nos sepulcros...
 18. — Misericórdia dos vencidos!

19. Entanto reza a voz dos mortos:

20. — “Salve, Regina piedosa!

21. Vós sois a Luz misteriosa,

22. Fanal dos mortos”.

23. Salve, Regina! Ó Mãe! ó Santa,

24. Fulge em minha alma o teu olhar!

25. — Salve Regina!

26. Ó Mãe! ó Santa,

27. Ensina-me a rezar!

28. Nauta, eu me vou triste e perdido

29. No alto mar

30. Ó minha Mãe, que o meu gemido

31. Suba aos céus na asa branca do Luar!

II

32. E os sinos tanger: — MEIA-NOITE!

33. — Recurvo alfange das Alturas,

34. Tu és o signo da meia-noite,

35. Frio fanal das sepulturas.

36. Meia-noite. A torre implora...

37. Torre dos mortos ideais!

38. A **morte** é o signo de uma aurora,

39. Maravilhosas catedrais.

40. Sons de órgão... O órgão invoca... O órgão entoa...

41. — Eleonora! Eleonora!

42. A voz do órgão invoca, entoa...

43. Arcadas longas se iluminam...

44. Os sinos sinam:

45. Eleonora!

46. Ó Catedral vetusta e amiga,

47. Ó Catedral!

48. Torre do Sonho! Ó torre antiga,

49. Ó torre sepulcral!...

50. Dêsses vitrais multicolores,

51. Estranhas órbitas de luz,

52. Satã espia a Virgem das Dores

53. E as cinco chagas de Jesus.

III

54. Estalam crepes e sudários,
 55. Ossadas chofram-se, partindo...
 56. E à luz dos frouxos lampadários
 57. Satã os sólios vai subindo

58. Do altar-mor. A missa negra
 59. Começa... (Ó foice do luar!
 60. Ceifa a minha alma, ó segadeira,
 61. Com tua foice de segar!)

62. Entanto a Lua
 63. Indiferente,
 64. Filtrava os filtros da Ilusão,
 65. — Terrível, pérfida serpente
 66. Que fascinasse um coração!...

67. Ruge o sabá... Bruxas e gnomos,
 68. Formam a ronda de esqueletos...
 69. A Lua brilha... Ó flor dos gnomos,
 70. Astro de estranhos amuletos!...

71. Estalam beijos... A luxúria
 72. Acende rúbidos anelos...
 73. E roda a ronda, e freme a fúria
 74. Das messalinas e dos Otelos...

IV

75. Entanto reza a voz dos mortos:
 76. — “Salve, Regina piedosa!
 77. Vós sois a Luz misteriosa,
 78. Fanal dos mortos.
 79. “Salve, Regina imaculada!
 80. Salve Senhora dos aflitos!
 81. Vós sois a Estrêla da Alvorada,
 82. Mãe dos proscritos!”

83. Salve, Regina!... Ó Mãe! ó Santa,
 84. Fulge em minha alma o teu olhar!
 85. Ó minha mãe, ó minha Santa,
 86. Estou de joelhos, a rezar! ...

87. Que o meu gemido, ó Mãe! ó Santa!
 88. Suba aos céus na asa branca do Luar.

* * *

89. Ó sonhado castelo!
 90. Amor! Carmes de Amor! filtros de amor! Loucura!
 91. Almas do Sete-Estrêlo!
 92. Alquimistas do Sonho e da Ternura,
 93. Alquimistas da Morte! ... — O cemitério
 94. É cinerário do Luar...
 95. A Lua é fria... Ó presbitério,
 96. Ó Lua, ó lápide polar!...
 97. Ó meu Irmão, o Luar é um coveiro
 98. Que leva o Sonho a sepultar...
 100. O Luar é um sinero...
 101. (Ó sinos do Luar!)
 102. O Luar é um ceifeiro...
 103. — Boa-noite, Luar!

20 - maio - 1900.

FLOR SIMBÓLICA

A Júlio Pernetta, Silveira Netto e Antônio Braga.

