

Francine Fernandes Weiss Ricieri

**A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens:
espelhamentos e tensões**

Tese apresentada ao Curso de Teoria
Literária do Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Teoria
Literária

Orientador: Prof. Dr. Paulo Franchetti

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
2001

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



DE 80
 AMADA:
 UNICALP
 R419i
 Ex.
 DO BC/ 965-30
 16-892/07
 D ☒ X
 128 11,00
 10/10/07
 CPD

CM00160115-4

R419i

Ricieri, Francine Fernandes Weiss

A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens : espelhamentos e tensões / Francine Fernandes Weiss Ricieri. - - Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Paulo Elias Allane Franchetti

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Guimaraens, Alphonsus de, 1870-1921 – Crítica e interpretação.
 2. Literatura brasileira – Sec. XIX. 3. Poesia brasileira. 4. Simbolismo (Literatura). I. Franchetti, Paulo Elias Allane. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título



Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti - Orientador

Prof. Dr. Alcides Celso Oliveira Villaça

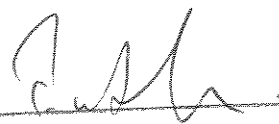
Profª. Dra. Maria Eugênia Boaventura

Profª. Dra. Orna Messer Levin

Prof. Dr. Vagner Camilo

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Francine Fernandes
Weiss Ricieri

e aprovada pela Comissão Julgadora em
29/08/2001.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Ao Pedro

Agradeço:

Ao Marco, a meu pai, Can, Mi, Dani, Alba, Pimpo, Chris e Marcelo, Sueli, Roger e Maria Emília, Claurênia, Mirhiane, Luli, Cláudia, Oswaldo e todas as pessoas de meu convívio (nem sempre físico) que acompanharam, cada qual a seu modo, cada uma a seu tempo, a produção deste texto, ajudando-me de alguma forma a levá-lo a termo.

Pela partilha de documentos, conhecimentos, informações, juízos e inquietações a Renato Lima Júnior, Ângela Maria Salgueiro Marques, Edilene Narezzi e aos professores Cassiana Lacerda Carollo e Sérgio Alves Peixoto.

Pela leitura e observações em exame de qualificação aos Professores Maria Eugênia Boaventura e Antônio Arnoni Prado.

A meu orientador, Paulo Franchetti, por ter acreditado na possibilidade deste texto, por ter me fornecido as indicações e apontado os caminhos que o tornaram viável, por ter enfim, orientado os trabalhos com generosidade, sensibilidade e dedicação.

À professora Idelette Muzart, por ter me recebido para um estágio na Universidade de Paris X.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

“... as metáforas não são simples idealizações que partem, como rojões, para explodir no céu espalhando sua insignificância, mas (...), ao contrário, as metáforas se convocam e se coordenam mais que as sensações, ao ponto de um espírito poético ser pura e simplesmente uma sintaxe das metáforas. Cada poeta seria, então, suscetível de um diagrama que indicaria o sentido e a coordenação de suas indicações metafóricas, exatamente como o diagrama de uma flor estabelece o sentido e as simetrias de sua ação floral. Não há flor sem conformidade geométrica. Do mesmo modo, não há floração poética, sem uma certa síntese das imagens poéticas. Convém, no entanto, não ver nessa tese uma vontade de limitar a liberdade poética, de impor uma lógica ou uma realidade, o que é a mesma coisa, à criação de um poeta. É depois de tudo feito, objetivamente, depois do desabrochar, que acreditamos descobrir o realismo e a lógica íntima de uma obra poética. Às vezes, imagens realmente diversas, que se julgava serem hostis, heteróclitas, dissolventes, vêm se fundir numa imagem adorável. Os mosaicos mais estranhos do surrealismo têm, repentinamente, gestos contínuos; uma iridescência revela uma luz profunda; um olhar que cintila de ironia apresenta um súbito vazamento de ternura: a água de uma lágrima sobre o fogo de uma confissão. Tal é, portanto, a ação decisiva da imaginação: de um monstro, ela faz um recém-nascido!”

“Não se faz poesia no seio de uma unidade: o único não tem propriedade poética.”

(Gaston Bachelard)

SUMÁRIO

OS LONGOS DEDOS DA TRADIÇÃO.....	15
A DANÇA DOS ESQUELETOS	33
1. Dois crânios trevosos.....	35
1.1. Uma escrita condenada: estilhaçamento do sujeito e tensão poética.....	35
1.2. Materialização macabra e erotismo tanático (oscilações em torno de uma caveira)	47
2. Violando desertos	53
2.1. A mulher violadora: ocorrências casadas de morte e erotismo.....	53
2.2. A vida como deserto estático – cenário e contraponto de violações.....	60
2.3. Potencial transgressivo da junção erotizada entre o feminino e o demoníaco.....	68
2.4. Entrega voluntária à morte – a sacralidade contida na profanação.....	75
2.5. Recorrências de Prosérpina.....	85
3. O salto empalhado.....	91
3.1. Alguns valores: abstração e movimento em detrimento de concretude e paralisia.....	91
3.2. A história de Dona Guiomar: dados sobre a cristalização de um impulso.....	98
3.3. A sacralidade abortada: desdobramentos do elemento temporal.....	105
3.4. Paralisia e esvaziamento do potencial transgressivo	113
4. Sombras do Dia.....	117
4.1. Extensões da tendência ao dinamismo.....	117
4.2. O homem assombrado pela eternidade infeliz: paralisia mal contida.....	121
4.3. A ira divina, a ira do mundo – entrelaçamento de poemas.....	129
5. A ave no busto.....	135
5.1. Da tensão irreduzível ao sonho da unidade na dissolução.....	135
5.2. A frialdade que não se fixa e as ciladas do nirvana	142
5.3. A captura da dinâmica: da sedução abstrata do nada ao exercício maldito da transgressão.....	147
CONSISTÊNCIA, DENSIDADE, DURAÇÃO	153
1. Um poema: escritos à presença da musa.....	155
2. Outro poema: escritos à ausência da musa.....	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
APÊNDICE.....	225
Resumée.....	229
Abstract.....	231
BIBLIOGRAFIA.....	233

RESUMO

Esta tese tem por objeto a poesia de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Analisando recortes temáticos feitos em sua obra, procurou observar a constituição de imagens recorrentes nesta escrita, com destaque para os processos de reflexão metapoética que a acompanham e definem, na problematização do próprio estatuto do escrever. Considerado um sujeito poético constituído a partir de desdobramentos internos e tensões insuperáveis, a imagem poética é descrita enquanto processo constante de auto-espelhamento e reflexão.

Motivos míticos e literários são valorizados como especialmente favoráveis à observação das partições desta lírica, que se vale também da leitura de textos outros, cujas imagens distorce e recria espelhando na constituição de sua própria escrita/leitura. Leituras poéticas de Gaston Bachelard (que sugeriu uma certa androginia promovida pela palavra poética) são evocadas como paralelas a análises que almejam decompor o tom melancólico dominante nesta lírica em indicadores de uma mítica reminiscência androgínica, em que a um perdido equilíbrio nirvânico contrapõem-se instabilidades, angústias, desespero e a Palavra erotizada enquanto infinitude de tudo o que este universo representa desejante.

Simultaneamente evocando Hamlet e o sujeito de “O corvo” (Poe), o primeiro capítulo explora imagens do poema “A cabeça de corvo”, cujo sujeito poético, às voltas com disperso *non-sense*, define-se por sua paralisia e inação - *próprias* ao ato de escrever. O segundo capítulo, centrado nas variantes de poema intitulado “Ofélia”, persegue as metamorfoses em que a musa shakespeareana é acionada para constituir o que, nesta poética, enforma a escrita enquanto fluxo e movimento. Ofélia e Hamlet (duplos atualizados em outras imagens) são tomados então como base para a análise das nuances em que se formalizam as oscilações entre os excessos do corpo desejante palavra e a quietude inalcançável do silêncio: da exclusão social da escrita às resistências do sujeito poético com ela confrontado.

Os longos dedos da tradição

Essa referência não deve levar embora da obra de arte, mas levar mais fundo para dentro dela. Que, entretanto, isso seja de esperar, é o que se depreende do mais simples reparo. Pois o conteúdo de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é uma mera comunicação daquilo que os outros, simplesmente, não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal porque põe em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e desse modo anuncia, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal posticho, ou seja, particular em suas raízes mais profundas, acorrente o outro, o universal humano. (Adorno)

A verdade da arte reside no seu poder de romper o monopólio da realidade estabelecida (daqueles que a estabeleceram), para definir o que é real. Nessa ruptura, que é a contribuição da forma estética, o mundo fictício da arte surge como a verdadeira realidade. (Marcuse)

Pensar sobre Alphonsus de Guimaraens, falar sobre Alphonsus de Guimaraens, escrever sobre Alphonsus de Guimaraens bota-nos sempre e imediatamente na nave de alguma igreja. Podemos espreitar, protestar, resistir: um som de instrumentos delicados invade já os ouvidos, cheiros reclusos inundam-nos papilas e as pupilas em penumbra recolhem-se receosas sem saber ao certo para onde podem olhar. O tom da voz baixa, pausas insinuam-se no discurso e súbito sentimo-nos vigiados, olhos inescrutáveis nos acompanham e inevitavelmente nos pomos a pesar, a calcular, a julgar a índole e o caráter de cada palavra, de cada silêncio, de todo gesto ou intenção. Adiante, divisamos um santuário.

Ante tal divisa (além da qual só o inefável), talvez seja razoável uma indagação de gêneses. Postos assim, de saída, diante de tais visões, antes de nos confrontarmos com elas, retornamos, portanto, a um remoto anseio de início. E, tentando demarcar um momento para um *começo*, escolheremos um que poderia ser documento de começos: a primeira publicação do poeta, volume que abriga dois livros, **Setenário das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente**. Um deles, **Câmara ardente**, abre-se com um soneto:

Peristylum

No sacro e fulvo peristilo jalde,
Entre silêncios do cristal imoto,
O meu Amor entre nuvens se desfralde
Na perfeição astral do Eterno-Voto.

E pecador, a procurar embalde
A estrada espiritual do Céu remoto
A aspiração da Fé sublime escalde
O meu peito medievo de devoto:

Longe da turbamulta que me cerca,
Eu fortaleça o coração vetusto
Para que nada do meu Ser se perca.

Neste poema de Amor, amplo e celeste,
Eu cante o extremo Epitalâmio augusto
À sombra funerária de um cipreste.¹

¹ GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p. 129.

Sobre o livro, Sérgio Alves Peixoto, em sua tese de doutorado, afirma: “Aí, em meio à solidão e à morte, ao pecado e à aceitação da culpa, à melancolia plena, livre da amargura que tanto o caracterizou, é essencialmente de poesia que ele fala. E como poucos.”² A tese estuda “a consciência criadora na poesia brasileira” e, a propósito do período em que Alphonsus de Guimaraens conscientemente criava sua poesia, destaca: “À seriedade otimista parnasiana sobrepõe-se uma melancolia negativista que percorreu parte da poesia do final do século, como se todos estivessem desesperançados, doentes e desiludidos.”³ Um poema de Medeiros e Albuquerque, do livro **Canções da decadência** é transcrito:

INTROITO AD

Estes versos que ora rimo
são canções da Decadência,
de uma idade da Ciência
em que a Poesia sem vida
jaz perdida.

Não tem assuntos sublimes,
nem labores caprichosos
-pobres versos descuidosos,
sem vida, nem movimento,
sem talento ...

Cantei o que andam cantando,
há cem mil anos, os poetas
- pobres, estultos patetas
que andam buscando das formas
puras normas.

Há nos meus versos arrancos
de um meigo lirismo casto,
muito velho, muito gasto,
nesta nossa fria idade
de Verdade...

Há cantos (vejam que louca!
que pedantesca folia!)
de grave filosofia,
que nega num tom profundo

² PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*. Tese de doutorado em literatura brasileira. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1987. p. 335.

³ PEIXOTO, op. cit., p. 312.

Deus e o mundo...

Há, porém – e isto é correto -
contorções da Fêmea nua
em que a Carne rija estua
em destemperos afoitos
pelos coitos...

Não gremem, não façam bulha
por causa destes meus versos.
Vê-los-ei breve dispersos,
no ar perdidos, sem rumo,
como fumo ...

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Peixoto aponta (neste que seria um poema sério mesmo que em evocações por vezes risíveis) um gosto dos paradoxos comum ao tempo. E uma consciência criadora posta em situação enquanto tenta escandalizar ao mundo e a si própria:

Utilizando-se de uma espécie de metalinguagem herética, Medeiros e Albuquerque se vale das palavras iniciais que o sacerdote profere, já em frente ao altar, no início da Santa Missa (“Introibo ad altare Dei”) não para nos fazer participar de algo sagrado, pelo contrário: numa espécie de missa negra, assistimos à dessacralização da divina poesia que os parnasianos e românticos tanto cultuaram.

Na verdade, tudo o que se considerou tradicionalmente como verdadeiro, sério e profundo em poesia, aparece nessa visão decadente como ridículo, falso, superficial, mas aceito. Não há aqui o riso fácil da pilhéria; uma espécie de simpatia melancólica surge dessa visão de um mundo poético destituído de razão. Por isso é que, ao final, o poeta pressente a inutilidade do poema: como fumo, seus versos serão diluídos inapelavelmente por essa ironizada e assumida fria idade da Ciência e da Verdade.⁴

Introduzindo-se igualmente a altares, “Peristylum” não pareceria adequadamente descrito como configurando algum tipo de “metalinguagem herética”, ou por efetuar convite a eventual missa negra⁵. Antes, instaura um desejo de sacralidade, a preparação para a auto-inserção em um templo. Quem analisa é ainda Peixoto:

O primeiro aspecto que chama a atenção do leitor é a forma latina que dá título ao poema : *peristylum*. Mais do que o simples recurso ao uso de palavras eruditas com o intuito de aumentar o clima de estranhamento que tanto marcou a linguagem

⁴ PEIXOTO, op. cit., p. 313.

⁵ No conjunto da produção de Alphonsus de Guimaraens, há pelo menos duas alusões a missa negra. Uma é o poema “Missa Negra” (ver nota 62 e comentários às páginas 76-80 e *Apêndice*), em que a figura central é um poeta contemplando simultaneamente uma visão luciferina e outra de um Cristo que se desnuda diante de seus olhos. Outro é a epígrafe do poema “Rimance de Dona Celeste” (GUIMARAENS, op. cit., p. 102-3), do livro *Dona Mística* que o poeta publicou no mesmo ano (1899) que os mencionados. A epígrafe “Emen-hétan! Emen-hétan!” seria, segundo informações localizadas por Ângela Maria Salgueiro Marques, grito proferido pelas bruxas, em momento próximo ao final da missa, significando “Quem está lá, quem está lá.” (In: SICUTERI, Roberto. *Lilith – A lua negra*. [tradução de Norma Telles, J. Adolpho S. Gordo]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 131.)

simbolista, a forma latina escolhida por Alphonsus de Guimaraens engrandece o nobre templo onde o sacerdote-poeta irá officiar essa poesia de um estranho e sugestivo Amor: em frente a esse pórtico dourado, preparamo-nos para adentrar o grande recinto da poesia e viver os grandes mistérios dessa “câmara ardente”.

O primeiro verso do poema tem, no excessivo rebuscar do vocabulário, algo do mau-gosto de alguns parnasianos ou de simples logomaquia.⁶ Que muitas vezes descaracterizou o hermetismo simbolista: um bom dicionário mostra facilmente isso. Alphonsus parece tê-lo escrito como um necessário reforço à sugestão desejada, como forma de reforçar essa “expressão sugestiva de uma tonalidade em uma imagem que contém a possibilidade de uma transcendência múltipla”⁷ tão característica do símbolo na estética simbolista. Não passou do primeiro verso, porém. Percebeu a tempo que o símbolo deve vir de dentro e não do simples acúmulo de palavras desconhecidas.

A primeira estrofe do soneto desenvolve todo um clima de sugestão mística, determinado essencialmente por “silêncios de cristal imoto”, forma perfeita de sugerir esse necessário silêncio es(x)tático, silêncio que se confirma na sua própria solidez de matéria transparente e pura, ausente de qualquer mobilidade, a fim de que o culto possa ter início.

Comungar com a poesia é comungar com o divino, e isso só a quietude e o recolhimento interior podem propiciar de modo completo. Só assim esse misterioso Amor de que fala o poeta poderá alcançar a perfeição buscada, isto é, a realização plena do Eterno-Voto. Assim como o primeiro verso – “No sacro e fulvo peristilo jalde” – se repete de modo mais direto, mas não menos sugestivo, no primeiro verso do último terceto – “Neste poema de Amor, amplo e celeste” – esse “Eterno-Voto” se completa também no “extremo Epitalâmio augusto” de que nos fala o poeta ao final do poema, resumindo a idéia central do texto: cantar em versos a união definitiva do poeta com a poesia e a morte.

Eterno e *extremo* são sinônimos, pois ambos remetem o leitor para esse casamento estranhamente macabro em que Amor e Morte se unirão, para sempre, “À sombra funerária de um cipreste”.

Mas o que é essa “perfeição astral”, esse “Eterno-Voto”, entre outros símbolos, senão uma espécie de máscara sugestiva da divina posse da poesia, não racionalmente exposta como trabalho, mas intuitivamente sentida como graça e comunhão com o mistério? No poema de Amor de Alphonsus, o recinto sagrado do poema e o clima silencioso em que deve reinar a oração fazem parte essencial do grande momento de inspiração e realização poéticas que irão determinar a perfeição da obra.⁸

O texto de abertura, digamos em acréscimo às análises de Peixoto, preterindo outras obras do autor já concluídas e ainda não publicadas, oferece-se ao leitor como início de percurso, enunciando um projeto literário, enunciando uma proposta consciente de abordagem da poesia. E, como se trata de livro dúplice, as observações sobre **Câmara ardente** estendem suas implicações ao **Setenário**:

⁶ MURICY (1973), p. 61. (MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1973. 2v.)

⁷ JOHANSEN (1945), p. 75. (JOHANSEN, Svend. *Le symbolisme: étude sur le style des symbolistes français*. Copenhague, Einar Munksgaard, 1945.)

⁸ PEIXOTO, op. cit., p. 335-337.

Em meio ao cabalisticamente arquitetado plano de poetizar as sete dores de Nossa Senhora em sete sonetos cada uma, poemas de cunho metalingüístico, como este, se destacam.⁹ Na verdade, praticamente ao final de cada grupo de sete poemas há um que tematiza o fazer poético. Mas este tem grande importância porque retoma, com a poesia, a sempiterna dor humana como tema decadente por excelência.

O recurso da modéstia afetada, que Alphonsus utiliza, perde inteiramente seu caráter mecânico e artificial, porque o poeta soube envolvê-lo na melodia serena do verso e na clima místico-religioso que conseguiu tão bem captar ao pôr em contraste a condição submissa do homem em face do divino, e a do poeta em face de sua linguagem. A alma humana não se compara à da “Mater Dolorosa”, assim como o sofrimento do homem (e o verso do poeta) não chegam aos pés da Grande Dor da Mãe de Cristo.

O sonho de cantar (chorar) essa magnífica, misteriosa e grande dor termina antes mesmo de começar. A impotência do verbo poético, legado trágico do Romantismo à poesia moderna, aparece em Alphonsus na medida em que cantar a dor divina é o mesmo que sonhar, e traduzi-la em versos é poetar palidamente, tão distante é a obra do tema, tão aquém se encontra a humana linguagem do sofrimento divino.

Assim é que a palavra poética surge como um simples balido que sobe aos céus e tosco é o verso, fruto de uma musa grosseira que rasteja como o pecador sob o peso de sua culpa, como o poeta sob o peso das palavras.

O sonho inalcançável de Alphonsus não esconde, entretanto, uma superior identificação do poeta ao sofrimento do Cristo. O balido do “Cordeiro de Deus” é retomado pela palavra do poeta retratando ambos as súplicas do “Filho Unigênito” e as do homem-poeta que padece por não conseguir chorar (cantar) condignamente as dores de sua mãe.

No soneto de Alphonsus, como vemos, a decadência dessa poesia simbolista se manifesta tanto no que diz respeito ao homem que sofre de uma “sempre-humana dor”, como ao poeta que vê sua linguagem incapaz de expressar condignamente um tema, na verdade magnificamente retratado (e o poeta sabe disso), mas que, para ele, não passa de um grande e inalcançável sonho. (...) ¹⁰

Se as análises de Peixoto merecem tal destaque, isso se deve a oferecerem base para uma compreensão metalingüística da poesia internalizada à produção de Guimaraens. Trata-se de contribuição decisiva. Posto o problema nestes termos, sem que saíamos, ainda, das naves de igreja com que este texto se abriu, podemos sugerir a necessidade de uma reversão de setas. Podemos nos perguntar se nos interessa a vida cândida de um místico interiorano que fazia, aliás, versos, ou se nos debatemos aqui com um poeta em indagação, confrontado com a construção de sua poesia. Um poeta consciente de suas possibilidades e impossibilidades, em busca, imerso no círculo vicioso de um *fazer*, devotado aos rituais

⁹ Anteriormente ao trecho transcrito, Peixoto reproduzira o soneto VII, Sexta dor, do livro *Setenário das dores de Nossa Senhora* (1889). GUIMARAENS, op. cit., p. 163-164.

¹⁰ PEIXOTO, op. cit., p. 333-335.

incessantemente repetidos (câmara ardente nunca abandonada) através dos quais a criação poética se debate com seu próprio estatuto, impregnada da tinta e das cores de angústias existenciais diversas que, *fazendo-se*, esta criação transfigura. A poesia, este fazer, em si mesmo resposta e adensamento de indagação, será o tema eleito por este ensaio.

Não seria demais, contudo, delimitar a partir de que bases usualmente se dá a leitura da produção do poeta mineiro, já que o texto de Sérgio Peixoto se refere à obra de Alphonsus por um caminho pouco usual.¹¹ Para tal delimitação, vale evocar uma breve observação de Henriqueta Lisboa. Breve, mas paradigmática: “O estudioso da obra de Alphonsus de Guimaraens notará três influências sobre ela exercidas: a sugestão do ambiente, a impressão causada pela morte da noiva, e as leituras místicas.”¹²

Lisboa enfeixa, em suas “três influências” o problema que a quase totalidade da crítica ao escritor designa como central (ou muito relevante) à compreensão de sua obra: sua biografia.¹³ Ao falar em “sugestão do ambiente” e morte da noiva, Lisboa se coloca no caminho de uma surrada e exaustiva repetição dos poucos curiosos acidentes que adornam um projeto coletivo de biografia para Afonso Henriques. Tantos são os esforços que efetivamente se tira leite de pedra e o biografado (um juiz municipal de vida pacata e pobre que se poderia condensar em algumas linhas) rende infinitas páginas e acalorados debates

¹¹ Localizamos duas leituras voltadas para os processos metapoéticas da produção de Guimaraens. Jesus Bello Galvão, em *A Ismália de Alphonsus*, sugere a possibilidade de uma leitura do poema (mencionado em seu título) em que se pudesse perceber “a luta da poesia por sobreviver entre os homens terrenos” – luta vã. O próprio autor, a seguir, desqualifica tal hipótese. Também Henriqueta Lisboa, sobre o mesmo poema, considera: “Ismália, por exemplo, esta pequena obra-prima do lirismo brasileiro, embala primeiramente os nossos sentidos, escutamos e conservamos a sua modulação, vemos e guardamos os gestos alados da pobre louca que é a imagem da mesma poesia, até que finalmente pressentimos a revelação de dualismo, de luta secreta entre os desejos materiais e as supremas aspirações.” In: GALVÃO, Jesus Bello. *A Ismália de Alphonsus*. Curitiba: Littero-Técnica, 1985. 127 p. e LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945. 74 p. (Nossos grandes mortos).

¹² LISBOA, op. cit., p. 34

¹³ Para mais minuciosa discussão do problema remeto a dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista, em 1996 (RICIERI, Francine F. W. *Alphonsus de Guimaraens (1870-1921): Bibliografia*

– além é claro das intrigas e sussurros, das comunicações de pecadinhos e heresias impublicáveis.

Como a biografia dá o tom, os temas das *análises* são predominantemente sua religiosidade (ou misticismo, ou catolicismo)¹⁴; sua inspiração verlaineana (que discutiremos a seguir); sua monotonia temática (poeta que só versa de amor e morte); a dor pela morte da prima-noiva falecida quando ambos eram adolescentes e que o poeta continuaria martelando já homem maduro às vésperas da morte; a ausência de erotismo em sua lírica (decorrência do item anterior); a evasão e o recolhimento marcados em sua escrita e em sua vida pessoal (decorrências de sua pobreza e reclusão); e seu Simbolismo “mal encaixado”, um Simbolismo todo particular (decorrência de uma conjunção de variadas considerações com implicações biográficas).

Há, como se pode notar da leitura de seus críticos, a atribuição de destacada relevância, ainda, ao quesito “geografia” (igualmente vida pessoal), já que Mariana (a cidade) parece imprescindível à configuração estética desta poesia. Enfatizando que, dadas as condições climáticas e geográficas em que viveu, Alphonsus “tinha de ser o poeta que foi”, Cristóvão Breiner¹⁵ menciona mesmo a especial relevância da névoa paulistana, de Ouro Preto, Serro ou Mariana em seus escritos. E as influências mesológicas aparecem eufemisticamente referidas como “sugestão do ambiente” ou equivalentes em inúmeros outros textos.

De todo modo, trata-se de uma tradição que se imprime a partir de um tom marcadamente personalista. O crítico usualmente desdobrando-se, elogioso, com grande

comentada. Dissertação de mestrado em letras. Orientador – Prof. Dr. Luiz Antônio de Figueiredo – UNESP). Nela, encontram-se resenhados cerca de 500 textos dedicados a Guimaraens e sua obra.

¹⁴ Defendidos e sustentados com grande ênfase, sob pena de grave demérito ao biografado.

¹⁵ BREINER, C. Alphonsus, o poeta da névoa. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de jan. de 1949.

lirismo e admiração. Alphonsus de Guimaraens Filho não é o único a afirmar categoricamente que não se pode dissociar vida e obra no caso do poeta mineiro. De adjetivos, pontuações emocionadas, ênfases cuidadosas e significativas omissões cheias de cautela parece resultar, então, a construção de um mito, mais que o relato da vida de um homem. Ao mencionado ensaio de Henriqueta Lisboa, Teixeira de Sales¹⁶ (que pensava, ao que parece, estar elogiando a escritora) refere-se com especial precisão como “hagiologia”.

Mas o texto de Lisboa, dissemos, apontava três influências exercidas sobre a obra: a sugestão do ambiente, a morte da noiva, e as “leituras místicas”. Resta esclarecer por que a terceira alusão foi incluída como igualmente de fundo biográfico. Talvez um trecho da autora contribua com tal esclarecimento:

*A Bíblia deve ter sido o seu livro de cabeceira. O seu apego à Imitação de Cristo é patente. E não há dúvida de que amava extraordinariamente a Verlaine, com quem tem mais de uma afinidade, mas de cujo satanismo decadente se afastou por completo, conservando sempre em toda sua obra um cunho de rara dignidade, mesmo aquela que mais fala do ardor de sua mocidade: Kiriale. Fora de Sagesse, Amour e La bonne Chanson, talvez desconhecesse o seu Verlaine, que era o das suavidades líricas... A nota melancólica, a intimidade, o acabrunhamento da alma, a esquivaça, a inércia, que são as notas características da poesia do príncipe do simbolismo francês, são também as do nosso bardo. O misticismo de ambos é humildemente sentimental, sem complicações de pensamento metafísico, tecido de ingênua delicadeza. Sente-se em ambos o influxo da graça santificante que se resolve em atração pelas imagens da liturgia católica. Têm, um como o outro, versos imponderáveis que despertam a emoção quase que por encanto, por meio de uma palavra singela, de uma nota mais branda, de uma pequena pausa nos versos. Nem um nem outro observa a natureza pelo lado exterior. Evocam ambos o sentimento que lhes causa a paisagem de um modo impreciso, que no entanto atinge os nossos sentimentos. Como Verlaine, Alphonsus prefere a melodia à sinfonia. A devoção de um – Maria – foi também a do outro.*¹⁷

O que Lisboa chama “leituras místicas” parece no trecho (assim como no conjunto do ensaio) assimilado a três referências: a **Bíblia** (que, especula a escritora, deve ter sido seu livro de cabeceira¹⁸), a **Imitação de Cristo**, em relação à qual percebe *patente*

¹⁶ SALES, Teixeira de. Em louvor de Alphonsus. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 22 dez. 1937.

¹⁷ LISBOA, op. cit., p. 36.

¹⁸ João Alphonsus informa que livro de especial apreço do poeta (de cabeceira?) teria sido a *Enquête sur l'évolution littéraire*, do jornalista francês Jules Huret (Edição consultada: Vanves: Éditions Thot, 1984). O

apego do escritor (que, por patente, não discute ou demonstra), e Verlaine. Ressalve-se: não o do satanismo decadente. Apenas o de *Sagesse*, *Amour* e *La bonne chanson*. Enumera, a seguir, componente temáticas imprecisas que poderíamos encontrar em centenas de outros poetas que não Verlaine. Destaca a atração por imagens da liturgia católica e mais alguns traços vagos, genéricos, igualmente comuns a muitos outros poetas.

O trecho permite observar outra significativa recorrência da leitura dos versos de Alphonsus: a inserção do poeta em uma tradição lírica da qual ele inevitavelmente participou raramente é feita, ou, se é feita, muitas vezes o é como meio de remeter novamente à biografia. Henriqueta Lisboa, a certa altura de seu ensaio, põe-se a discutir inclusive o que seria uma eventual semelhança física entre Verlaine e Alphonsus. Curiosidade interessantíssima, diga-se de passagem, cuja relevância crítica, no entanto, resta demonstrar.

O exemplo, mais que impertinência deste ensaio, é pertinente ao curso deste raciocínio por ilustrar com primor o tom visível em muitos outros textos. O curioso sendo usualmente o modo como Verlaine vem à tona em especial por “características” vagas e traços selecionados de seu anedotário biográfico. Que, por contraste, como sempre cuidam de salientar os atentos autores, delineia a natureza do misticismo *sincero* de Alphonsus... enquanto seria *fingido* (?) o do francês, enfim, um sabido devasso. Por isto, e nisto diverge com especial propriedade o texto com que Eduardo Portella introduz o leitor ao universo poético de Guimaraens, na **Obra completa** de 1960:

Os nossos simbolistas mais importantes seguiram Verlaine no tratamento do verso. Mostraram-se pouco amigos do verso livre. Este fato não quer dizer, como se tem afirmado inadvertidamente, que Alphonsus seja um continuador brasileiro da obra de Verlaine. De modo algum. Ainda há pouco, referindo-se à estima do poeta por Baudelaire, Verlaine, Antero, Luís Delfino, Nobre, Cruz e Sousa, advertia Muricy

trecho de predileção do poeta seriam os célebres comentários em que Mallarmé opõe “nomear” e “sugerir” a propósito do símbolo poético.

que “tais influências não lhe demarcaram quase nunca, de modo ostensivo, a sua poesia, e eram antes, intimamente absorvidas, mero alimento das vivências próprias da sua imaginação e da sua sensibilidade”. Mas certa identidade de *tonus* e ainda os versos alphoncinos “Mais fizera, Senhora, se pudesse / Oficiar no Mosteiro de Verlaine”¹⁹, fizeram com que alguns incautos imaginassem um compromisso desabonador entre o poeta de *Dona Mística* e o autor de *Sagesse*. O que na verdade não tem procedência. O próprio exame do verso alphoncino nos conduzirá a conclusão inteiramente oposta. A influência seria apenas quanto ao *tonus*, quanto à atmosfera de sua poesia. Quanto ao verso não.²⁰

Parecendo-nos gritante a diferença, talvez não seja demais especificá-la: enquanto Lisboa se preocupa com o “cunho de rara dignidade” que vê na obra (ou no homem?) e quase ressalva o que seria “ardor de mocidade” do poeta, além de acusar um “influxo da graça santificante”, Portella esclarece literária e não biograficamente os termos sobre os quais se debruça. Por isso, ao contrário do que ocorre com as biografias, não pesa ao texto do crítico apontar as relações que lhe parecem relevantes entre Guimaraens, o mesmo Verlaine e o movimento simbolista:

Onde Alphonsus se mostra como que ortodoxamente simbolista, e por vezes até verlaineano, é na utilização vocabular, e mais, é no seu modo de considerar como ideal estético “*la musique avant toute chose*”. Logo do exame do vocabulário, vocabulário de cunho evidentemente simbolista, vamos surpreender em Alphonsus um poeta inteiramente identificado com a língua de sua Escola.²¹

Mais adiante, analisa:

Também os elementos fonéticos sobre os quais se apóia o verso alphoncino contribuem extraordinariamente para aumentar a sua musicalidade e, consequentemente, a sua força expressiva. O binômio poesia-música encontra nele um admirável servidor. As rimas (esquemática e interna), as aliterações, as assonâncias, os cognatismos, todos eles, se empenham em conferir ao seu verso uma estranha e pessoal orquestração, como se a poesia fosse, mais do que tudo, música. No que Alphonsus mais uma vez se identifica com o autor dos *Poèmes Saturniens*, uma vez que para o Verlaine simbolista, o da *Ars Poétique*, o verso devia ser – quem o traduz é Pierre Martino – antes de tudo, música; uma harmonia de sons que fazem sonhar. A rima, música insuficiente e penosa coação, deve atenuar-se; poderá reduzir-se à assonância das canções populares, que basta para dar ritmo. Repudiando em alguns instantes a função coatora das rimas, – mas sem jamais ter conseguido delas se libertar – e ao mesmo tempo preocupado com a musicalidade, a poesia de Alphonsus tirou particular proveito das assonâncias e das aliterações. (...) ²²

¹⁹ Os versos estão na estrofe final do poema VII (Sétima Dor), do *Setenário*. GUIMARAENS, op. cit., p. 167.

²⁰ PORTELLA, Eduardo. O universo poético de Alphonsus de Guimaraens. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p. 21.

²¹ PORTELLA, op. cit., p. 21.

²² PORTELLA, op. cit., p. 24-5.

Enquanto isso, em outros textos, a poesia de Guimaraens por vezes ilustra bem a fé católica *de um crítico* que o converte em “santo de altar” e o louva maravilhado em êxtase quase místico, ressaltados seus “pecadinhos” estéticos de juventude (**Kiriale...**), retomando a necessidade de descrição de uma poesia que ao longo do tempo “evolui” em uma determinada direção (de um equívoco de juventude a um acabado catolicismo pio de maturidade). Críticos assim ficam profundamente irritados com as observações de um Enrique de Resende, que se propôs fazer uma *biografia* do mestre que admirou devotamente, mas se esqueceu de que era imprescindível omitir inconveniências.²³

Ou, em contrapartida, sua poesia é repugnante e destituída de qualquer interesse precisamente por vir acompanhada deste halo de altar evoluindo-se do discurso dos primeiros. Entre o esquecimento e a leitura “católica”, estamos no campo comum da redução do alcance simbólico dos escritos, pela exclusão sistemática ou pela minimização da relevância de elementos efetivamente nela presentes.

Manter a poesia de Guimaraens a uma prudente distância de Baudelaire, de um certo Verlaine, de Mallarmé, de Maeterlinck, Villiers, Huysmans, dos escritos ocultistas que o impressionaram, ressaltar muitas vezes **Kiriale**, selecionar apenas algumas de suas crônicas para publicação na **Obra completa** de 1960, não incluir na mesma edição determinados poemas que já haviam vindo a público em 1942 ... todas estas operações, quando singularizadas, parecem inócuas. Muito provavelmente a decisão sobre cada uma delas (sendo feita a seu turno) foi pensada e sentida como inócua. Como mera operação documental partilhada por um conjunto de textos e autores.

²³ Em seu livro, Resende escarafuncha abertamente as proibidas discussões em torno do alcoolismo do escritor e dá espaço igualmente a uma polêmica em torno de um eventual suicídio do poeta. (RESENDE, Enrique de. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938. 133 p.)

No entanto, precisamente tais operações é que edificam os mais fortes argumentos de autoridade desta tradição crítica. Irrefutáveis, as verdades então “se impõem”, falam por si ... Naturalmente este texto é fundamentalmente devedor de toda a tradição crítica a Alphonsus de Guimaraens que o antecede. E o é precisamente por aquilo que, em boa parte deles, é excesso. Neste caso, o excesso, a ênfase, a recorrência é que estabelecem a estranheza: as inúmeras denegações, reticências, concessões, exclusões - que por sua frequência e repetição acabaram se tornando fortemente afirmativas.

O presente ensaio não tem pretensão maior do que a de ser uma leitura de poemas de Alphonsus de Guimaraens cujas linhas definidoras foram traçadas a partir desta voz que os esforços de silenciamento acabam por fazer-se destacar do papel. Boa parte do que se desenvolve aqui é o que em alguns textos vem interdito na formalização das reticências, por meio das alternâncias de ritmo, nos demais índices reveladores de emoção exaltada. Ou, principalmente, aquilo que em alguns momentos privilegiados se pode ouvir em meio às uníssonas vozes em turbilhão:

O campo de operação imagístico sobre o qual atua a poesia de Alphonsus de Guimaraens é dos mais surpreendentemente ricos, como era, de um modo geral, o de toda poesia simbolista. Uma imagística abstrata, sem nenhuma presença de objetos. E onde “preocupado com a beleza das imagens – conclui Enrique de Resende -, que lhe saíam por vezes deliciosamente extravagantes, e, sobretudo, com o embalo musical do verso, deixava Alphonsus entremostrear-se o artifice que havia dentro dele e que, paciente e minucioso velava pela perfeição estrutural de sua arte.” Mas a sua poesia era idealista e não positivista. E por isto mesmo, essa “Idéia” devia expressar-se através de imagens (metáforas, comparações, símbolos e mitos) e nunca diretamente. Ao poeta não cabia “dizer” e sim “sugerir” tudo. Alphonsus elaborou uma estilística da sensação e da sugestão. Parecia estar convencido, como I. A. Richards, de que “o que dá força a uma imagem é menos sua vivacidade que seu caráter como fenômeno mental peculiarmente conectado à “sensação”. Alphonsus buscava nas coisas justamente seu significado simbólico e mostrava-se particularmente interessado na transfiguração dos mitos antigos, como à maneira de Mallarmé e Valéry.²⁴

²⁴ PORTELLA, op. cit., p. 25.

A presença que este ensaio almeja evidenciar é a de tais “mitos antigos”, mencionados por Portella, além de um rico diálogo com a tradição literária que o poeta elegeu como de seu apreço e predileção:

Outro metro igualmente constante na poesia de Alphonsus é a redondilha maior, de caráter popular. A utilização dessa forma expressional vai explicar, em parte, a popularidade alcançada por um poema complexo em sua estruturação simbólica, um poema de timbre elevado, de atmosfera shakespeariana, como é “Ismália”, XXXIII, da *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (...) ²⁵

Seus textos são considerados, portanto, não como manifestações de devoção confessional, mas como uma expressão que se particulariza e constitui em um aberto diálogo com tradições culturais diversas, de que um certo catolicismo ²⁶ não passa de componente entre tantas. A propósito evocamos, ainda, observação de Otávio Melo Alvarenga (outro a solicitar que se revissem os termos em que se descreviam as relações entre Alphonsus e Verlaine):

A resultante psicológica do Simbolismo não é uma resposta definitiva, mas um convite a outras divagações, e o travo que nos resta do comércio com qualquer grande simbolista é a continuação da pergunta ou o desespero da perda do que significaria a possibilidade de uma plenitude existencial. Existem sempre “*invitations aux voyages*”, mas ainda que o autor tenha lido todos os livros e possua mais lembranças que um Velho de mil anos, nenhuma delas lhe trará consolo ou paz interior. Na base de todos está uma falta inicial onde os cristãos procuram enxergar correspondências com o pecado original, para distinguirem em Baudelaire, por exemplo, um cristão às avessas. ²⁷

Este ensaio, enfim, que indica sua gênese em excessos, afirma-se enquanto construção do confronto com certa *falta*. Uma falta reafirmando-se por diversas vozes e não se resolvendo por nenhuma via. Representando-se em sua inconsolável irrealização. Mais que à cabeceira do juiz, estas outras vozes encontram seu lugar internalizando-se à escrita de Guimaraens e preparam, segundo suas próprias leis, a entrada em uma outra igreja, em

²⁵ PORTELLA, op. cit. p. 23-4.

²⁶ Cujo alcance e natureza enquanto transfiguração estética resta (a quem queira abordar a questão) definir e delimitar.

²⁷ ALVARENGA, Otávio Melo. Alphonsus reeditado. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 3 abr. 1955.

outros contextos igualmente muito evocada, com seus próprios altares e ritos. Do coração das polêmicas alphonsinas, inserido de todo modo em seus estéreis debates e opiniões, quem escreve a respeito das devoções do poeta é Murilo Mendes:

Perguntou-me um de meus amigos se Alphonsus deveria ser considerado um poeta católico. Apesar dos seus temas preferidos serem religiosos, ou ao menos para religiosos e das diversas transcrições e epígrafes do Missal e Ritual romanos, que fazia nos seus livros, não me parece que o autor de “Kiriale” fosse católico. Por informações seguras obtidas do jornalista Cristovam Breiner, que com ele conviveu diversos anos e foi a única pessoa que falou à beira do seu túmulo, no dia 15 de julho de 1921, fiquei sabendo que Alphonsus não possuía nenhuma intuição do dogma católico, jamais deixando transparecer, nas suas palestras, preocupações com assuntos filosóficos e religiosos. Segundo Breiner, não ia mesmo à igreja. Ora, um homem que não tem vida sacramental não pode diante da igreja ser considerado católico.

Será, no máximo, um ‘catolicizante’.

Não acreditem que Alphonsus estava preso ao catolicismo pela liturgia... Seguir a liturgia não ‘é gostar do som dos órgãos e da cor dos vitrais’, como pensam muitos. A liturgia é a projeção concreta da doutrina católica, do dogma na vida pessoal e coletiva dos fiéis. E seu ato culminante é o Santo Sacrifício da Missa, que cada fiel deve, não só assistir, mas viver eficientemente, em participação com o sacrifício de Cristo. A liturgia não é o aspecto exterior da religião católica, não é, enfim, um sobressalente do catolicismo. É a própria vida católica.

Acredito que a simpatia de Alphonsus pela liturgia tenha sua origem na literatura de seus autores prediletos. Ele lia constantemente Villiers de l’Isle Adam, amigo de Dom Guéranger, restaurador do canto gregoriano em Salesmes. Villiers conta num de seus livros as suas visitas ao famoso Abade e sua admiração pela liturgia. Alphonsus vivia também às voltas com Huysmans, Verlaine e Mallarmé. É sabido que Mallarmé, num magnífico capítulo do livro ‘Divagations’, teve a intuição profética da renovação litúrgica exaltando a Missa como supremo ato artístico.

Que as inclinações de Alphonsus fossem puramente literárias é fácil provar com estes simples versos do “Setenário das dores de Nossa Senhora”: “Estes versos são como um lausperene: Mais fizera, Senhora, seu eu pudesse / Oficiar no Mosteiro de Verlaine”. Estes outros:²⁸

“Teu olhar reflete, entre vagas quimeras, / O Inferno, o Purgatório e o Paraíso de Dante.”²⁹

E se, em seu culto, Guimaraens elege suas leituras, presta suas fidelidades, constitui-se enquanto poeta em uma densa e amparada reflexão metapoética e na busca de consonâncias e tradições; ao som deste outro órgão, destes específicos violinos, acólitos (da mesma geração de Murilo Mendes) apresentam-se por seu turno para tomar lições desta que lhes parece uma respeitável imagem de mestre:

²⁸ Conforme já anotado: soneto VII (Sétima Dor), do *Setenário*. GUIMARAENS, op. cit., p. 167.

²⁹ MENDES, Murilo. Alphonsus de Guimaraens. *Folha de Minas*, Belo Horizonte, 3 jul. 1937.

Muitos de nós nunca pegaram num exemplar de **Kiriale** ou de **Dona Mística**, já então *introvables*, mas bastava o estribilho da “Catedral”, um verso de poema publicado nas rápidas revistas da época, para sentirmos no espírito toda a voltagem da poesia, incandescendo a nossa substância. O “lúgubre responso” ressoava em nós. E os navios negros, as rosas desfolhadas sobre as amadas mortas (naquele tempo sentíamos previamente as amadas que iam morrer), a “medonha carruagem”, que conduz, a alma aos solavancos, o cinamomo, o lírio, a lua dupla de Ismália tinham para nós um poder de libertação e afastamento dessa matéria poética tão pobre e tão falsa de 1920. Antes que viesse o Modernismo, já Alphonsus nos preservava dos males da época. E por muito mórbido que fosse o seu reino, foi nele que aprendemos a ter saúde e a coragem das experiências.³⁰

O que talvez nos recorde de que sempre podemos escolher a tradição com que desejamos entrelaçar nossos próprios dedos.

³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. Presença de Alphonsus. **Mensagem**, Belo Horizonte, ano 2, nº 22, p. 7, 15 jul. 1940.

A dança dos esqueletos

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
 Shall be lifted – nevermore!
E. A. Poe

1. Dois crânios trevosos

1.1. Uma escrita condenada: estilhaçamento do sujeito e tensão poética

Kiriale, o *primeiro* livro de Alphonsus de Guimaraens, foi redigido entre 1891 e 1895 e acabou não sendo sua primeira publicação. Possivelmente antes dele o poeta teria projetado as obras **Alucinações** e **Salmos da noite**. A anterioridade cronológica é, contudo, difícil de precisar. O primeiro dos dois projetos não parece ter chegado a se concretizar, salvo por alguns poemas esparsos saídos em jornal com a indicação de estarem destinados a tal livro. O segundo chegou até nós sob a forma de coletânea de recortes encontrados entre os pertences do poeta e divulgados em 1942 em **Autores e livros** e, em 1960, na **Obra completa**.

Um traço marcante da obra indicia-se em diversos aspectos nela presentes: a tensão. Tal tensão faz-se sentir mesmo no dado acima referido: consideradas dificuldades materiais concretas, a proposta inicial de vir a público vai sendo adiada até o ano de 1899, quando se editam três livros do poeta (**Setenário das dores de Nossa Senhora**, **Câmara ardente** e, poucos meses depois, **Dona Mística**) ficando **Kiriale** postergado até 1902.

Falta informação precisa sobre as razões concretas da oscilação quanto à obra inicial e avultam as especulações sobre a “inversão” que deu precedência à publicação dúplice contendo em um único volume o **Setenário** e os quatorze poemas de **Câmara ardente**. Na tentativa de entender o significado deste movimento, o primeiro impulso seria emprestar ao fato o sentido que se tem emprestado ao conjunto da obra do poeta. Assim, a inversão denotaria a precedência (localizável nas obras referidas) da temática mística católica no imaginário de um poeta em cuja “adolescência” intelectual constaria um

namoro sem conseqüências com um certo satanismo de importação francesa - visível em **Kiriale**, **Salmos da noite**, no não concretizado **Alucinações** e em algumas crônicas.

Tal leitura não seria totalmente precisa já se nos ativéssemos ao caso da “dobradinha” de estréia. O **Setenário** - mais que um livro “de horas” - abriga em seu aparente confessionalismo anacrônico uma intelecção do poético que remete diretamente a concepções que começam a ser concretizadas em obras poéticas como a de Charles Baudelaire e escritores afins. O problema não pode ser totalmente examinado aqui, mas a organização do livro (concebido não enquanto recolha de textos, mas enquanto uma conjunção significativa de poemas) impõe-se à reflexão ainda que desconsideremos cartas e declarações do autor que corroborariam aquele “parentesco” intelectual. A complexidade da organização suplanta em muito evidências primárias (como a divisão dos 49 poemas em sete grupos de “Dores” ou referências intertextuais estrategicamente inseridas aqui e ali) e - em escala menor - faz-se sentir também em **Câmara ardente**.

Portanto, segundo a perspectiva adotada neste texto, parece-nos mais coerente pensar que **Kiriale** tenha sido preterida para publicação por seu autor pelo mesmo motivo que nos levou a escolhê-la para discutir o caráter problemático e tensional daquela lírica: seu grau de sofisticação enquanto conjunto. **Kiriale** (considerada a relação entre o domínio técnico e uma certa concepção do poetar) está - enquanto conjunto de obra - alguma distância aquém da precisão orgânica das outras duas mencionadas. Livro de altos e baixos, parece aproximar-se (a despeito da divisão em seções cuidadosamente nomeadas e epigrafadas) do amontoar puro e simples de textos coligidos. Contudo, interessa-nos principalmente pelo modo quase evidente (ou mais marcado ao menos) pelo qual coloca em cena aquele determinado conjunto de imagens a que nos referíamos anteriormente, bem

como determinados procedimentos de ordenação destas imagens de forma a perfazer o tom tenso, problemático, carregado de negatividade, marcante na poesia alphonsina.

Já o poema de abertura da obra, “Initium”, conjuga elementos que acentuam (mesmo tentando “apaziguá-la”) a referida negatividade:

Initium

Tanta agonia, dores sem causa,
E o olhar num céu invisível posto...
Prantos que tombam sem uma pausa,
Risos que não chegam mais ao rosto...

Noites passadas de olhos abertos,
Sem nada ver, sem falar, tão mudo...
Alguém que chega, passos incertos,
Alguém que foge, e silêncio em tudo...

Só, perseguido de sombras mortas,
De espectros negros que são tão altos...
Ouvindo múmias forçar as portas,
E esqueletos que me dão assaltos...

Só, na geena deste meu quarto
Cheio de rezas e de luxúria...
Alguém que geme, dores de parto,
- Satã que faz nascer uma fúria...

E ela que vem sobre mim, de braços
Escancarados, a agitar as tetas...
E nuvens de anjos pelos espaços,
Anjos estranhos com as asas pretas...

E o inferno em tudo, por tudo o abismo
Em que se me vai toda a coragem...
“Santa Maria, dá-me o exorcismo
Do teu sorriso, da tua imagem!”

E os pesadelos fogem agora...
Talvez me escute quem se levanta:
É a lua ... e a lua é Nossa-Senhora,
São dela aquelas cores de Santa!³¹

O poema, conforme notas tomadas por Cassiana Lacerda Carollo³², teria aparecido pela primeira vez em carta do poeta datada de 20 de julho de 1893 dirigida a

³¹ GUIMARAENS, op. cit., p. 53.

³² CAROLLO, Cassiana Lacerda. Documentos: Um apêndice à obra completa de Alphonsus de Guimaraens. In: *Estudos brasileiros*, Curitiba, v.2, n. 3, p. 191, 1977.

Jacques d'Avray (o mecenas Freitas Vale, anfitrião da “Vila Kirial”). Na versão definitiva (há variantes)³³, “sombras mortas”, espectros negros, múmias, prantos ininterruptos, anjos caídos, insônias sofridas sob perseguições potenciais, transformam em “geena” o quarto do poeta. Nele, entre “rezas” e “luxúria”, Satã, com dores de parto, faz nascer uma fúria em agitação. O clima geral de angústia e “agonia”, leva o “céu” para que se volta o olhar a resultar “invisível” e a noite a permear tudo, aguçando a percepção sonora de um mundo povoado de ruídos ameaçadores.

Há uma bipartição da figura feminina, evocada ora enquanto fúria (filha de Satã), ora enquanto uma Nossa Senhora lunar – ambas esvaziadas de conotações amorosas. A primeira reforça o clima de sufocamento com que se abre o poema, enquanto a segunda apresenta uma solução “beatífica” para as angústias descritas. Quando a figura desta Nossa Senhora se levanta sugerindo um elo de ligação com o “céu”, antes “invisível”, a transcendência parece opor-se às trevas do mundo. Contudo, no tom geral de pesadelo em que os versos se sucedem, soa artificial a bem-aventurança atingida. E o exorcismo solicitado a uma santa desumanizada e assexuada não parece atingir satisfatoriamente o leitor. O efeito do rebaixamento do mundo e do sujeito poético permanece mais forte do que qualquer elevação passível de ser obtida pela eventual intervenção mística.

A desproporção, o choque não equacionado entre o tom dominante nas cinco primeiras estrofes do poema e o tom transcendente dos seis versos finais evidencia que neste caso não se conseguiu resolver de modo convincente na construção poética um problema que acompanhará (melhor estruturado em outros momentos) a trajetória do

³³ Tais variantes não parecem modificar de modo significativo a leitura final do poema, ainda que Carollo destaque a supressão do último quarteto, na publicação em livro:

“E os dois olhos, lagos estancos,
Ermos de pranto, rindo felizes.
Enchem-se todos de luas brancas

escritor: suas oscilações entre as contorções críticas (em crise) de um negativismo declarado e o eventual conforto (ou promessa de conforto) propiciado pelo enlevo místico. Em diferentes obras, em diferentes poemas, predomina ora a primeira atitude, ora a segunda e não é raro que a tentativa de fusão muito primária entre ambas ou de solução muito apressada do conflito metafísico resultem poeticamente mal sucedidas.³⁴

Em “Poesia Resistência”³⁵, Alfredo Bosi tece algumas considerações que poderiam lançar luzes sobre o caso. Ao discutir a cisão entre o homem e o mundo, lembra que esta começa a “pesar mais duramente a partir do século XIX, quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a terra inteira”. Em tal quadro,

Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de com-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos de interesse, da produtividade, e o seu valor foi-se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia da classe ou status.³⁶

Empurrada para a berlinda, travessa às implicações mercadológicas, à poesia teriam restado resíduos de “paisagem, de memória e de sonho” ainda não absorvidos pela lógica do sistema. Resistir pela adesão problemática a tais resíduos, teria se tornado para a lírica, o “modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista”³⁷. Forma de “resistência simbólica a discursos dominantes”³⁸ seria, para Bosi, a poesia moderna a partir do Pré-Romantismo.

Tão alvos como sobrepelizes . . .” (CAROLLO, op. cit., p. 191-2)

³⁴ Não seria este o caso de *Setenário das dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente*, obras em que tal tentativa de fusão ou de conjunção de contrários adquire uma densidade temática e uma complexidade estrutural que viabilizam se não a superação, ao menos um equacionamento da tensão.

³⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p. 139-192.

³⁶ BOSI, op. cit., p. 142.

³⁷ BOSI, op. cit., p. 143.

³⁸ BOSI, op. cit., p. 144.

As faces da resistência iriam desde a tentativa de recuperação de um sentido comunitário perdido (no caso da vertente mística e da natureza), passando pela “melodia dos afetos em plena defensiva” (poesia de confissão), até a crítica direta ou velada da ordem estabelecida. Fosse pela metalinguagem, pelo mito, pela biografia, pela sátira ou utopia, os caminhos da resistência passariam a ser trilhados sistematicamente pela lírica do período aludido.

Em Alphonsus de Guimaraens, a resistência, no sentido que Bosi atribui ao termo, teria seu momento em um espaço apertado. Seus versos parecem erguer-se em um território impreciso entre a tentativa (fadada a fracasso) de recuperação de uma vivência mística não cindida e a confissão de uma fissura agônica. Neste sentido é que **Kiriale** transforma-se em uma obra privilegiada para a discussão do caráter tensional desta escrita.

A propósito de tal título, escreveu Andrade Muricy, em apêndice a seu **Panorama do simbolismo brasileiro**³⁹, onde insere um “vocabulário litúrgico ou atinente à vida religiosa católica, no Simbolismo”:

KYRIALE, s.m. Livro litúrgico; contém o Kyrie e o Ordinário da Missa; hoje incorporado ao *Missale Romanum*. [Título de uma das obras de Alphonsus de Guimaraens].

KYRIE, s.m. Invocação a Deus, enquanto os fiéis se encaminhavam para a Igreja, no cristianismo primitivo. [Da liturgia católica. Usado como oração impetratória. Com maiúscula.]

Evocando já em seu título o que seria o catolicismo do poeta, o livro acaba por se revelar tenso, oscilante, em poemas os mais variados. A mencionada oscilação dissemina-se desde textos bipartidos como “Initium” até outros que esbarram no tom satírico, passeiam pelo território mítico ou incursionam pela metapoesia. A metapoesia, em

³⁹ ANDRADE MURICY. **Panorama do simbolismo brasileiro**. 2º ed. Brasília, Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. p. 1239.

especial, não sendo o expediente mais comum em Alphonsus, acaba tendo na obra seu grande momento em “A cabeça de corvo”, o segundo poema do livro.

Inicialmente publicado em **O mercantil** (3 de outubro de 1890), foi bastante retrabalhado até chegar à versão definitiva. Em 16 de setembro de 1893, aparece na **Gazeta de notícias**, com a indicação: ‘Servindo de prólogo ao livro **Salmos**, que se acha concluído. – A publicar-se’. Trata-se provavelmente de alusão a **Salmos da noite**, livro de que trataremos ainda neste capítulo. Na referida carta de 20 de julho de 1893, vem acompanhado da menção “página destacada de **Kiriale**, prólogo de um livro abandonado”.

De qualquer forma, evoca quase inevitavelmente “O corvo”, de Edgar Allan Poe, que aparecera em 29 de janeiro de 1845, no **The evening mirror**. Alphonsus de Guimaraens conhecia o texto do americano e, em crônica publicado em **O mercantil**, em 4 de dezembro de 1890, evidencia a impregnação por imagens utilizadas pelo cantor de Lenore. Quando, em 1921, Mário de Andrade vai até Mariana para conhecer Alphonsus, impressiona-se com o fato do mineiro recitar de memória todo o conjunto de versos.

Torna-se interessante mesmo observar como obliquamente todo um conjunto de textos esparsos em obras posteriores, ao retomar imagens neste já presentes, remete às questões nele formuladas. Nesta medida, refletir sobre “A cabeça de corvo” - considerando o livro em que se insere como um tipo especial de “livro litúrgico” onde se elabora a sugestão da poesia como uma forma especial de atitude mística - refletir sobre o poema permite entrever algumas categorias adotadas pelo poeta mineiro na reflexão sobre seu fazer poético. A tensão é uma delas e aquela de que nos ocuparemos aqui:

A cabeça de corvo

Na mesa, quando em meio à noite lenta
Escrevo antes que o sono me adormeça,
Tenho o negro tinteiro que a cabeça

De um corvo representa.

A contemplá-lo mudamente fico
E numa dor atroz mais me concentro:
E entreabrindo-lhe o grande e fino bico,
Meto-lhe a pena pela goela a dentro.

E solitariamente, pouco a pouco,
De bojo tiro a pena rasa em tinta...
E a minha mão, que treme toda, pinta
Versos próprios de um louco.

E o aberto olhar vidrado da funesta
Ave que representa o meu tinteiro,
Vai-me seguindo a mão que corre lesta,
Toda a tremer pelo papel inteiro.

Dizem-me todos que atirar eu devo
Trevas em fora este agoirento corvo,
Pois dele sangra o desespero torvo
Destes versos que escrevo.⁴⁰

Sem deixar de evocar aquele outro corvo de versos, o poema polariza-se, a princípio, entre dois elementos: um homem (que se define por seu “escrever”) e um objeto em sua mesa (um tinteiro com o formato de uma cabeça de corvo). No que diz respeito ao escritor, logo se percebe a perturbação que vai caracterizá-lo ao longo dos versos. Para ele, a noite é lenta, concentrado que está em uma dor atroz. Solitário, sua mão treme, seus versos são ambigualmente “próprios”⁴¹ de um louco e sangram um “desespero torvo”. Diante de tal figura, a imagem do tinteiro assume conotações sugestivas e o poema reforça o caráter soturno comumente atribuído aos corvos, chamando-o “funesta ave” e atribuindo-lhe um olhar animado que segue seus movimentos.

Do conjunto de decassílabos que compõem o poema, destacam-se os hexassílabos que finalizam as estrofes ímpares. Localizados em posições estratégicas

⁴⁰ GUIMARAENS, op. cit., p. 54.

⁴¹ As nuances de sentido possíveis são sutis, mas enriquecedoras: versos pertencentes a um louco... peculiares a um louco ... adequados a um louco... convenientes ainda que produzidos por um louco...O termo “próprio”, finalmente, segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda (São Paulo:

(início, meio e fim), semanticamente sugerem um ponto de partida para a reflexão. Na primeira estrofe, reaglutinando a sintaxe interrompida, da visão conjunta dos dois últimos versos, sabe-se que o poeta tem, em sua mesa, o tinteiro que “representa” a cabeça de um corvo. Na terceira, surge a imagem do sujeito em atividade, sua escrita. Finalmente, na quinta, conjuga-se o corvo-tinteiro aos versos em curso, acrescentando-se a constatação de um desespero torvo amalgamando os dois elementos.

Configurados dois universos (escritor e corvo-tinteiro), é por meio da escrita que se estabelece entre ambos uma ligação de caráter desesperado. O escritor se constrói enquanto imagem em tensão, oscilando tematicamente entre a atividade inerente a seu fazer poético e um torpor paralisante que deriva da contemplação do corvo - figura estática em si mesma. O caráter oscilatório de seus sentimentos (sua hesitação) aparece, aliás, em toda a organização do poema e pode ser examinado já em sua primeira estrofe. Se nos dois primeiros versos chama-se a atenção do leitor para o ato de escrever e todo o contexto que o envolve (a proximidade do “sono”, em meio à “noite lenta”), nos dois últimos há um desvio para a presença do objeto peculiar em foco. Metade da estrofe tematiza o “escrever”; metade, o tinteiro.

Na segunda estrofe, nova divisão: nos dois primeiros versos, o poeta (tomado de inação) contempla “mudamente” o corvo-tinteiro. Desta contemplação muda, uma dor preexistente torna-se mais viva, mais doida, mais se concentra. O delicado gesto de entreabrir o bico faz a passagem para o instante-reação em que, quase violentamente (meto-lhe), o poeta mergulha a pena no corvo-tinteiro convertendo a escrita em signo de ação. A agressividade e a crueza sonora e semântica de vocábulos como “goela” e “meto-

Nova Fronteira, 1986. p. 1403) designa “cada uma das partes da missa”, em conotação que, sem se forçar uma adequação direta ao poema, não deixa de ser interessante.

lhe” corroboram a impressão de que este atuar violento, amargo seja uma forma de resistir ao desespero e à inação.

A estrofe central no seu todo detém-se precisamente no ato de escrever, em sua sofreguidão, em seu quase êxtase que parece “violentar” o corvo-tinteiro. Solitariamente, “pouco a pouco”, ainda que sem resolver sua precariedade enquanto sujeito, o criador extrai do “oponente” a seiva (também sangue) de que se faz a escrita. Pintam-se versos de maneira compulsiva, impulsiva, irracional e escrever é mover-se. Um movimento desesperado, sob pressão (na estrofe seguinte o sabemos), uma escrita observada, acuada, quase assombrada, perseguida “pelo aberto olhar vidrado da funesta ave” - mas movimento. A mão “corre lesta”, “toda a tremer pelo papel inteiro” e o tremor extático confunde-se com o tremor despertado pela ameaça do estático, do estatismo - o corvo-tinteiro.

Por fim, como daquele objeto “sangra” a tinta-desespero dos versos, um “todos”, uma coletividade não especificada recomenda a “expulsão” do corvo, enfatiza seu não ter lugar. Sem atender à recomendação, sem se definir a respeito, o poema se encerra evidenciando a conjugação inevitável entre o tinteiro e a escrita que dele brota. O máximo de positividade possível parece ser a produção destes versos: assim desesperados, torvos e loucos. E esta ação de positividade sinistra recheia-se da negatividade que caracteriza a inação concreta do corvo em um mundo que o exclui.

De resto, também um princípio erótico parece presidir à construção da escrita. A pena, umedecida no interior da ave pode criar. Da conjunção entre a pena fállica e o receptáculo-ave, a criação poética é momento de agitação, tremor, êxtase: tentativa desesperada de se vencer o desespero, alternativa eventual para o princípio de destruição em que se encontra o poeta. Tensão das tensões, trata-se, contudo, de um erotismo

construído “solitariamente”, onanismo estéril, que não deixa de negar o que, precariamente, afirma.

Parece claro desde o início que este corvo-tinteiro “representa” algo que é, mas também ultrapassa, um tinteiro. Ele abriga em seu bojo a seiva (noturna) que dá corpo aos versos do poeta. Ave negra, funesta e agoirenta: encarnação e premonição do “sono” que se sabe inevitável como a própria morte... a própria morte. Ave feminina, que intimida – ainda que leve ao desejo de ação. O ritmo arrastado, pesado, a dominância de sons nasais, angustiados e também a presença marcante em alguns versos das vogais graves, fechadas (“solitariamente, pouco a pouco / do bojo tiro a pena rasa em tinta”) reforçam - neste caso - a idéia de obscuridade e morte.

Na grande luta aparentemente perdida entre a voz do verso e o silêncio, o escrever oferece-se como maneira de superar a idéia fixa de morte e dela desviar (momentaneamente, é verdade) o olhar. Enquanto é poesia, ela não paralisa. E movimentos, ainda que trêmulos, são vida. Escrever é transformar o corvo em seiva para a ele não se render e a morte, assim rendida, parteja versos.

Desta forma, o apelo feito no final do poema sequer merece ser considerado ou discutido: “atirar trevas em fora” a “agoirenta” temática da morte jamais conduziria ao fim do desespero naquele momento característico dos versos. Abandonar tal temática seria, ao contrário, o fim mesmo dos versos e sobretudo a dissolução de qualquer esperança erótica (mesmo a mais precária) para o verzejador. Da oposição entre a contemplação (que acentua o desespero) e a ação/escrita (que não o elimina, embora tente driblá-lo), permanece o impasse. A solução encontrada resulta mais forte que a do poema anterior: sem acordo, o conflito se perpetua. E representá-lo é a criação possível.

A associação entre tematização da morte - recorrente nos versos do poeta - e uma visão do escrever (ou da elaboração artística em geral) enquanto forma de transcendência à precariedade da condição humana marca-se, entre outros aspectos, na escolha dos títulos feita pelo escritor para seus livros. **Dona Mística, Kiriale, Setenário das dores de Nossa Senhora, Escada de Jacó, Pulvis, Pastoral aos crentes do amor e da morte, Salmos da noite**, todas estas obras propõem veladamente a representação estética enquanto forma de oposição problemática à crueza e ao desengano da vida. Ato sagrado (precisamente por degradado), a criação abriga uma transcendência possível.

Uma observação aleatória dos conjuntos de poemas que compõem os livros mencionados bastaria para que se pudesse observar que em nenhuma de suas obras a componente mística aparece enquanto declaração não mediada de convicções religiosas unilaterais. O dado tensional de “A cabeça de corvo” atualiza-se insistentemente no conjunto da produção do autor e a liturgia que se abre com **Kiriale** está longe de ser a propalada liturgia de um catolicismo literalmente considerado.

Assim, as imagens de sacristia com seus anjos e a Virgem fazem-se acompanhar de súcubos e incubos e caveiras e espectros e corvos, unidos todos na representação de um mesmo sentimento de descompasso do homem em relação ao mundo. É a mesma negatividade, que se deixa revelar sobretudo na escolha de imagens, sobretudo na organização de uma forma poética na qual a representação torna-se cada vez mais e mais enegrecida e estéril.

Sempre que reaparece, a imagem (ou suas variantes) fazem ecoar, no conjunto da produção alphoncina, a tensão implícita ou diretamente explicitada entre a inação a que pode conduzir a constatação da precariedade da existência e a ação modernamente esvaziada de reconhecimento ~~do exercício~~ estético. Do impasse, surgem os salmos

retorcidos que, entre referências intertextuais ou metapoéticas sutilíssimas, articulam um universo poético em que a transcendência possível turva-se, tinge-se do negror de um tinteiro condenado.

1.2. Materialização macabra e erotismo tanático (oscilações em torno de uma caveira)

A figura emblemática do corvo, com seu silêncio e olhar estático, estende-se - como uma sombra - sobre diversos momentos da produção de Alphonsus. Ainda em outro poema da mesma obra, o terceiro aliás, indiretamente referido na abertura deste capítulo, o acento na materialidade da morte arquiteta-se na brancura fria de uma caveira-cachimbo, “por um artista” burilada. Sente-se mesmo no objeto uma reminiscência do “*pallid bust of Pallas*”, onde Poe fizera assentar-se seu corvo em diálogo com a finitude humana. A sugestão é reforçada pela evocação algo irônica da “formosa” amada:

O cachimbo

Uma visão do tenebroso Limbo,
Soturna e sepulcral tens a teu lado:
Por um artista foi este cachimbo
À feição de caveira burilado.

Vê tu, formosa, é um crânio em miniatura
Onde a tua caveira vou revendo:
O vazio das órbitas fulgura,
Sinistramente, quando à noite o acendo.

E às vezes, quando o eterno ideal me abrasa
O crânio, no cachimbo os olhos ponho:
Há também dentro dele fogo em brasa,
Sobe o fumo e desfaz-se como um sonho.

E quando à noite o acendo, a sua boca,
Transparente e magoada se clareia:
E ri-se, e eu rio ao vê-la, aberta e louca,
Toda de beijos e afagos cheia.⁴²

⁴² GUIMARAENS, op. cit., p. 54-55.

A forma feminina é aludida, neste poema, de modo muito mais direto do que ocorria nos anteriores. Sua representação, contudo, faz-se acompanhar de uma oscilação curiosa que a posiciona sintomaticamente entre a proximidade e a ausência. A segunda pessoa de que os versos se servem para a ela se dirigirem (bem como o vocativo “formosa”, empregado na segunda estrofe) parecem conferir-lhe a proximidade de um interlocutor com quem se dialoga. Postada ao lado do cachimbo sobre o qual se fala, ela teria o privilégio duplo de contemplá-lo e ouvir as considerações que vão sendo feitas a *seu* respeito.

No entanto, já a partir do sétimo verso tais alusões desaparecem do poema e o que se sugerira enquanto diálogo passa gradativamente a assumir tons de monólogo. O enunciador também parece colorir sua fala de uma crescente ironia, perceptível aliás, no referido vocativo, que já se fazia paradoxal ao associar a imagem macabra da caveira à “formosura” da mulher.

Tal ironia, rebaixando grotescamente a amada e destituindo-a do estatuto com que ela parecia ser atenciosamente assinalada na primeira estrofe, não deixa de conferir à figura masculina uma certa superioridade que, ao longo do poema, acaba por se revelar falsa. Assim distante, a mulher, por sua vez, torna-se imagem imprecisa, totalmente tomada pelas projeções da morte. Morta ou representada enquanto morta em potencial, ela assume a ambigüidade que será recorrente em outros vultos femininos presentes em versos do autor e se torna a encarnação sedutora e repugnante da extinção da vida.

O cachimbo adquire, então, conotações igualmente dúplices, ou melhor, plurais. Se, por um lado, seu formato de caveira remete à mulher assim figurada, por outro, seu aspecto escultural o converte em representação artística e retoma, indiretamente, o

problema postulado no poema anterior. Novamente, um “limbo” impreciso de quem não se encontra nem condenado nem “salvo”, envolve a condição do esteta que, neste caso, divide-se, ainda, entre a produção de um objeto pragmaticamente “útil” (o cachimbo) e a “inutilidade” concreta da arte.⁴³

Triangularmente, as fulgurações do braseiro aceso evocam o vazio da morte (o vazio da formosura, o vazio do amor ...), a beleza complexa do objeto estético que permite aludir àqueles vazios e, finalmente, a utilização do cachimbo para seus fins práticos: o consumo entorpecente do fumo.⁴⁴ É evidente, ainda, que este último vértice se estende sobre os demais e o sujeito que fuma reflete – pela contemplação das órbitas vazias avermelhadas de um fogo sangüíneo como a tinta que escoava do corvo-tinteiro – sobre o entorpecimento aterrorizador daqueles vazios mencionados.

Sinistramente, o esquerdo ato concreto de buscar refúgio no prazer artificial do fumo reveste-se do mau agouro fúnebre de um incêndio em que se devoram as chamas e brasas que caracterizariam a condição humana. Esse nítido gosto pelo plurissignificativo (visão, à feição de, sinistramente, vazio das órbitas...), que também pode ser observado em detalhes da seleção vocabular e da estruturação de “A cabeça de corvo”, reafirma o caráter tensional da lírica em questão. Um gosto pela tensão na escolha vocabular que se casa muito bem com a tensão presente no aspecto semântico geral dos poemas e versos aludidos.

Assim, quando o próprio crânio do poeta aparece abrasado por um vago “eterno ideal”, fumos e sonhos apressam-se em desprender-se, voláteis, embebidos pela

⁴³ No caso do poema anterior, igualmente, ainda que se trate de um artefato de vidro, seria possível considerar uma oscilação entre a utilidade pragmática do tinteiro e a possível sofisticação do artefato – espécie de estatueta em cristal...

⁴⁴ Estendendo-se a analogia anterior, passível de associar ao entorpecimento da produção estética.

transitoriedade da fumaça. A metonímia crânio soa, inclusive, especialmente apropriada por aproximar o apaixonado da posição rebaixada antes atribuída ao objeto de sua paixão – ambos caveiras em potencial ao longo deste capítulo.

É certo que se poderia entrever, nos risos que ecoam então, loucura do poeta e ironia da caveira? Uma certa “loucura” já se associava em “A cabeça de corvo” a este exercício meio obstinado, meio irresponsável de uma reflexão veiculada por um objeto estético que acaba por revelar o vazio metafísico da existência assim considerada. Em sua associação ao cachimbo/caveira e à amada, beijos e afagos – virtualidades sensoriais de prazer, ilusórias como o fumo - assumem o mesmo peso negativo desta eventual loucura e a ironia da caveira fica por conta do tom dominante no poema.

Um tom, aliás, próximo do pesadelo, do entorpecente, da alucinação. Neste caso, a figura feminina ao final apresenta-se afastada, esvaziada e a representação da experiência amorosa desaparece enquanto possibilidade concreta. O mundo passa a ser visto com sarcasmo e ironia e até a tentativa de superioridade do poeta resulta mal-sucedida já que a própria ironia revela dilaceramento e auto-destruição, além da ausência de qualquer sentido concreto ou hipotético para a existência.

Desta proximidade com um certo niilismo, resulta que todo “ideal” revele-se esvaziado, aspecto nítido no conjunto da obra **Kiriale**. Esvaziado o ideal, o recurso à materialização (a projeção do sentimento de morte em objetos ou referentes concretos) e ao macabro (extensão do processo anterior) surgem como alternativa expressiva que acaba por acentuar o tom algo fantasmagórico em que se desenham as representações líricas.

O sentimento de que a percepção do real esteja mais próxima da ilusão, de que tal percepção seja avessa aos mecanismos racionais e aproxime-se, antes, de alguma espécie aleatória de esoterismo intelectual, parece implicado já na concepção, por parte de

Alphonsus de Guimaraens, de um livro que se intitularia **Alucinações**. O título retoma nitidamente (ainda que o projeto da obra tenha sido abandonado) a problemática decadente, estendendo o alcance de tal retomada a “O cachimbo” - publicado pela primeira vez no **Estado de S. Paulo**, em 1891, como pertencendo àquela obra.

Volta-se, então, ao aludido triângulo em que se miram especularmente o que seriam, ainda segundo a perspectiva aqui assumida, três grandes tópicos da produção do poeta mineiro: o vazio metafísico que a morte projeta sobre a existência; as (im)possibilidades estéticas da arte diante de tal vazio; as alternativas ilusórias de fruição sensorial da existência (do fumo ao amor, um erotismo e um sensorialismo condenados). As fusões viáveis entre um tópico e outro(s) sendo infinitas.

Alguns parágrafos acima (p. 38-39), falou-se em “salmos retorcidos”, em alusão ao impasse que parece estruturar a faceta em discussão da poesia de Guimaraens. É possível que um exame da obra **Salmos da noite** torne mais claro o ponto a que se pretende chegar com esta linha de argumentação .

2. *Violando desertos*

2.1. A mulher violadora: ocorrências casadas de morte e erotismo

Enquanto **Kiriale** reúne poemas concebidos entre 1891 e 1895, **Salmos da noite** conjuga versos escritos provavelmente nos anos imediatamente anteriores e até 1890 – quando o poeta, com vinte anos, encontrava-se já em São Paulo, como estudante, prestes a ingressar na Faculdade de Direito. O livro chega a ser organizado por Alphonsus, mas só vem a público em 1942, no suplemento **Autores e livros**⁴⁵, reaparecendo na **Obra completa**⁴⁶ de 1960. Nota nesta última obra esclarece as condições de sua publicação:

A propósito desses poemas—que são da juventude do poeta — transcrevemos a seguinte nota que acompanhou a sua publicação, por João Alphonsus, no suplemento dedicado ao A. por **Autores e livros** em 8 nov. 1942: “D. Maria Guimarães Alvim, tia materna de Alphonsus de Guimaraens, guarda um caderno precioso. A capa desse caderno traz um título — **Psalmos da noite** — com o nome do autor — D’Aff. Guimaraens”. Na última folha, com a letra do Poeta: “Ouro Preto, 2 de novembro de 1899”. / São recortes de jornais, ali colados, sem indicações de nomes ou datas. / É essa preciosidade que aqui publicamos. / A indicação — “Parnaso” — que acompanha os sonetos e as poesias aqui inclusas (que, como o leitor vê, ainda estão assinadas “Affonso Guimaraes”) corresponde à da secção do **Estado de S. Paulo**⁴⁷, onde esses trabalhos apareceram.”⁴⁸

Ainda no “Critério da Edição” da **Obra completa** de 1960, fazem-se os seguintes comentários:

Salmos da noite – Poemas da mais extrema juventude do poeta, assinalam uma fase que, de certo modo, se prolongaria até algumas páginas de **Kiriale**. Valem sem dúvida menos em si mesmos do que pelo que anunciam de um poeta que, partindo desses versos, em que já há uma nota pessoal, embora imprecisa ou indefinida, depois melhor

⁴⁵ GUIMARAENS, Alphonsus de. **Salmos da noite**. Um caderno de Alphonsus. **A manhã**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1942. **Autores e livros**, ano 2, v. 3, nº 13, p. 210, 211 e 218.

⁴⁶ O exame das duas versões da publicação evidencia estarem ausentes da **Obra completa** quatro poemas que apareciam em **Autores e livros** como constantes de **Salmos da noite**. Na supressão, alterou-se o que seria a numeração original (tal como se encontra no periódico) da coletânea. Entre os textos dos filhos do poeta (responsáveis pelas publicações póstumas de sua obra) não se encontraram comentários esclarecendo a diferença. Os poemas ausentes são: “Contigo”, “Maldade santa”, “O ósculo de Cristo” e “No horto”.

⁴⁷ Cassiana Lacerda Carollo esclarece tratar-se “Parnaso” de seção comum a diversos jornais e revistas da época, “tornando-se uma espécie de título consagrado”. Indica, ainda, a publicação de vários dos poemas de **Salmos da noite** em **O Mercantil**, em variadas datas do ano de 1890. (CAROLLO, op. cit., p. 203)

⁴⁸ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 727.

se afirmaria, conservando contudo inalterada a mesma atitude de desencanto e o mesmo e dolorido lirismo.⁴⁹

Sente-se, de fato, no livro, uma poesia de extrema juventude (como assinalam os comentários à publicação póstuma). Além disso, embora o falecimento da jovem prima e noiva de Alphonsus, Constança, tenha acontecido em dezembro de 1888, os poemas do caderno não parecem apresentar maiores evidências de comprometimento pelo fato (a que se atribui tradicionalmente o que seria a ausência total de erotismo lírico na obra do poeta pela espiritualização da imagem da amada). Percebe-se, antes, o caráter fortemente livresco que parece presidir à inspiração daqueles versos.

A inspiração literária de muitos dos motivos recorrentes em Alphonsus de Guimaraens é, de resto, extremamente marcada em toda sua produção e uns poucos exemplos bastam para trazê-la à baila. É o que ocorre, por exemplo, com a figuração do mar e das tempestades marinhas tomados de modo recorrente em sua obra como alusivos às inconstâncias da vida humana. A visível leitura de Camões (para mencionar um caso) revela-se na utilização de alguns temas e imagens de que trataremos adiante. Fontes literárias parecem associar-se, também, a um certo orientalismo que se estende no conjunto de sua produção emergindo vez ou outra. Além, é claro, da muito evidente estilização da amada e do amor.

Em **Salmos da noite**, o processo se expõe com a inserção da grande maioria dos poemas em uma às vezes totalmente gasta tradição de fundo romântico. Já no segundo texto, sugestivamente intitulado “Lírios do vício”⁵⁰, tem-se uma figura feminina associada ao vício, cruel, que parece desfrutar do gozo de sentir-se inacessível, feliz em abandonar o apaixonado e que distribui beijos com suas mãos “brancas e assassinas”. Diante da

⁴⁹ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 13.

“apoteose” da “formosura” da amada (a quem não falta, aliás, a designação “íngrata”), o poeta lamenta a perda do contato de seus lábios, em sugestões de beijos nada etéreos. “Lírios do vício” se fecha com a alusão ao sepulcro que se abre nestes braços.

A associação entre mulher e morte, mulher e perdição, mulher e danação, estende-se por quase todo o livro, estabelecendo uma visão da relação amorosa que faz acompanhar as referências carnavais de sinalizações negativas – ou ambivalentes. Não faltam momentos em que chega a ser tentada uma aproximação com uma imagem de mulher purificada⁵¹ ou idealizada. O procedimento usual, contudo, é que o processo não se mantenha e seja revertido versos adiante no mesmo poema, ora pelo que seria a própria degradação ontológica em que se mergulha o sujeito poético, ora pela própria impossibilidade de se manter a amada acima ou apartada do macabro ou do perverso. Mesmo em poemas como “Noite de luar”⁵² em que a amada idealizada é alçada aos astros e a eles tornada superior, um certo sensorialismo não foi ainda completamente descartado. Não se sabe se a mulher é do céu ou aqueles astros da terra, “tanto é o sensualismo que me vem do vosso pranto, / Tanta é a celeste luz que me vem dos seus nervos!”.

O poema que se segue ao mencionado “Lírios do vício”, “Salmos da noite”⁵³ abre invocando a “volúpia vermelha” dos lábios da amante. A alma do poeta enlouquece ao contato físico e ele declara ter sido capaz de dar toda sua vida (que eterna ainda seria pouca) à experiência sensual daqueles lábios (que mordem e têm mel como a abelha). Na

⁵⁰ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 539-40.

⁵¹ Observem-se os poemas:

“Talvez me abrisses, a alma aberta em preces,
Esses, que para mim se fecham, meigos braços.”

poema “Das alucinações” (GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 551);

“Eras, no entanto

Em tudo... e branca assim como és, sonhei-te

A Vênus que se erguia do meu pranto

Ou que se erguia então de um mar de neve e leite...” (*Obra completa*, p.552)

edição de 1960, uma nota acusa a semelhança entre o último verso da terceira estrofe deste poema⁵⁴ e o verso final do segundo soneto da “Primeira Dor” do **Setenário das dores de Nossa Senhora**⁵⁵.

A despeito de tal semelhança, as duas ocorrências marcam posturas essencialmente diferentes em relação à figura feminina. Ao contrário do que acontece em **Setenário**, obra em que a Virgem Maria surge como signo de uma sacralidade feminina distante, em **Salmos da noite** a alusão à “vida eterna” está completamente esvaziada de qualquer sentido espiritualizante, sendo a mulher correspondente totalmente embebida de conotações que reportam a arquétipos de mulher fatal. Os tercetos finais evidenciam bem o processo:

Ao teu olhar, oceano ora em calma ora em fúria,
Canta a minha paixão um salmo fundo e terno,
Como o ganido ao luar de uma cadela espúria ...

Salmo de tédio e dor, haustante, negro e eterno,
E no entanto eu te sigo, ó verme da luxúria,
E no entanto eu te adoro, ó céu do meu inferno.⁵⁶

Se o tom oracional inerente à estrutura de **Setenário** parece admitir (ao menos a um primeiro olhar) uma leitura quase puramente religiosa do conteúdo por ele enunciado, estes tercetos e as imagens que veiculam lançam luzes muito esclarecedoras sobre o título **Salmos da noite**. Ora, o salmo “fundo e terno” proferido pela paixão é posto em paralelismo com o “ganido ao luar de uma cadela espúria”... A associação, eloqüente por

⁵² GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 546-7.

⁵³ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 540-1.

⁵⁴ Versos que finalizam a referida estrofe: “Ao teu lábio que morde e tem mel como a abelha, / Dei toda a vida... e eterna ela seria pouca”. **Obra completa**, p. 541.

⁵⁵ Transcreve-se o terceto final:

“Sofrer pela amargura dessa Boca,
E aos Pés depor-lhe a vida desditosa,
Vida que eterna ainda seria pouca!”.

GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 141.

⁵⁶ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 540.

si, acompanha-se, ainda, de vocativos em que a mulher surge como “verme da luxúria”, “céu do meu inferno” e se vai deixando impregnar por uma sensualidade noturna. Inconstante, misteriosa, cruel, acaba por submeter a figura masculina a seus caprichos e desígnios.

Ainda no sétimo poema da obra, também intitulado “Salmos da noite”⁵⁷, ressurge a amada má e bela cujo coração é comparado a um céu onde troveja o rancor e a uma ave fatal nas aras de uma igreja. O apaixonado oscula-lhe o colo e os joelhos, “como o oceano a beijar uma enseada maldita” enquanto se deixa obcecar por sua cabeleira espessa (a maldade da beleza?):

Tu ornas de tal modo a cabeleira espessa,
Que ao vê-la, negra assim, de um negro tão sombrio,
Eu começo a pensar em um corvo que desça
Do céu, e quedo fique a olhar-te o corpo esguio,
Pousado a soluçar nessa tua cabeça ...⁵⁸

Em sua sacralidade inversa, esta figura cujos longos e envolventes cabelos assemelhados a asas de corvos estendem-se por tantos poemas do livro é a mesma que em “Encanto infernal”⁵⁹ enfeitiça e envenena o homem com sua voz de “serpe avermelhada e suave”, deixando cada vez mais nítida a associação entre o pecado e esta mulher, com seu “filtro infernal numa garganta de ave”.

Ela aparece, ainda, comumente associada à lua, em conotações inesperadas como ocorre no verso final do penúltimo terceto acima transcrito. O “inesperado” fica por conta do epíteto “poeta da lua” tantas vezes atribuído a Guimaraens: um poeta da lua em que, tradicionalmente, o astro conotaria uma feminilidade espiritualizada. Em **Salmos da noite**, tem-se predominantemente o astro da frialdade, de uma certa arrogância tirana, ou,

⁵⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 543-4.

⁵⁸ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 544.

como se vê acima, de uma sensualidade às vezes um pouco grotesca. Sua brancura é a mesma que se atribui aos ossos e caveiras e a mulher à qual ela se liga (igualmente fria e branca) anda mais próxima de Lilith do que da Ismália que celebrizou o poeta.

A propósito, valeria a pena transcrever o poema XXIII⁶⁰, também homônimo ao livro:

Eis-me de rojo a teus pés. Escuta
Esse amor que me vem rugir no peito
-Como um leão em desolada gruta,
Crespo, a juba flutuante, o olhar desfeito.

Deixa que essa beleza que me enluta
A alma, eu contemple extático no leito ...
É a visão de uma estrela alva e poluta,
Surgindo dentre um céu de lírios feito.

Nua estás, nua estás, e nua e nua
Gemes à fúria brava que me estanca
A sede deste amor que freme e estua.

Vendo a luz que te beija o corpo todo,
Eu me admiro que possas ser tão branca,
-Tu que és formada só de lama e lodo.

Nesta mulher de lama e lodo, “alva e poluta” em sua nudez agressiva, violenta, virulenta, que deixa o poeta de rojo a seus pés, neste anjo de exclusão, sacraliza-se a noite que estes salmos cantam. Aqui talvez se deva privilegiar o segundo membro da expressão e não o primeiro, que pode induzir a pensar-se na banalizada equação do poeta católico e místico. Salmos, mas **da noite**. E parece claro que não deixa de haver, aí, uma “avaliação” do erotismo, representado como fonte de mal e perdição. Consumado, ele “destrói” o apaixonado, que se tortura e delicia em sua própria conspurcação.

Assim, não haveria uma solução de continuidade muito direta com outros poemas em que o amor aparece sob o signo do “bem” e necessariamente da pureza. Estes

⁵⁹ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 546.

⁶⁰ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 554.

salmos são da noite, por que mal e erotismo (ambos da noite) casam-se em sua valorização negativa. Em **Setenário das dores de Nossa Senhora**, por exemplo, o “bem” se define e fortalece precisamente na ausência do “maléfico” elemento sensual, edificando salmos “diurnos”, iluminados. Aqui, o tom salmodístico se estabelece, ao contrário, enquanto paródia, enquanto ironia, implicando um visível satanismo, ou uma aproximação de tendências meio grotescas da relação homem/mundo, homem/mulher, homem/erotismo.

A relevância destas imagens pretensamente picantes e desta mulher orgulhosamente sádica está precisamente no fato de que, sabendo-se que ela existiu assim tão ostensiva nestas páginas de “juventude”, torna-se possível perceber seus vestígios, quando não sua permanência concreta em outros momentos da produção do escritor, em que se tende a “apagá-la”, por estranha ao imaginário alphonsino. O fato é que a mulher representada como um ser profundamente contraditório (o oceano ora em calma ora em fúria), conjunção de beleza e maldade, signo do mistério e do insondável não desaparece quando **Salmos da noite** vai para a gaveta. O arquétipo não é simplesmente eliminado de todo para dar lugar a outro sempre igual: o da santa, o da deusa.

Isto considerado, ele deixa de ser um “momento” passageiro e menos importante da cronologia e pode ser encarado como mais uma das formas pelas quais se articulam a figura da mulher e da morte a ela associada na obra do poeta. Da mesma forma, a insistência (às vezes cansativa) com que os diversos poemas deste livro e de outros vão sucessivamente reeditando as imagens de aves noturnas agourentas (corvos, corujas, estriges), do crânio “trevoso”, de suas órbitas vazias, da ossatura e, eventualmente, da carne em decomposição remetem a uma concepção de vida e de morte de que a mulher amada (e a aventura amorosa) são, às vezes, simples veículos de expressão. O tema do

amor aparece, nestes casos, subordinado ao diálogo vida/morte. Espécie de eros menor, ele desnuda a força maior daquele outro embate de opostos.

2.2. A vida como deserto estático – cenário e contraponto de violações

As questões em discussão podem, com certeza, ser melhor observadas se retomarmos os três poemas discutidos no capítulo anterior. A vida humana desenhava-se, naqueles versos, como um contraditório palco em que se chocavam “dores sem causa” e desejos que pareciam se apresentar apenas para se negar adiante:

Tanta agonia, dores sem causa,
E o olhar num céu invisível posto...
Prantos que tombam sem uma pausa,
Risos que não chegam mais ao rosto...

O tom (a princípio apenas pessimista) com que se pretendia caracterizar a existência adquiria – à medida que os textos se desenvolviam – notas acentuadas de ilogicidade, absurdo e niilismo. Assim, em “Initium”, o quarto do poeta aparecia enquanto “geena” povoada de seres em exaltação. O mesmo “quarto” (ou gabinete de trabalho) era retomado em “A cabeça de corvo” como cenário das contorções quase expressionistas a que a imagem do tinteiro ia sendo submetida.

O que em um poema talvez se “explicasse” pelos pesadelos de um sujeito dormiente ou adormecido, em outro seria possível atribuir a um processo de perturbação mental indiciado nos tremores, gestos e delírios de um homem excitado ao limite por suas angústias existenciais⁶¹. Em “O cachimbo”, o fumo dava o mote para a retomada do clima alucinatório em que avançavam (ou circulavam viciosamente) as espirais do pensamento perturbado que contemplava a caveira fumegante.

De sugestão sutil contida na ave de “A cabeça de corvo”, a figura feminina assumia uma posição impessoal em “Initium” (onde aparecia quase como polarização pura e simples da dicotomia bem x mal), para chegar à beira da objetivação na pessoa da amada em “O cachimbo”. Permanecia, no entanto, submetida, enquanto recurso temático, àquele tom geral de ilogicidade, absurdo e niilismo. Um absurdo que envolvia e problematizava tanto a promessa de uma saída metafísica (primeiro poema), quanto uma eventual transcendência pela arte (segundo), quanto, enfim, uma alternância entre esta transcendência estética e uma possível fruição da vida em prazeres considerados etéreos, ilusórios (terceiro).

Não se tinha na configuração da mulher, portanto, o ponto central de articulação dos textos. Mesmo em “O cachimbo”, ela surgia como mais uma das desencadeadoras do “desespero torvo” disseminado pelas três peças... como a arte, como o fumo, como a busca de uma experiência mística de natureza religiosa.

Ainda mais ausente está a mulher do poema XX de **Salmos da noite**, em cujos versos persiste, no entanto, o isolamento do homem em seus impasses:

Das “Alucinações”⁶²

Sempre a blasfêmia está unida à voz da prece,
Como um verme sombrio ao corpo de um defunto;
Assim, quando soluço e choro em dor, parece
Que é para amaldiçoar o mundo que eu ajunto
As mãos, num gesto que do céu à terra desce.

E de tal maneira o ódio é o espectro da maldade
Habitando a rugir o peito escuro do homem,
Quem não há de pensar e julgar quem não há de

⁶¹ As alusões ao “sangue” negro contido na tinta permitiriam pensar, além disso, em uma remotíssima alusão aos humores do vinho?

⁶² O título utilizado para o poema remete à obra homônima projetada por Guimaraens. Podem ser encontrados, no total, três textos aos quais foi atribuído tal título. Trata-se dos poemas XIX (p. 551-2), XX (p. 552) e XXII (p. 553-4) de **Salmos da noite**. Além destes, o poema “Missa Negra” que aparece em **Autores e livros** (A Manhã, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1942, p. 211) como parte do referido livro vem acrescido da anotação: “Excerto das Alucinações”. (Ver *Apêndice*)

Que ele impreca, e maldiz as mágoas que o consomem.

Cintila o negro céu ... Como um sudário aberto
E enfunado de luz, o céu negro cintila.
Em cada estrela fulge um cálix entreaberto,
Numa imobilidade eternal e tranqüila,
E o homem fita a chorar o estrelado deserto.

E as almas todas vão, como serpes, de rastros,
Amaldiçoando o céu que se ilumina aos poucos...
Que é infame e revoltante o sorriso dos astros,
Clareando eternamente este hospício de loucos!⁶³

Desta união pretensamente improvável de contrários que se tornam suplementares (blasfêmia/prece, oração/maldição... salmos/da noite), o poema, em conjunto com os outros três aludidos, acaba por remeter ao choque entre a sensibilidade sonhadora e a mediocridade da existência. Este homem que “fita a chorar o estrelado deserto”, não é menos que o protótipo do herói (?) solitário ao qual a loucura parece apresentar-se como o estado ordinário das coisas e do mundo. Imerso em um certo gosto pelo macabro, pelo “decadente”, o poeta descreve um cortejo de almas que rastejam como serpes.

Neste panorama, o sorriso dos astros é infame, revoltante (como o inquiridor olhar do corvo, o maxilar cínico da caveira-cachimbo e os gestos irracionais da fúria a agitar os braços). Do fundo do negror do céu, em sua tranqüilidade indiferente, clareia eternamente um mundo convertido em “hospício de loucos”, enquanto o homem, em seu deserto, pende vertiginosamente para a inação. Consumido de mágoas, só a imobilidade o aproxima dos astros e seus gestos contaminam-se da dubiedade e precariedade de sua condição. Como acontecia nos outros poemas, as saídas revelam-se ciladas e o desespero reaparece na imagem do espectro que ruge, abrigado agora no próprio “peito escuro do homem” (não mais no tinteiro, no cachimbo ou nas visões ...).

⁶³ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 552.

Para remeter a um “mito” em literatura, estamos muito próximos de Hamlet e o espectro que o assombra. “Quintessência do pó”, entre a morte e o sono, o ser humano se move com dificuldade no manicômio que habita. A rebeldia mal se esboça e o máximo que se pode é delegar à pena (ou a Horácio, talvez) que passe adiante o corolário de tragédias, entre a resistência e a resignação. Neste meio tempo, revolva-se a terra com seus símbolos da inutilidade dos esforços - caveiras ou vermes sombrios.

A aparente familiaridade com as imagens de decomposição da carne e seus despojos (que se pode recensear também em “O cachimbo” e uma infinidade de outros poemas de Alphonsus) acaba por conter elementos significativos da representação da tensão em que tal sujeito está mergulhado. A morte, definitivamente, não é um conflito resolvido. Materializada em seus processos, sua “realidade” sofre um “falseamento”, recurso para se lidar com seu caráter, enfim, insuportável.

Longe daquela “familiaridade indiferente” com as coisas fúnebres que, segundo Philippe Ariès, teria caracterizado determinados períodos históricos, o surgimento dos temas e representações macabros (que flagravam o corpo humano ou suas partes durante os vários estágios da decomposição) estaria associado precisamente a uma dificuldade progressiva na vivência social da experiência da morte. Parcialmente reprimida, com a recusa crescente de se ver o corpo morto e com as restrições mesmo às manifestações de luto e de dor, a morte é desviada, a partir dos séculos XIV a XVI, para representações em que readquire força e expressividade. Antes de ser uma descrição realista, a arte macabra mostrava o que não se via, o que já não se queria ver:

Esclareçamos o assunto antes de tentar ir mais longe. O macabro não é a expressão de uma experiência especialmente forte da morte numa época de grande mortalidade e de grande crise econômica. Não é apenas um meio para os pregadores provocarem o medo da condenação e de levarem ao desprezo do mundo e à conversão. As imagens da morte e da decomposição não significam nem o medo da morte nem do além – mesmo que tenham sido utilizadas para este fim. São o sinal de um amor apaixonado pelo mundo

aqui da terra, e de uma consciência dolorosa do fracasso a que cada vida de homem está condenada (...).⁶⁴

Ora, a partir do século XII, vinha crescendo, segundo o historiador, a idéia de biografia pessoal e o apego do indivíduo não só às riquezas materiais, mas ao cônjuge, aos filhos, aos amigos... à própria noção de indivíduo. Já no fim da Idade Média, a consciência de si mesmo e da biografia passaram a ser confundidas com o amor à vida e a morte a soar como conclusão do ser e separação do possuir. Fracasso duplo, ela implicava na perda dos apegos terrenos e - ao constituir a imagem de um homem impotente e degradado - no risco de perda também dos bens espirituais. Agiganta-se, assim um sentimento melancólico de brevidade da vida.

Hamlet, o príncipe, expressa bem a duplicidade deste fracasso implícito no morrer na medida em que experimenta, em sua trajetória, a tomada de consciência diante da incerteza da vida. Antes mesmo de seu próprio fim, a morte vai minando e destruindo aquilo tudo de que sua história pessoal parece se constituir: o amor do pai assassinado, da mãe envolta em descrédito, da amada enlouquecida, dos amigos detratores ...

Simultaneamente, massacram-no as dúvidas que o espectro do pai impõe a sua percepção da validade da ação humana e dos destinos metafísicos do ser. A possibilidade de uma outra existência torna-se, em si mesma, uma maldição: a maldição da dupla perda. O “incômodo” da morte acaba por implicar um “incômodo” indistinto da vida a que sobrenada, contudo, a reminiscência de uma passada harmonia – angústia maior. Resulta a sensação disseminada (esterilizante) de caos – o manicômio da vida. Imagens muito próximas daquelas de que se faz o soneto “Náufrago”, abertura do *Caput II*, de Kiriale:

E TEMO, e temo tudo, e nem sei o que temo.

⁶⁴ ARIES, Philippe. **O homem diante de morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. v.I. p. 139.

Perde-se o meu olhar pelas trevas sem fim.
Medonha é a escuridão do céu, de extremo a extremo...
De que noite sem luar, mísero e triste, vim?

Amedronta-me a terra, e se a contemplo, tremo.
Que mistério fatal corveja sobre mim?
E ao sentir-me no horror do caos, como um blasfemo,
Não sei por que padeço, e choro, e anseio assim.

A saudade tiritada aos meus pés: vai deixando
Atrás de si a mágoa e o sonho ... E eu, miserando,
Caminho para a morte alucinado e só.

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma transformar-se em astros,
Como este corpo custa a desfazer-se em pó!⁶⁵

Solitário nas trevas do mundo (fim a que a morte alheia condena o indivíduo) e saudoso de um equilíbrio perdido, o eu-poético divide-se entre a miséria inevitável (mas custosa) da conversão em pó e a transcendência morosa, difícil - improvável? Reaparecem os olhares errantes que também em “Initium” não divisavam o “céu” e os anseios e lágrimas daquele poema e de “Das alucinações”. O tom de blasfêmia e maldição fortalece os elos que unem os versos e o que em um era abismo e inferno, no outro faz-se estrelado deserto para, finalmente, no terceiro, derivar na imagem do navio sem mastros.

O naufrágio que colhe os três sujeitos poéticos (obcecados por vermes, espectros e o pó de que se os fez) é o mesmo em que soçobra o príncipe da Dinamarca às voltas com odores fétidos, coveiros cantarolantes de indiferença e indivíduos reduzidos a ossos... no cemitério em que a afogada é Ofélia. A solidão visceral da perda da amada (nos fios invisíveis de uma sintaxe poética sutilíssima) é que nos devolve à “formosa” caveira de “O cachimbo” – musa pálida (Palas?) por sua vez revivida na sombra negra do corvo (tinteiro ou ave), também evocador de uma amada morta.

⁶⁵GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 65.

É possível que seja esclarecedor observar o modo como as imagens referidas – que talvez insistam em soar desencontradas entre si – acabam por se casar de modo curioso em pelo menos um texto de Alphonsus. Trata-se de crônica publicada na seção **Spleen**, de **O mercantil**, em 4 de dezembro de 1890, ainda inédita em livro ⁶⁶:

Henri Heine via, entre as arcarias sonhadoras da sua alma alemã exilada em França, um espectro de espáduas largas e de olhar sombrio, que o seguia às vezes, numa companhia enfadonha de sombra.

Com o cutelo claro a enluarar sinistramente a escuridão do seu manto, era o espectro o carrasco que executava os julgamentos do poeta.

Eu, por mais estranho que isso pareça aos descrentes, tenho também um vulto eterno que habita um canto branco da minha alma, um vulto que sempre me vê, a quem sempre vejo.

Não é o espectro sombrio sonhado pelo extraordinário autor dos **Poemas e lendas**: não tem a plumagem negra do agourento corvo de Edgar Poe, o grande fantasista americano.

Talvez se pareça com esse demônio familiar de Sócrates, que presidia às lucubrações solitárias do filósofo; talvez se assemelhe ao espírito que acompanhava a Paganini, o célebre maestro, a soluçar no coração do seu violino, a gemer no violino da sua alma.

Não é um espectro, a cavalgar sobre a ossada desconjuntada de um esqueleto vadio. Nunca lhe ouvi o chocalhar dos ossos: apenas sinto-lhe o veludo da carne jovem.

É uma espécie de Palas moderna, que me saiu do peito, toda de branco e azul, como outrora tinha saído do crânio de Júpiter, toda armada, a encantadora deusa.

Es tu, formosa, o vulto que habita o canto branco da minha alma, vulto que me vê sempre, a quem sempre vejo.

Es tu, ave de amor, que me cobres a cabeça com o pálio casto das tuas asas de amante.

Vejo-te sempre, à volúpia morna do sorriso ensangüentado a concha da tua boca, o aberto olhar clareando a tranqüilidade quente do teu rosto.

Todas as manhãs, quando o riso do sol me desperta, eu penso na solidão melancólica da vida que passo, longe dos teus braços e dos teus carinhos, longe dos teus cílios negros, cheios das estrelas do teu olhar noiteado. . .

E para dissipar a tristeza que me pesa na alma como um esquite de bronze, basta-me olhar o canto branco da minha alma, onde se ergue a tua imagem risonha, ó filha de Satã e do amor, espírito eterno que me segues, que és demônio porque és mulher. . . ⁶⁷

A crônica parece espelhar bem essa junção (a que vínhamos nos referindo) de uma tristeza mal localizada, da sensação de solidão e desacerto do mundo (a que a ausência da amada dá concretude e definição) e da opção por imagens macabras como meio de expressão da sensação de fracasso e de miséria do homem perante a vida. Um outro

⁶⁶ CAROLLO, Cassiana Lacerda. Documentos. In: **Estudos brasileiros**, Curitiba, v.3, n. 4., p. 330 – 331, 1977. / Crônica de 4/12/1890.

⁶⁷ Transcrição integral, com grafia atualizada.

elemento, contudo, que procuramos explorar a propósito da conjunto de **Salmos da noite**, avulta de importância no texto em prosa: a estilização desta mulher satânica, que detém simultaneamente a chave da rebeldia e da libertação e o peso da perdição mais completa. É ela a figura arquetípica que – colada a um sujeito que divaga entre a ação e a inação – acaba por funcionar como o motor ambíguo pelo qual o homem se move e é movido.

Assim, a figura feminina não parece ser imprescindível à configuração do caos e do manicômio em que se insere a história do sujeito poético, como se viu em “Náufrago”, “Das alucinações” e, em certa medida, em “Initium”. Contudo, estabelecido o “cenário”, ela parece ser a imagem com que melhor contracenava o sentimento de inação e impotência diante da vida. Demoníaca, ela possui e submete o homem a seus desígnios sem, contudo (artimanha maior), prescindir totalmente de sua participação e vontade para a concretização de uma forma difusa de “mal” – que não deixa de ter seu componente catártico.

Desde a ave-tinta (escrita), passando pelo cortejo de “fêmeas” de **Salmos da noite**, até essa figura imprecisa desta e outras crônicas do mesmo período, o que torna esta mulher irresistível, imprescindível para aquele ao qual o mundo revelou-se insano é sua sanha demoníaca. Inversão entre sagrado e profano, ela desprende um desejo de ação e rebeldia de que não é sujeito. Um desejo de ação e rebeldia que se localiza no poeta e se desloca, às vezes, para objetos como a arte ou outros demônios, alguns deles travestidos – eventualmente – em mandarins chineses.

De qualquer modo, volta-se, em todos estes casos, ao problema da representação da morte que – tal como se faz no grupo de textos a que este capítulo se reporta – conjuga o macabro e o demoníaco com o auxílio extremamente recorrente de uma certa figura de mulher:

No caminho da perdição⁶⁸

Ah! Vem-me de tão longe a tua branca imagem
Nas noites de pavor em que vivo sepulto!
Perdido para o céu, jurei-te vassalagem;
E tem a luz do inferno as pompas do meu culto.

Tu, rainha do mal, tiveste a mão de um pajem
A guiar-te o passo infiel num rio horrendo e oculto;
Se às vezes contra ti as três virtudes reagem,
É um só momento, e caio, escravo do teu vulto.

Como posso colear, se a Deus eu me abandono,
Sob o teu rasto? Ao sol do meu moroso outono,
Por que a prece que elevo e clamo é sempre em vão?

Segues, em triunfo, e tombo ao luar dos teus olhares,
Como um padre sem fé que, abjurando os altares,
De joelhos se prosterne ante um ídolo pagão!

Esta mulher, postada nas encruzilhadas da perdição, é a profana rainha do mal que, por águas subterrâneas e torpes, conduz o homem (tomando ela a ele pela mão) ao exercício algo prometeico da própria danação. Ambígua como não poderia deixar de ser, com sua luz de treva abjura o moroso (e monótono, e tedioso) outono dos homens, para convertê-lo no colorido que só um bom inferno sabe ter. Triunfante, apenas ela pode conjugar atributos pagãos e católicos modificando-os mutuamente para erigir-se em anjo de duas faces. Em um universo onde o sol é a própria imagem do tédio, o olhar lunar é a face perversa – que encanta. A face Lilith. A mesma que encontraremos na Prosérpina demoníaca de um outro poema de **Salmos da noite**.

2.3. Potencial transgressivo da junção erotizada entre o feminino e o demoníaco

XIV. Salmos da noite

⁶⁸ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 298. (Poema incluído na obra **Escada de Jacó**).

Proserpina (sic) do mal, dá-me o veneno, dá-me
 A delícia que escorre de teu seio de neve ...
 Para que eu ainda te ame,
 Abre o rio do beijo ensangüentado e leve,
 O Létis que me faz esquecer que és infame.

Eu sonho que o teu leito é a barca de Caronte,
 Que desce pelo mar brumoso das orgias;
 E fronte unida à fronte,
 Vamos nós, eu e tu, tu e eu, noites e dias,
 Sem ar no peito, sem clarões pelo horizonte.

Abre o seio infernal, abre o olhar negro e terno,
 Onde geme o calor, onde soluça o frio,
 Tu que és filha do inferno,
 Podes abrir no peito um sepulcro sombrio,
 Onde a minh'alma durma um sono mau e eterno.

Filha ideal de Satã, que o meu olhar absorto
 Pouse nos olhos teus, pego medonho e atro
 Onde paira o conforto,
 E a dor, como as visões de um tenebroso teatro,
 Onde um palhaço canta, onde repousa um morto.

Beijo talhado em carne, abismo eternamente
 Sombrio e mau, por onde espio e me debruço,
 Abre o seio dormente,
 Chora o teu pranto falso, e que em cada soluço
 Do teu peito, eu escute a voz de uma serpente.⁶⁹

Ora, na linha de raciocínio que se vem seguindo aqui, é instigador o fato de o poema abrir-se com esta imagem forte de uma “Prosérpina do mal” a quem, versos adiante, atribui-se o designativo “filha ideal de Satã”. O cruzamento de campos, a fusão entre o mitológico e o cristão resulta extremamente pródiga no sentido em que contribui com a compreensão do grau de complexidade em que se estão dando os diálogos entre o sagrado e o profano no conjunto de textos considerado.

É conhecida a ambivalência clássica da figura mitológica aqui recuperada. Perséfone na mitologia grega, a filha de Deméter ou Ceres (deusa da terra e da agricultura) desperta o amor de Hades (Plutão), que a rouba levando-a para seus domínios subterrâneos. A mãe, vagando em busca da filha, leva a terra à desolação ocasionando a morte das

plantações e a fome. Quando Zeus intervém, a deusa é trazida de volta ao mundo exterior (ao qual devolve a abundância e fecundidade), com o arranjo de retornar anualmente à companhia de Hades, por seis ou três meses, conforme a versão.

Sintetizando o poder duplo sobre a fertilidade na terra e sobre a morte, ela se torna a personificação do renascimento cíclico da natureza na primavera. Esta ambivalência não era estranha aos demais deuses clássicos, aos quais se costumava atribuir simultaneamente um caráter urânico (celeste) e um caráter ctônico (subterrâneo). Disso resultava sua acentuada ambivalência ética, possuindo tais entidades, em geral, tanto qualidades boas como más. Assim, ainda que Prosérpina seja o princípio feminino de Plutão, a quem se associa o reino dos infernos, nem ele nem ela possuem, em seus sentidos clássicos, o estigma “maléfico” unilateral que lhes é atribuído posteriormente:

O deus geralmente reconhecido como senhor do mundo subterrâneo era Hades, que presidia o sombrio e terrível reino das almas mortas e levava a morte às colheitas, aos animais e à humanidade. Mas seu outro nome era Plutão, deus da riqueza, pois o mundo subterrâneo não só consome os mortos, recebendo as suas almas, como também os seus cadáveres, mas ainda empurra para cima os brotos das plantas na primavera, e portanto promete a renovação da vida. A ambivalência de Hades refletiu-se na de sua esposa, a gentil Perséfone, senhora da primavera, cujo cruel marido arrancou da face da terra. Era ela que, na primavera, saindo de sua prisão subterrânea, tornava a terra verde; mas era ela também que saía para liderar as Eríneas, os terríveis espíritos de vingança, em sua impiedosa busca de ajuste de contas. Assim as divindades do inferno, na Grécia como em outros lugares, provocavam tanto o medo quanto a esperança.⁷⁰

É sabido que ao catolicismo foi possível assimilar diversas divindades pagãs, convertendo-as em santos ou anjos, sempre que eram de natureza propícia a serem santificadas. Alguns mitos, no entanto, não se adequavam ao processo e, no caso específico do casal mencionado, os traços “positivos” de sua caracterização tenderam a ser apagados ou reavaliados. Seria desnecessário ressaltar, por exemplo, que a fecundidade ligada a

⁶⁹GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 548-9.

Prosérpina (especialmente quando associada ao erotismo humano) terá peso diferente no imaginário católico. O resultado é que, feitos os devidos retoques, tais figuras estabelecem uma base para a visão de inferno que passará à tradição cristã, como observa o historiador Carlos Roberto Nogueira:

Essa apropriação por parte do cristianismo de idéias e cerimônias emprestadas às religiões politeístas tem a sua contrapartida no delineamento mais límpido de sua teoria demonológica. Tudo o que ele repeliu energicamente como demasiado pagão, como contrário a seus dogmas, como impuro e ímpio, refugiou-se no reino do Mal. Aos demônios foram emprestadas as imagens que os antigos atribuíam às suas divindades infernais. Eusébio encontra, na descrição do Hades fornecida por Plutão, a morada da perdição, que assume para os cristãos os nomes pagãos de Tártaro e Inferno.⁷⁰

Ainda segundo Nogueira, decorre deste processo de, digamos, “assimilação seletiva” de figuras mitológicas que a “teoria demonológica” do cristianismo passe a abrigar, como extensão ou “auxiliares” de Satã ou do diabo, toda uma legião de entidades de ordem secundária do imaginário da Antiguidade (“harpías e sereias, sátiros e centauros, gigantes monstruosos e serpentes aterrorizantes”). Ele menciona, inclusive uma certa lenda de Tannhäuser, em que a “diaba” Vênus seduz o herói e passa a viver com ele, entregando-se a ambos aos prazeres da carne. E Vênus não está só:

Desse modo, a Idade Média encarregou-se de promover a redução completa das divindades pagãs à condição demoníaca, preenchendo o inferno cristão com as entidades do Além-Túmulo greco-romano, único posto que logicamente poderia competir-lhe e do qual, na verdade, não havia razão para expulsá-las. Mesmo no século XVI, em um mistério representado em Paris, *Le mystère des trois doms*, a “Dama Prosérpina” era uma diaba com cauda, chifres e serpentes, e não se descobriu nenhuma mulher que quisesse representar-lhe o papel!⁷¹

Voltando ao conjunto da obra de Alphonsus de Guimaraens, vale a pena ressaltar o caráter transgressivo (demoníaco) presente nas freqüentes enumerações de seres (mitológicos ou não) comum a todo um grupo de versos do poeta. A Prosérpina do poema

⁷⁰ RUSSEL, Jeffrey Burton. **O diabo**. As percepções do mal da Antiguidade ao Cristianismo Primitivo. [tradução de Waltensir Dutra]. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p.120-1.

⁷¹ NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986. p. 28-9.

em discussão, longe de estabelecer algum ponto de ruptura, está inserida no processo de “demonização” disperso pela produção do escritor. Tal processo parece-nos diretamente correlato à utilização do macabro, bem como à satanização da mulher.

Isto ajuda a reforçar, inclusive, a idéia de que, em um livro como **Salmos da noite**, mesmo aqueles poucos poemas que parecem aproximar-se de um recurso à idealização da mulher, o ideal assim configurado não resiste a uma leitura mais atenta dos versos. Portanto, se há um certo tom de litania na invocação com que se abre o poema “Salmos da noite”, os pedidos feitos marcam o tom “esquerdo” da oração em curso:

Proserpina (sic) do mal, dá-me o veneno, dá-me
A delícia que escorre de teu seio de neve ...
Para que eu ainda te ame,
Abre o rio do beijo ensangüentado e leve,
O Létis que me faz esquecer que és infame.

Novamente a brancura feminina tem o estigma opressivo de sua fatalidade e distância, e acentua certa frialdade cruel, certa maldade bela. A idéia de veneno (em outros poemas associada a esta mulher serpente) vem casada à de delícia e ambas à de perdição. A hipótese de que “eu te ame” assume tons erotizantes, que se acentuam, a seguir, na possibilidade de um beijo que, ainda que “ensangüentado”, tenha algo de leve.

O sangue, a impureza, a carnalidade degradada do curso do contato amoroso converte-se, então, na leveza do curso especial de um rio dotado do necessário poder de esquecimento. Com ele, por ele, pode-se atingir o momento invocado em oração: esquecer o que há de infame na volúpia da sedução que se deseja e, pelo esquecimento, pela “inconsciência” de culpas (originais ou não), entregar-se à “fatalidade” da *conspuração* almejada...

⁷² NOGUEIRA, op. cit., p 32-3.

Isto torna possível a mudança de tom presente na estrofe seguinte, em que a invocação está um passo mais próxima da “realização”. Já é sonho. E sonho “vive-se”, ainda que precariamente:

Eu sonho que o teu leito é a barca de Caronte,
Que desce pelo mar brumoso das orgias;
E fronte unida à fronte,
Vamos nós, eu e tu, tu e eu, noites e dias,
Sem ar no peito, sem clarões pelo horizonte.

O leito agora mostra-se ambigualmente postado entre as águas do rio de esquecimento em curso e os lençóis sobre os quais se consumam as orgias. A imagem da mulher infame contudo (seja ela a deusa distante ou a amada que se equiparou a tal deusa), associa-se com nitidez à representação da morte, pela introdução do barqueiro mitológico. Nesta morte orgíaca, passa-se do rio leve, da delícia que apenas escorre de um seio, afinal, de neve, para um mar brumoso, nebuloso. Muito mais denso e profundo, ele faz com que o amor ressurja perverso da incapacidade de relação mais pudica com esta morte assim figurada. A “passagem” é demorada e extenuante como as orgias e “sem clarões” como o horizonte dos danados. Uma danação que, no entanto, já não se pode, já não se quer evitar:

Abre o seio infernal, abre o olhar negro e terno,
Onde geme o calor, onde soluça o frio,
Tu que és filha do inferno,
Podes abrir no peito um sepulcro sombrio,
Onde a minh'alma durma um sono mau e eterno.

Filha ideal de Satã, que o meu olhar absorto
Pouse nos olhos teus, pego medonho e atro
Onde paira o conforto,
E a dor, como as visões de um tenebroso teatro,
Onde um palhaço canta, onde repousa um morto.

Quase uma ordem, o pedido que se segue é o pedido (algo violento) de acolhida do amante à mulher que deseja possuir. O pedido de que, abrindo-lhe o “seio infernal”, a

“filha do inferno” o receba na tumultuosa dimensão da morte. Como acontece ao longo de tantos poemas de **Salmos da noite**, a mulher agora oscila entre a ternura e o “negror”, o calor e o frio, o conforto e a dor. E o que ela tem de medonho e atro não a torna menos sedutora. Precisamente do balanço entre os extremos é que o contato se impõe. Submetendo e submissos, os opostos se unem. Assim como em “A cabeça de corvo” o olhar intimidatório da ave não impedia o gesto da pena mergulhando-se trêmula no vaso-tinteiro, também aqui o conteúdo medonho dos olhares não impossibilita que o intercurso se dê.

Ocorre, além disso, um processo de espacialização da mulher (que se associa a um teatro, a um palco de contradições). O processo se adensa na estrofe final, na qual ela se torna a própria imagem da terra... inferno, abismo. Um abismo irresistível – talvez precisamente por sombrio e mau – em suas múltiplas alusões (metonímicas ou metafóricas):

Beijo talhado em carne, abismo eternamente
Sombrio e mau, por onde espio e me debruço,
Abre o seio dormente,
Chora o teu pranto falso, e que em cada soluço
Do teu peito, eu escute a voz de uma serpente.

O apelo à parceira assume, então, com toda a nitidez, o tom de conclamação à morte – que não é repouso, nem esquecimento (como a alusão ao Létis poderia sugerir), mas entrega voluntária ao conteúdo traiçoeiro desta mulher-inferno a quem o poema impõe infinitas mutações. Serpente, Eva, Lilith, Prosérpina, filha de Satã... seu seio tem, a despeito da forma escolhida, a fecundidade geradora da terra e, se é verdade que ela recebe sobre a testa o estigma do mal, não se pode negar seu potencial criador, positivo, libertador.

Ainda que capaz de conduzir a alma do poeta a um “sono eterno e mau”, ainda que falsa, perversa, dissimulada, a mulher é invocada. Sua ambigüidade é, afinal, mais rica

que a unilateral miséria da vida. A litania que o poema “Salmos da noite” caracteriza tem, portanto, o peso da invocação de uma bênção maldita. A bênção de ser o sujeito recebido para este contato sensual com uma morte, enfim, mais erótica que a vida.

Desta forma, a primeira hipótese com relação ao poema (e ao conjunto com o qual ele dialoga) seria a de que o aproveitamento da figura de Prosérpina estaria inserido na lógica cristã de recuperação do mito. Seu exame, contudo, parece desvelar a complexidade maior de sua representação. Distante de qualquer processo de “filtragem”, a figura é proveitosa precisamente por sua pluralidade, pelos caminhos múltiplos em que se move. Caminhos que permitem, de resto, a conjunção entre o feminino, o tanático e o demoníaco. Caoticamente embaralhados. Eroticamente sobrepostos.

2.4. Entrega voluntária à morte – a sacralidade contida na profanação

O canto de sereia que escapa das entranhas da terra (entendido ou não em paralelo à atração erótica por uma mulher), esse poder sedutor é recorrente em Alphonsus. Na obra **Pulvis**, merece alusão o poema que se transcreve. Nele, a despeito de quaisquer ânsias metafísicas (“eterna aurora”, “sonhos bons”), o desespero e o horror ocasionados pela consciência da morte aliada à sensação de ausência de sentido da vida direcionam-se para essa acolhida voluptuosa do homem pelo solo. O olvido, se pode remeter às águas do rio do esquecimento, pode remeter também ao nada. E os lábios dessa “hiante boca sepulcral da cova” devoram com a mesma voracidade que o abismo famélico da deusa – absorvendo de modo destruidor o palco de catástrofes da vida:

Muitos outros se aproximaram destes
 Invios caminhos onde estou agora;
 Por entre lutas, sedes, fomes, pestes
 Sentiram todo o horror que me apavora...

E eu disse-lhes: - Ai! pobres, vós nascestes
Aspirando, como eu, à eterna aurora;
Com o olhar errante pelo céu, tivestes
Os mesmos sonhos bons que tive outrora.

Longa e cheia de pânico era a estrada
Que atravessastes: afinal, o olvido
Envolveu-vos a sombra ciciliada ...

Tendo a cada hora uma esperança nova,
Vós chegastes, como eu, sem ter vivido,
À hiante boca sepulcral da cova.⁷³

Ora, ao estudo de tal processo de aproximação entre erotismo e morte, sofrimento e prazer dedica-se toda a obra de Mário Praz, **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**⁷⁴. Também a ela referem-se longas observações de Philippe Ariès que, ao historiar as representações culturais da morte, detém-se por diversas vezes sobre a questão. Uma destas vezes, em específico, aborda o tema das danças macabras, com comentários que podem ser relevantes ao que se discute aqui:

Se, por um lado, as danças macabras dos séculos XIV e XV eram castas, as que foram criadas no século XVI eram ao mesmo tempo violentas e eróticas: o cavaleiro do Apocalipse, de Durer, está montado num animal ético que só tem pele, mas essa magreza fez ressaltar a força dos órgãos genitais, por um contraste certamente desejado. Em Nicolas Manuel, a morte não se contenta em designar uma mulher, sua vítima, aproximando-se dela e levando-a por sua exclusiva vontade; viola-a e mergulha-lhe a mão no sexo. A morte já não é o instrumento da necessidade; está animada por um desejo de fruição, sendo ao mesmo tempo morte e volúpia. / Uma outra série de imagens é a do jardim dos suplícios. O erotismo não aparece ali de forma tão flagrante. A inspiração é inocente e espiritual, mas a realização, o estilo, os gestos traem as emoções - inconfessadas, provocadas pela mistura do amor e da morte, do sofrimento e do prazer, o que se chamará de sadismo. Do século XVI ao XIX observa-se uma renovação do sadismo, inconsciente nos séculos XVI e XVII, confessado e deliberado nos séculos XVIII e XIX.⁷⁵

Se parece evidente ser excessivo (e mesmo forçado) buscar nos versos de Alphonsus qualquer aproximação mais direta com Sade, alguns pontos de contato merecem ser apontados. Afinal, o poeta bebeu das fontes da tradição cultural acima referidas. Além

⁷³ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 353.

⁷⁴ PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

disso, é difícil negar que algo de macabro dança eroticamente em alguns de seus versos. E se, no conjunto amplo de sua produção, o erotismo chega a parecer ausente, é porque sua escrita impõe a necessidade de que os olhos saltem para além de sua inspiração aparentemente apenas “inocente e espiritual” e se debrucem sobre “a realização, o estilo, os gestos”, que traem, conforme se entende neste texto, as emoções “inconfessadas” em que se misturam os extremos em questão.

Ainda a propósito desta inspiração “inocente e espiritual” é valioso pensar no poema “Mãos de finada, aquelas mãos de neve”. O caso é instigante, especialmente por se tratar de uma peça que reaparece com grande insistência em antologias do poeta. Nestas coletâneas, posto lado a lado com outros textos *pios* do escritor, o poema parece dotado da transparência idealizante de versos à amada, ou versos à Virgem ou versos genéricos a mãos femininas inespecíficas, sendo o feminino nas três possibilidades sinônimo de uma unívoca pureza casta (vale o pleonasma).

Ora, ainda que consideravelmente distante do que se tem em “Salmos da noite” (com sua Prosérpina fatal), os versos ganham em opacidade quando cotejados aos poemas “marginais” da obra do escritor, alguns deles analisados ou referidos aqui. O próprio título atribuído pelo autor ao soneto não aparece nas publicações em livro senão em nota:

Foi publicado no jornal marianense **O germinal**, em 13 de julho de 1913, dando-lhe o poeta o título de ‘Mãos da morte’, - para a publicação separado na imprensa; o título é desnecessário no conjunto de sonetos que formam o capítulo quinto, todos simplesmente numerados.⁷⁵

Mesmo que possa ser desnecessário em termos de conjunto de obra, parece razoável afirmar que considerar o título interfere significativamente na leitura dos versos:

⁷⁵ ARIES, op. cit., p. 403.

⁷⁶ O comentário aparece tanto nas edições das **Poesias** de 1938 e 1955, quanto na **Obra completa** de 1960. (GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 557.)

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

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

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

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

Enquanto representação da morte, o poema atualiza alguns traços que se vêm repetindo desde **Salmos da noite** até **Kiriale** e que são retomados em obras posteriores. É o caso da brancura insistente utilizada na configuração das mãos (“mãos de neve”, de tons marfíneos, de ossatura rica, brumosas) e que não se parece esgotar enquanto signo de pureza ou idealização metafísica, como se poderia inferir à primeira vista. O branco, ainda neste caso, vem colado a uma frialdade que é a frialdade da matéria morta – o que nos devolve às figurações do macabro.

Essa mesma frialdade evoca novamente a morte como figura dissimulada (brumosa), com suas mãos pairando no ar, “num gesto brando e leve, que parece ordenar, mas que suplica”, naquele ar sedutor de quem não se impõe tão soberanamente que se torne irrefutável, mas que alicia, atraindo mansamente para junto de si a inexorável “vítima”...

Na afirmação do lugar comum da universalidade de tantas bocas que se fecham, reaparece o possível alento trazido pela morte às almas loucas, à insanidade da vida e de suas “visões defuntas” cujos olhos ela permite se cerrarem. Novamente, o desconsolo e um certo desespero em relação às possibilidades da existência vêm à tona. Neste caso, a figura

distante, erguendo-se “ao longe” desloca o poema para o problema da morte do outro, o problema da perda, cujas sombras se marcam nos olhos do observador.

Se procurarmos manter a leitura do texto em consonância com a leitura da representação tanática pelo macabro e pela conjunção entre morte e erotismo (demoníaco) que vínhamos fazendo, há nos versos, ainda, um elemento que se torna possivelmente mais tenso: a alusão feita na terceira estrofe ao sacrifício ante os altares, à consagração. Ocorre que, desde os poemas de **Salmos da noite** mencionados até a Prosérpina do poema anterior, vem sendo mantida uma tensão renovada entre os termos do sagrado e do profano. Assim, “Salmos da noite” se erguia enquanto prece à perdição e em diversos dos textos aqui discutidos ou aludidos imiscuíam-se situações de adoração e de danação. A mistura é tão recorrente quanto a representação desta morte amante cruel:

Se eu estivesse, ó Deus, bem próximo da Morte,
Auscultando o meu peito, a Morte me diria:
-Vem aos meus braços, vem, ó tímido consorte!
Queres dormir? a Terra é alcova tão sombria...

Para onde vais? o sul procuras? vês o norte?
Vai pela sombra... é ingrata a luz clara do dia...
Os fantasmas detêm os passos e na coorte
Das Visões, a Coruja ancestral nos espia!

É a voz triste do mocho! É a Cruz que nos espera!
É tudo quanto é suave e triste que te marca
A dolência final do fim da primavera...

Cansaste! dorme aqui: e ao luar ermo e profundo,
Eu, Deusa, bendirei, com a foice áurea da Parca,
O castigo fatal de haveres vindo ao mundo!⁷⁷

Dentre as imagens (aqui já consideradas) do noivado com a morte, da terra enquanto alcova sombria, dos seres esquerdos (como fantasmas, Visões, aves agourentas), da vida enquanto Cruz que se suporta, do desenrolar atroz das estações, da exaustão do

⁷⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 302. (O poema faz parte do livro **Escada de Jacó**).

homem diante do castigo que é a existência, e do convite ao consolo da morte, avulta a promessa contida nos versos finais:

Eu, Deusa, bendirei, com a foice áurea da Parca,
O castigo fatal de haveres vindo ao mundo!

A “bênção” oferecida contém um princípio de desordem que já aparecia em “No caminho da perdição”⁷⁸, em que o poeta chegava a apresentar um esboço de resistência contra a figura feminina, para logo declarar-se escravo de seu vulto. Soava curioso e um pouco contraditório o primeiro terceto:

Como posso colear, se a Deus eu me abandono,
Sob o teu rasto? Ao sol do meu moroso outono,
Por que a prece que elevo e clamo é sempre em vão?

O homem que se abandonava a Deus era o mesmo a colear paradoxalmente sob o rasto insidioso da amada. No entanto, já na primeira estrofe ele aparecia “perdido para o céu” e jurando vassalagem à mulher, em um culto iluminado pela luz do inferno. Esta mesma mulher dotava-se de “passo infiel” e saía-se vitoriosa contra as três virtudes, triunfando totalmente, afinal, quando o poema se fechava:

Segues, em triunfo, e tombo ao luar dos teus olhares,
Como um padre sem fé que, abjurando os altares,
De joelhos se prosterne ante um ídolo pagão!

A vitória da perdição já indicada, aliás, no título, estendia-se não por sobre a figura feminina (no âmbito da qual nem houve batalha), mas por sobre o poeta, que se revestia com atributos da esfera sagrada profanizados (ou, caso se prefira, demonizados). Na tensão, emprestava-se ao poema um certo tom de heresia, e, na lógica geral das inversões que organizava este universo, o mais elevado grau de profanação (a conspurcação

da figura do padre, da oração, da própria adoração mística) adquiria, paradoxalmente, tons de sacralidade.

Uma sacralidade outra cujo mérito maior parece ser o de canalizar aquele sentimento de impotência hamletiana a que nos referíamos páginas atrás. Uma sacralidade cuja maior dádiva estaria em devolver ao homem o poder de ação que o impasse de considerações metafísicas havia roubado. E a ação possível seria a da entrega voluntária à transgressão, à violação dos interditos que prescrevem a distância respeitosa do sagrado.

A este movimento se refere Georges Bataille na obra **O erotismo**:

A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – ela é composta pelo mundo profano e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo sagrado abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. / Esta maneira de ver é difícil, na medida em que o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De uma maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de medo e terror. Este sentimento transforma-se em última instância em devoção; transforma-se em adoração. Os deuses, que encarnam o sagrado, fazem tremer os que os veneram, mas eles os veneram. Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado. A mitologia compõe – às vezes ela embaralha – seus temas a partir desses dados.⁷⁹

Ocorre que, se saímos do campo mitológico e adentramos o referencial da cultura ocidental cristã, nem todo distanciamento é devido ao sagrado. Resta o distanciamento (de outra natureza) que se deve guardar do demoníaco, especialmente se considerarmos que é próprio do cristianismo eliminar o impuro, o erótico e o demoníaco (identificados ao mal) do âmbito do que é passível de adoração. Nesta esfera, a escolha

⁷⁸ Poema transcrito à página 58.

⁷⁹ BATAILLE, G. **O erotismo**. [tradução de Antonio Carlos Viana]. Porto Alegre: L &PM, 1987. p. 63-4.

entre o maléfico e o divino não seria - em princípio - uma “escolha”, ou um ato de liberdade, na medida em que se é livre, na prática, apenas para a “escolha” do divino:

A ambigüidade primeira é a redução cristã do sagrado a seu aspecto bem-aventurado; a rejeição cristã do sagrado maldito para o domínio profano./ No sacrifício cristão, a responsabilidade do sacrifício não se encontra na vontade do fiel. O fiel não contribui para o sacrifício da cruz a não ser na medida de suas faltas, de seus pecados. Por esse motivo, a unidade da esfera sagrada é quebrada. No estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. O conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro. O cristianismo rejeitou a impureza. Rejeitou a culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, posto que só a violação do interdito abre o acesso para ele.⁸⁰

Isto considerado, acabamos nos defrontando mais uma vez com o fato de que as categorias utilizadas por Alphonsus de Guimaraens na representação da morte (no caso específico da fatia de sua produção em análise neste capítulo) parecem colocar esta parcela de produção mais próxima de referenciais mitológicos ou de um modo mitológico de abordagem, por exemplo, da sacralidade, do que de um modo cristão de fazê-lo. Há coerência no processo, por sob a aparência contraditória. Sem abdicar do recurso aos referenciais cristãos (aos quais alude sistematicamente, ancorando o texto na tradição cultural em que efetivamente se insere), o processo criativo “turva” a transparência de tais referenciais, complexizando sua organização pela introdução paralela de sinais outros, a princípio estranhos a este universo.

Assim, a introdução do macabro e da antropomorfização erotizada (demonizada) da morte conferem à representação da vida uma ambigüidade interessante. A existência passa a ser algo que se deseja, algo a que o homem se prende, a que se apegas, mas que não pode experimentar em sossego. O macabro recorda-o insistentemente do fim, da perda, do fracasso final. Derrotado, a morte temida assume, à revelia mesmo do amor à vida causador de desespero, um fascínio insólito.

⁸⁰ BATAILLE, op. cit., p. 113.

Incapaz de sustentar um amor de antemão falido, hesitante diante das possibilidades de transcendência, insatisfeito com a alternativa das fruições inconseqüentes e mesmo com as conseqüências impalpáveis (cada vez menos efetivas) do exercício estético, ao homem restam ora o desespero niilista, ora a atividade positiva de consumação “voluntária” da própria destruição. Assumindo como “voluntário” algo que pela lógica cristã seria o impossível ou o inevitável, o escritor subverte tal lógica e instaura outra em seu lugar.

Funda-se, assim, uma rebeldia sagrada, a sacralidade da transgressão – e um halo de Prometeu estabelece uma “santidade” outra na dimensão humana. Harmonizam-se, no processo, tanto as infindáveis (ainda que vagas) alusões a suicídios concretos ou metafóricos, solitários ou acompanhados da mulher em parceria erótica, quanto as ostensivas ou discretas introduções (já referidas) do impuro em esferas que se esperava sagradas.

A propósito, o desejo de morrer nos braços da amada (ou de juntos embrenharem-se “no caos do eterno sono”) reaparece em diversos textos (em verso ou prosa) do escritor como motivo central ou secundário. Em crônica publicada em 01 de março de 1891 no jornal **O mercantil**, na seção “Spleen” (ainda inédita em livro), é feito o relato do caso de dois cadáveres de sexo diferente, que se supõe terem morrido de frio e que teriam sido encontrados em um bote, abraçados de tal forma que, na impossibilidade de separá-los, teria sido necessário enterrá-los juntos. Após as divagações do cronista sobre o tema, o texto se fecha com a observação:

Meu amor! meu amor!/ Era assim que eu queria morrer, unido à calentura polpuda do teu seio, beijando os teus lábios rubros, contigo só, a escutar os rugidos do oceano em fúria, a contemplar as estrelas que se pasmavam de nos ver, isolados e amantes, abraçados dentro da concha dum barco perdido./ Depois, haviam de nos encontrar mortos, unidos no amplexo rijo dos cadáveres, e haviam de nos repousar juntos, no

mesmo túmulo, onde as mesmas larvas nos beijariam as faces, onde os mesmos vermes nos devorariam os corpos. . .⁸¹

Também atualizando a imagem desta morte algo doce (?) e desejada, deste voluntário caminhar a dois para a morte, temos o poema “Suicidas de amor” (**Escada de Jacó**) onde avulta, inclusive, a imagem de Ofélia, figura e poema a serem discutidos no segundo capítulo deste trabalho:

- “Sou o cálice de lis onde murmura o vento!
Sou a pétala de rosa entre as águas do rio!”
E fitando-me o olhar de arcanjo sonolento,
Ela chegou-se a mim, toda a tremer de frio.

-“s infeliz, bem sei!” e um sorriso agoirento,
Relâmpago final dalgum poente sombrio,
Me veio à flor do rosto. O luar surgia, lento,
Lançando sobre a terra o olhar em desvario.

- “Que podes tu temer ?” E ela, a Ofélia doente,
Mais se chegou a mim, como uma penitente:
-“Temo o teu desamor! Temo o teu abandono!”

-“Nada temas ... Sou teu!” E gelados e mortos,
Seguimos para o mar que nunca teve portos,
E embrenhamo-nos, fiéis, no caos do eterno sono...”⁸²

O termo “fiéis”, presente no último verso, devolve-nos ao problema da sacralidade em discussão (Fiéis? A qual culto?). Era este o ponto visado quando, páginas atrás (p. 69), mencionava-se uma leitura “tensa” da alusão feita na terceira estrofe do poema “Mãos de finada, aquelas mãos de neve” ao sacrifício e  consagração. Ora, a partir do momento em que se entenda que o poema de fato permite – ainda que não ostensivamente – uma aproximação com as sugestes do macabro e da figuração da morte personificada enquanto dama cruel, a partir deste momento, tais referências “pias” imediatamente tornam-se suspeitas.

⁸¹ CAROLLO, op. cit., p. 353.

⁸² GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 297.

Casando-se imagens recorrentes e outras que lhe são afins, a sagração pode não ser a sagração aos dogmas e desígnios unilaterais de um cristianismo que se pretende internalizado de modo não tenso à obra de Alphonsus de Guimaraens. Pode-se tratar de um altar outro. De um altar a um possível (e sempre precário) exercício da liberdade humana. A liberdade de invocar Prosérpina, a liberdade de dar vitória à perdição, a liberdade de morrer mergulhado na carnalidade impura da amada:

Como já disse, o cristianismo salientou, no plano religioso, este paradoxo: o acesso ao sagrado é o Mal; ao mesmo tempo o Mal é profano. Mas o fato de estar no Mal e de ser livre, de estar livremente no Mal (uma vez que o mundo profano foge às restrições do sagrado), não foi somente a condenação, mas a recompensa do culpado. O gozo excessivo do licencioso responde ao horror do fiel. Para o fiel, a licenciosidade condenava o licencioso, demonstrava a sua corrupção. Mas a corrupção, o Mal e Satã foram para o pecador objetos de adoração, que o pecador ou a pecadora idolatravam. A volúpia penetrou no Mal. Ela era, em essência, transgressão, superação do horror e quanto maior o horror, maior era a alegria.⁸³

Na extensão de seu comentário, Georges Bataille alude aos sabás e novamente a Sade. Guardadas as devidas proporções e respeitadas as incontáveis diferenças, o processo referido pelo estudioso mantém sua relevância no que diz respeito à faceta poética em questão: “Sempre se trata de chegar ao oposto do interdito”. Trata-se, ainda, de estabelecer uma “liberdade profana: a possibilidade de profanar”⁸⁴.

2.5. Recorrências de Prosérpina

Em diversos momentos da trajetória lírica de Alphonsus temos a retomada direta de Prosérpina e dos símbolos a ela associados no poema “Salmos da noite”. Especialmente dignos de menção seriam dois sonetos de **Pastoral aos crentes do amor e**

⁸³ BATAILLE, op. cit., p. 118-9.

⁸⁴ BATAILLE, op. cit., p. 119.

da morte. O primeiro, “De onde te vem a palidez profunda”⁸⁵, reabilita uma mulher, de saída, caracterizada por sua palidez e pelo mistério de seu olhar tristonho. Um luar de morte perpassa seu rosto e, quando o poeta a olha, o “estuante estíge do pavor” o inunda. Acompanhada do mal, ela é definida como “a noiva dos infernais noivados” e em sua frente, rútilo, cintila “o rubro Sete-estrela dos Pecados”.

O segundo soneto, “O Caronte infernal pega dos remos”⁸⁶, sem recorrer à figura feminina, como outros poemas discutidos neste capítulo, abre-se com uma alusão ao reino de Caronte, ao Létis, e os compara ao mundo terreno, retomando imagens associadas ao desespero como o mar revoltado e o sorriso irônico dos astros, passível de associação com o sorriso irônico das caveiras e maxilares:

O Caronte infernal pega dos remos,
E a barca segue ... Létis ilusório!
Que és tu, em face deste purgatório,
Onde por noites pávidas vivemos?⁸⁷

O mesmo processo lança luzes sobre algumas imagens usualmente consideradas estranhas ao universo poético em questão e que encontramos nos poemas “Contigo”, “Maldade Santa”, “O ósculo de Cristo”, “No horto” e “Os dois mártires”. Os quatro primeiros⁸⁸, como se mencionou anteriormente, foram publicados em 1942 como parte do caderno manuscrito **Salmos da noite** e depois não reapareceram na **Obra completa** de 1960, em que o livro vem a público (enquanto livro) pela primeira vez. O último aparece no

⁸⁵ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 262.

⁸⁶ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 267.

⁸⁷ A propósito da visão do mundo como purgatório, observar a quinta parte deste capítulo.

⁸⁸ GUIMARAENS, Alphonsus. **Salmos da noite**. Um caderno de Alphonsus. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1942. Autores e livros, ano 2, v. 3, nº 13, p. 210, 211 e 218.

mesmo periódico, na seção “Sonetos de Alphonsus de Guimaraens não incluídos nas Poesias”⁸⁹ e igualmente não foi retomado na publicação de 1960.

“Contigo” e “Maldade Santa” evocam um processo de representação da mulher segundo recursos que os aproximam dos poemas discutidos nesta seção. Em “Contigo”⁹⁰, sucedem-se seis estrofes em que reaparecem desde a imagem do poeta solitário em seu exercício poético até a infâmia do mundo e a desejada maldade branca da nudez feminina. Esta mulher que surge como a “imagem sagrada de alguma santa erguida em meio duma igreja” inscreve-se, a despeito disso, sob o signo da inversão que se discute aqui:

Nevada, toda nua,
No fundo de minh'alma aclareada apareces,
Como a virgem da fé, pelas noites de lua,
Aparece no olhar dum ermitão em preces.

O poema, enquanto conjunto, dá a impressão de obra inacabada⁹¹, o que também se sente em “Maldade Santa”, onde reaparece, sobretudo na estrofe final, a mesma “turvação” da sacralidade:

Tenhas ódio no olhar, tenhas no olhar ternura,
Zangada sejas ou sejas de bem comigo,
Sempre que te contemplo, eu sempre te bendigo,
Lírio do meu amor, deusa da formosura.

Ah! da minh'alma eu faço um palacete antigo,
E lá, nessa mansão de paz e de ventura,
Que é um céu, onde a luz do ocaso fulgura,
Beijando-o de alto a baixo, amo e vivo contigo.

És boa quando és má para mim. Não te amasse
Como eu temo [sic], e talvez já tivesse fugido
Desta venustidade ideal de teu semblante.

Mas amo-te! E ao olhar-te a palidez da face,
Nuanceada de carmim, penso, vulto querido,
Numa hóstia onde corresse o meu sangue de amante.

⁸⁹ GUIMARAENS, A *Manhã*, p. 205.

⁹⁰ Como o poema não pode ser encontrado na edição da *Obra completa*, optou-se por sua transcrição em apêndice ao capítulo.

⁹¹ Seria essa a razão de sua exclusão (mesmo em nota) da *Obra completa*?

Mais “transgressivas”, contudo, que a nudez da santa de igreja a quem se dedica um amor algo desgrenhado ou que esta hóstia em que se consagra o sangue da carnalidade parecem ser mesmo as imagens de um Cristo ambigualmente envolvido pela figura de Madalena, que aparece nos outros três poemas mencionados. Em “O ósculo de Cristo”, a tensão entre a pureza mística e o amor erotizado mantém-se não resolvida:

Noite hebréia de luar. Sobre a terra cintila
O amplo sendal do céu, pontilhado de luz.
Uma benção astral beija branca e tranqüila
A alma de Madalena e a boca de Jesus.

Dorme em paz a Betânia. Ao vento o luar oscila.
Destacam-se no horizonte atroz granitos nus.
E dum lado da floresta arvoredos em fila
No mistério da Noite, erguem braços em cruz.

“Rosa do meu amor, bendita que tu és!”
E disse ainda Jesus: “Se de mim só tu foras,
A crença e a religião ia depor-te aos pés!”

Beijou-lhe o seio e a boca e as faces tentadoras:
E o seu beijo febril dos tempos através,
Até hoje redime as almas pecadoras.

A posse sensual apenas (apenas?) hipotética de Madalena (“Se de mim só tu foras,/ A crença e a religião ia depor-te aos pés!”) deixa em suspensão a extensão do beijo febril de Jesus em seio, boca e faces tentadoras da “rosa” de seu amor. Também a redenção das almas pecadoras admite dúplice leitura diante deste Cristo humanizado que sente desejo sensual e pensa em abandonar sua missão divina pela personagem bíblica. O beijo febril redime por sua pureza, ou o faz precisamente pelo conteúdo impuro que admite como viável até mesmo para a figura de Cristo?

A tensão reaparece em “No horto”⁹², em que Jesus, em um momento de “blasfêmia louca” e “inda o mel do beijo teu sentindo” igualmente lamenta não abandonar “o cálix da amargura” para dedicar-se ao amor de uma “Madalena pura”. Finalmente, em

“Dois mártires” Cristo aparece como “sábio carinhoso”. O epíteto, a despeito de manter a simpatia por sua figura, destitui-a de sua aura sagrada, humanizando-a igualmente:

Dizem que Cristo, o sábio carinhoso,
Quando caiu no seio da agonia,
Tinha um sorriso para o azul formoso
E para a multidão ele sorria.

É que um vulto sagrado e lutuoso
Pranto de sangue e dor triste vertia
E dos cabelos o lençol piedoso
Sobre os seus pés olímpicos estendia.

Era Maria de Magdala o santo
Vulto que a fronte angélica de pranto
Correr deixava, divinal, brilhante ...

Mais infeliz tu foste, ó Tiradentes,
Pois não sentiste as lágrimas dolentes
Da tua doce e afetuosa amante.

O processo de humanização completa-se na estrofe final em que o mártir religioso é comparado ao histórico: próximos e distantes pela amante que ambos teriam possuído, mas de cuja companhia Tiradentes não teria desfrutado em seu momento derradeiro. A palavra “amante” (doce e afetuosa) leva inevitavelmente a um desdobramento da leitura dos versos anteriores. Ao dom físico do carinho atribuído a Cristo, associa-se a erotização do gesto de Madalena enxugando-lhe os pés com os cabelos, além da ambigüidade que se estende ao sorriso brotado na cruz. O poema retoma, deste modo, a pressuposição contida nos dois anteriores de um amor de Cristo por Madalena que possivelmente não se limitasse a uma dimensão mística.

Todas estas mulheres, deusas ou concubinas, clássicas, bíblicas ou literárias, todas elas convergem para a benção proferida pela “foice áurea da Parca” sobre o “castigo fatal” que é ter vindo ao mundo. Uma benção que congrega em sua dissonância a escassa

⁹²Ver Apêndice.

positividade de que são passíveis os condenados. Trata-se de figuras femininas em cuja maldição demoníaca repousa o gesto mínimo.

No caso específico da Prosérpina com que se abriu esta seção, a ambigüidade é inerente ao mito. Como se disse anteriormente, divindades dos infernos eram associadas ao medo, mas do mesmo modo à esperança. Nossa deusa, em sendo também figuração da primavera, aponta, além do mais, para o caráter cíclico da natureza. A ambivalência de Hades, sua possibilidade de sinalizar para a renovação da vida, para a imortalidade repousa na visão cíclica do universo. E pensar a vida em ciclos não deixa de ser uma forma de relativização do poder da morte.

Isto faz lembrar que Prosérpina não soa adequada como santa católica também porque a idéia de ciclo é por si só avessa à escatologia do cristianismo. E o sonho de algum tipo de imortalidade (não necessariamente cristão) também povoou outros poemas de Alphonsus. Às vezes de modo muito mais ostensivo do que apenas pela alusão a mitos clássicos. As figurações do sonho, no entanto, invariavelmente acabavam dando nas portas do inferno em que se debate o homem: a existência Inferno do qual nem o eterno retorno parece capaz de libertá-lo. Ou, como foi melhor dito, em um mundo aparentemente composto de mudanças, convertido em choro o doce canto, nada se muda já como soía.

3. O salto empalhado

3.1. Alguns valores: abstração e movimento em detrimento de concretude e paralisia

Considerando a imagem de uma deusa a quem se atribui a possibilidade do livre trânsito entre o alto e o baixo, do trajeto do mundo dos infernos para as primaveras do mundo, considerando o florescimento e o crescimento enquanto ritmos e a morte enquanto passagem, travessia por águas em curso, considerando tal conjunto de referências, esta Prosérpina cíclica, cambiável parece trazer à baila, a esta altura, também o valor e a riqueza do movimento. No conjunto dos poemas acionados por este texto, o movimento parece ser precisamente um dos elementos indiciadores de uma ética de vida e morte, dispersa, de resto, na combinação de outras séries de elementos textuais.

Já em “A cabeça de corvo”, o objeto estático pousado sobre a mesa do escritor (figuração de ave com olhar vidrado de estatuária) intimidava pela presença e desencadeava angústias complexas *que o texto findava sem resolver*. Mero recipiente, simples vaso, o tinteiro exercia estranho poder sobre o homem diante de si, inclinado vertiginosamente para a inação. O cerco era rompido (ou lasseadas as amarras) com a opção pela escrita – sempre acossada por um sono iminente. Entreabrir o bico do corvo, meter-lhe a pena goela a dentro, pintar (a mão trêmula) versos próprios de louco extraíndo da ave sua seiva negada à custa de terror paralisante, ou deixar que a mão (ainda) corresse lesta “toda a tremer pelo papel inteiro” ... tudo ação. Tudo movimento.

Em um universo de perspectivas tão escassas, movimento sonhado e movimento vivido aproximam-se. Como se aproximam a idéia de ação e as sugestões

eróticas destas mãos em agitação e penas que violam receptáculos temidos na produção de sulcos, na germinação ou esterilidade de escritas. Sugestões eróticas paralelas às contidas no relacionamento entabulado enquanto desejo com aquela Prosérpina cujo contato maldito requisitava-se em oração no poema “Salmos da noite”. Lá, o veneno suplicado escorria de seu peito de neve em similaridade ao desespero que parecia sangrar da ave negra – sempre fluxo, curso, movimento. A turvação, a alternância de sentidos contidos no negror ou na alvura erige-se, aliás, em constante desta poética. Neve ou noite (claro ou escuro, ora bem, ora mal) acabam por constituir-se em espaços de valor indeterminado, cabendo ao movimento (ou a outros elementos textuais) conferir-lhes alguma precisão.

Se, em “A cabeça de corvo”, entreaberto o “grande e fino bico” da ave, o próprio escritor se encarregava de “meter-lhe a pena goela a dentro”, em “Salmos da noite”, a figura masculina solicita por três vezes que a feminina abra-lhe “o rio do beijo”, abra-lhe o “seio infernal”, abra-lhe o “seio dormente”. Por fim, em uma quarta ocasião, lembra-lhe que ela pode “abrir no peito um sepulcro sombrio” capaz de abrigá-lo. Assim, delega-se a responsabilidade de ação inicialmente à mulher, mas, atitudes tomadas, o suplicante recebe a dádiva de esquecer o caráter “infame” da figura feminina. Passa então ao sonho de transmutar-lhe o leito em barca pela qual *desce* através do “mar brumoso das orgias”.

A entrega voluntária a esta morte feminina recusa conotações de repouso e, ainda que se mencione um “sono mau e eterno” a ser dormido pela alma em questão, o conjunto do poema impõe-se enquanto orquestração de sons e movimentos. A quarta estrofe, a propósito, é extremamente elucidativa:

Filha ideal de Satã, que o meu olhar absorto
 Pouse nos olhos teus, pego medonho e atro
 Onde paira o conforto,

E a dor, como as visões de um tenebroso teatro,
Onde um palhaço canta, onde repousa um morto.

Os olhos da “filha ideal de Satã” acabam por remeter ao olhar vidrado da funesta ave do poema de **Kiriale**. Como aqueles olhos, estes intimidam para desencadear o movimento libertador. Engana a imagem algo tranqüila do olhar absorto que “pousa” nos olhos femininos – por sua vez configurados enquanto espaço onde “pairam” o conforto e a dor. Se no olhar dela pairam sensações, este pairar vem imediatamente associado “às visões” de um tenebroso teatro (espaço consagrado à cena, à ação) “onde um palhaço canta, onde repousa um morto”. Ora, a morte-reposo é a alheia. A própria, a do sujeito poético, constrói-se enquanto um espiar e um debruçar-se sobre um seio feminino que, mesmo “dormente”, agita-se em prantos, soluços e sibilacões:

Beijo talhado em carne, abismo eternamente
Sombrio e mau, por onde espio e me debruço,
Abre o seio dormente,
Chora o teu pranto falso, e que em cada soluço
Do teu peito, eu escute a voz de uma serpente.

Era o movimento enquanto saída para os impasses, enquanto adiamento da impotência, enquanto meio de se afugentarem torpores que se desenhava, ainda, no poema “No caminho da perdição”⁹³. Nele, a tensão entre estatismo e movimento resolvia-se ao final (*ainda que não se resolvessem os dilemas ontológicos*) com a imagem de uma mulher que seguia “em triunfo” diante de um poeta igualmente subjugado por olhares. Também naqueles versos a soberania feminina associava-se à imagem fluida de um “rio horrendo e oculto” e seus passos sugeriam-se dotados do poder de afastar o “moroso outono” em que se estagnava o escritor.

⁹³ Transcrito à página 58.

Do mesmo modo, “Suicidas do amor”⁹⁴ imprimia dinamismo a uma figura feminina desenhada como “cálice de lis onde murmura o vento”, e “pétala de rosa entre as águas do rio”. Nem o olhar de “arcanjo sonolento” eliminava-lhe os tremores e o poema passava da noite ao dia com o surgimento de um luar que, por sua vez, lançava sobre a terra um “olhar em desvario”. Também neste caso, morrer nos braços da amada embebia-se de atividade e mesmo tendo-se agora uma imagem de donzela frágil (“Ofélia doente” que teme o abandono do amado), é a idéia de caos, desarranjo e confusão que organiza o fechamento do poema (*mesmo sem que se solucionem os embaraços inerentes à vida*) :

-“Nada temas ... Sou teu!” E gelados e mortos,
Seguimos para o mar que nunca teve portos,
E embrenhamo-nos, fiéis, no caos do eterno sono...”

Mar sem portos, deslocamento incessante ainda que ilógico ... o desgarramento do porto insofrito da vida soa como privilégio supremo. A morte avulta, então (vale repetir), como o mal que é bem porque liberta do mal maior: a estagnação da vida. A vida de que se ausentam as brisas, em que escasseiam os gestos, em que se sucedem os desertos estáticos, de que se padecem as monotonias... aquela vida hamletiana de que se tratou na segunda parte deste capítulo. Aquela vida em que se consumia um homem carregado de mágoas que fitava “a chorar o estrelado deserto”, sob um céu negro cintilando “numa imobilidade eternal e tranqüila”⁹⁵. Também naqueles versos suspirava-se por algum movimento, ainda que condenado, e o movimento vinha do desfile grotesco de almas rumo à morte:

E as almas todas vão, como serpes, de rastros,
Amaldiçoando o céu que se ilumina aos poucos...
Que é infame e revoltante o sorriso dos astros,
Clareando eternamente este hospício de loucos!

⁹⁴ Transcrito à página 74.

⁹⁵ Poema “Das ‘Alucinações’”, transcrito à página 52.

Deserto maior, neste caso nem se tinha a ambigüidade erótica da antropomorfização tanática. Aqui, o mundo manicômio sinalizava, ainda, para a duplicidade de sentidos atribuídos à loucura nesta poética. De um lado, a loucura libertação do escritor que em “A cabeça de corvo” entregava-se à insanidade móvel de uma ação esvaziada de positividade. Ação ainda. De outro, a “loucura” do homem prisioneiro em um universo de insensatez (o mundo manicômio), a loucura prisão, abafamento, inação de “Das alucinações”.

Falta a este último poema precisamente a animação avermelhada e indeterminada através da qual o fogo e a fumaça devoram a paz do sonhador de “O cachimbo”. Naquele caso, entre baforadas e espirais de fumo, despistava-se a materialidade paralisante (paralisada) da caveira-cachimbo, convertida em reduto de fulgurações abstratas. Veiculada nas oscilações da fumaça, a abstração, por sua vez, funcionava como fonte de dinamismo ao gerar uma imagem espacialmente instável, capaz de capturar o olhar e forçá-lo ao deslocamento.

É possível notar, deste modo, o quão significativo pode ser, nesta faceta da poesia de Alphonsus, o recurso à espacialização. Também espacializando, ele põe em cena o que parece ser, segundo a perspectiva aqui adotada, outra das questões decisivas de sua poética: a relação entre o concreto e o abstrato. Tomadas ora como manifestação de concretude, ora de abstração, vida e morte – por esse caminho - prosseguem no curso de sua tensão.

Assim, a morte pode estar, a um primeiro olhar, representada no estático objeto concreto caveira (de “O cachimbo”), aludido enquanto “visão do tenebroso limbo” (espaço de espera, indefinição e impotência). E estar sinalizada ainda, considerado o que se privilegia no conjunto do poema, na série abstrata de *movimentos* através dos quais o

escritor se arroga o mínimo controle (sabidamente falso) sobre seu desespero e sobre o absurdo de sua condição.

Enfatize-se, a propósito, o *movimento* de uma voz que vai passando de mal simulada impassibilidade descritiva (na primeira estrofe), ironia (na segunda), tristeza indecisa e contida, até o sarcasmo derrotado do final. Registre-se, também, o *movimento* de transformação gradativa da amada, espécie de miragem mirífica que ora é formosa, ora caveira (rosto em metamorfose contínua), ora projeção infernal (a mulher-danação) das brasas e do fogo sobrepostos à “sua” face, ora retrato da insanidade da condição humana.

Haveria igualmente o *movimento* aparentemente banal das ações do tabagismo reverberando os demais jogos poéticos. Talvez, por fim, o *movimento* pressuposto do artista oculto que, criando a caveira, oscila (ou permite a oscilação) da ficção e do artefato ao fato – as inquietações e angústias do criador. Pode-se assinalar, finalmente, um *movimento* hipotético dos beijos e afagos potenciais associados à figura feminina e que – neste poema – não chegam a se concretizar pela transformação constante que impede sua fixação enquanto par amoroso, ainda que virtual.

Em outros poemas, a morte surge ainda enquanto impulso para o abismo, ímpeto para o naufrágio em mares bravios, incitação ao lançamento em rios correntes. Outras imagens associam-se mais comumente à idéia que, nesta poética, em geral se tem da vida: o repouso do deserto, a estabilidade das constelações, a constância dos ambientes aprisionantes, o calor sufocante (de ar rarefeito) dos recipientes (covas, túmulos, quartos....). De todo modo, são dois pesadelos: o pesadelo da vida, o pesadelo da morte. E, ao fim, nem um nem outro espaço parece conter a saída para os dramas apontados, apesar da ora ligeira, ora pronunciada vantagem da precipitação voluntária à morte.

Pode-se retomar, assim, uma consideração feita no começo deste capítulo, segundo a qual uma peça como “Initium”, desfazendo de modo algo violento o conflito metafísico em que se encontrava o sujeito poético, acabava por erigir-se enquanto objeto estético “mal costurado”. Inserido na lógica do conjunto de imagens em discussão, o poema apresentava-se enquanto sucessão de movimentos.

Seus versos continham o mesmo tom alucinatório, aterrorizante das ações elencadas nos textos mencionados. Também lá a vida era espacializada enquanto asfixia e as imagens macabras e grotescas associadas à morte ventilavam canhestramente o calabouço da existência. Até que se paralisavam as angústias para dar lugar à beatitude da santa, “resolvendo” artificial e bruscamente ânsias que, em outros versos, soaram muito melhor representadas enquanto insolúveis.

Em um poema em que se alongavam por quase seis estrofes as manifestações da concretude do deserto estático da existência e as ameaças abstratas das intempéries da morte, neste poema, em uma estrofe e meia, apresentava-se uma solução metafísica que aniquilava dois males complementares e estabelecia um bem supremo. Que, enfim, não parecia caber na lógica instaurada pelo próprio conjunto das estrofes e por seu diálogo com textos afins.

O caso é que o universo representado parece assinalar como seus melhores momentos precisamente os que se controem enquanto instabilidade, oscilação, movimento. Ao fundo dos conflitos e ânsias parece agitar-se uma ética que privilegia o móvel e o abstrato em detrimento do estático e do concreto. Vida e morte recusam submeter-se a uma valoração fixa e a tendência a se atribuir (nestes versos) maior mérito à segunda parece derivar de sua associação muito mais freqüente a elementos de mobilidade e vacuidade.

Ao contrário das sugestões das visões primeiras (a visão primeira de “O cachimbo” também precisava ser revista à luz do conjunto) o mundo ergue-se como paralisia e congelamento – de que o homem pode libertar-se apenas pelo salto para os abismos da morte. Não o salto para dentro de outra placidez: a harmonia metafísica de “Initium”. Mas o salto para as águas voluptuosas e tensas de uma morte que se constitui enquanto solução poética na medida mesmo em que se recusa a constituir-se enquanto solução ontológica.

O tinteiro e o cachimbo dos poemas de **Kiriale** têm, portanto, o peso das coisas estáticas e monumentais. São monumentos de pequena escala que se fazem acompanhar, no decurso desta poesia, de um sem número de igrejas, catedrais, conventos, mosteiros, torres, edificações de um modo geral, cujos traços recorrentes são precisamente aqueles que lhes conferem o peso existencial do definido : a concretude e a sedimentação. De estarem fixos, de serem palpáveis, nítidos, inequívocos, tais elementos retiram a valoração negativa, o peso e o tom de condenação que os acompanha⁹⁶. E o que a eles se associa (quando não se trata de fantasmas, delírios, baforadas e outros *seres* flutuantes com poder de oposição a sua precisão e relativização de sua rigidez), vem usualmente marcado pelos signos de tal peso e condenação.

3.2. A história de Dona Guiomar: dados sobre a cristalização de um impulso

⁹⁶ Há um poema ao menos em que a edificação nem se resume a edificação, nem soa concreta ou imóvel, o poema intitulado “A catedral” da obra **Pastoral aos crentes do amor e da morte** (GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 289). Naquele caso, ao contrário, o que se tem é a “catedral ebúrnea dos meus sonhos” que se ergue enquanto imagem visualmente imprecisa e temporalmente flutuante, oscilando não apenas com as variações do dia que se desenrola, mas também com os estados de espírito do sujeito poético sobre ela projetados.

A referida “ética” que parece privilegiar a abstração e o movimento em detrimento da concretude e da paralisia pode ser buscada, ainda, no poema que constitui a quarta seção de **Kiriale**, “A catedral”. Ao abrir-se para o tema da imortalidade, o texto parece fazê-lo na contramão das trilhas por que seguem as mulheres cambiantes que se vinham discutindo até a seção anterior. Uma contramão que, no entanto, acaba por ensejar um posto de observação privilegiado de detalhes outros contidos no conjunto poético em discussão. Uma negação que não deixa de salientar os traços e afirmar as linhas de força de uma dinâmica da qual aparentemente se desviou:

Caput IV – A catedral
(Lenda do Báltico transplantada para Portugal)

Ignota landa astral da Bem-Aventuraça,
Já não há sobre a terra o que eu chamo esperança.
(José Severiano de Resende, presbit.)

De mon espoir je suis la tombe...
Espoir! Ô tombe de ma vie!
Jacques d’Avray, Prince Royal du Symbole, Grand Poète Inconnu.

Ao Dr. Dario da Silva.

Dona Guiomar tombou de gíolhos,
-Dobravam tôdolos sinos –
E no horizonte dos seus olhos
Dois Anjos cantaram hinos.

As mãos em cruz, a alma petrina
Suspendendo os alvos peitos...
Que amargura quase divina
Nos seus olhos contrafeitos!

Era no tempo em que a moirama
Dominava a Portugal.
Como rezaste, nobre Dama,
Nessa noite de Natal...

- “Senhor meu Deus onipotente,
Ouvide a voz de uma louca ...”
(Bem se via que uma alma crente
Te soluçava na boca.)

“Senhor meu Deus da Alta clemência,
Eis o que hoje vos imploro:
Seja eterna a minha existência
Neste deserto onde moro.

“A Catedral que vos levanto
 É feita de pedra e cal...
 Senhor Deus que eu exista enquanto
 Existir a Catedral!”

Foram palavras céu arriba,
 Clamaram no mar profundo ...
 Ouviu-las Deus, e um velho escriba
 Anotou-as cá no mundo.

E mesterais dos mais valentes
 Vão começando o trabalho:
 Qual quebra as pedras em torrentes,
 Qual as prepara com o malho.

Tamanho esforço sobre-humano
 Põe de pé a Catedral.
 E já passara mais um ano,
 E outra noite de Natal.

Não têm mais conta os dobrões de ouro
 Que a Dama gastou na Igreja.
 Fosse embora mais de um tesouro,
 Eis acabada a peleja.

Dona Guiomar está contente,
 Toda ledice na face.
 Por não morrer, ri-se da gente...
 Não houve quem la invejasse.

Passaram muitos longos dias,
 Meses, anos afinal.
 Quantas pungentes agonias
 Desde a noite de Natal!

E fica velha a nobre Dama,
 Toda cheia de cansaço ...
 Não se levanta mais da cama,
 Nem pode dar mais um passo.

Lastima o tempo em que era forte,
 Bem-fadada e bem querida
 Se reza agora, pede a morte
 Só por ter eterna vida.

Como o Senhor há de ouvi-la,
 Se não tomba a Catedral?
 -Dorme, Fidalga, bem tranqüila,
 