1. Esfinge, ao luar, cismando. Em que é que cisma a Esfinge?
2. Ísis, no céu, fulgura, entre os lírios de Amon...
3. E o luar brilha; e o luar dorme; e o luar cinge
4. Nilo que vai rolando a barca de Caron.
5. Barca de Ísis, no Azul, **bari** de argenteum! Astro!
6. O mistério do Além brilha nas tuas ondas!
7. Vogas! Amon rutila em templos de alabastro...
8. Vogas! e o Infinito as hipogéias sondas...
9. Diadema de luz a tua fronte aureola;
10. Osiris brilha, Osiris sonha em teu seio de pérola!...
11. E a Esfinge dorme; e o Luar brilha; e o Nilo sonha.
12. Dorme! Esfinge do amor no céu sudário etéreo!
13. Brilha! **Flor imortal**, flor de Amon! Brilha e sonha,
14. Ísis! Lótus do Além! — Ísis, flor do Mistério!

21, julho, 1898.

ERRATA

Erramos:

- 1) Capa: o título da obra analisada deveria estar em itálico — “*ESOTÉRICAS*”.
- 2) Agradecimentos - pág. 3 - linha 13: A Valéria B. Prochmann — sem o acento indicativo de crase.
- 3) Sumário - pág. 4: em I.4 leia-se — O paralelismo fonético: a repetição de fones e o plano fônico.
- 4) Quadro de classificação dos fonemas consonantais - pág. 17: desconsiderem-se os números ao lado dos símbolos fonológicos, pois nesse quadro não há intenção de demonstrar quantidade.
- 5) pág. 19 - 1º parágrafo - linha 10: leia-se — “vocábulos e fones”; 2º parágrafo - linha 7: leia-se também — “expressões e fones”.
- 6) pág. 20 - 1º parágrafo - linha 1: leia-se — “(fones, vocábulos e versos repetidos)”.
- 7) pág. 32: deveria haver um espaço entre os 18º e 19º versos, marcando a mudança de estrofe (vide apêndice).
- 8) pág. 40 - 1º parágrafo - linha 1: considere-se parágrafo de 1 cm.
- 9) pág. 43 - 2º parágrafo - linha 3: faltou um ponto final após o fechamento das aspas — “Esfinge ao luar cismando. Em que é que cisma a esfinge?”.
- 10) pág. 56 - 1º parágrafo - linha 2: transfira-se a vírgula para depois do número de nota — “quando reduzido”,.
- 11) pág. 58 - 1º parágrafo - linha 5: o ponto final deve vir após o fechamento das aspas — “(de movimento): “Nilo que vai rolando a barca de Caron”; 2º parágrafo - linha 1: elimine-se a vírgula após “anteriormente”.
- 12) pág. 92 - 2º parágrafo - linha 2: faltou um espaço “— as ligações”.
- 13) pág. 97 - 3º parágrafo - linha 4: elimine-se a vírgula após “Spina” — “e Segismundo Spina (1971, p. 28) afirma que...”.
- 14) pág. 100 - linha 3: elimine-se a vírgula depois de “sextilhas” — “sextilhas e oitavas de versos”.
- 15) pág. 118 - 2º parágrafo - linhas 10 e 11: eliminem-se as vírgulas depois de “morfossintático” e de “iconicamente” — “contradizem o plano morfossintático que indica desvanecimento e deliquescência, por outro, o nível fônico, fazendo surgir iconicamente a forma triangular, ...”.
- 16) pág. 127 - 3º parágrafo - linha 8: considere-se “pelas” no plural — “pelas paralelas”.
- 17) pág. 146 - 1º parágrafo - linha 9: substitua-se a vírgula por ponto após “faces” — “por um ângulo que exibisse duas faces.”
- 18) pág. 147 - linha 6: acrescente-se o artigo “a” antes de “teologia” — “a teologia.”.
- 19) pág. 151 - 4º parágrafo - linha 5: elimine-se a vírgula após “Ísis” — “pois como foi visto, na mitologia Ísis é...”.

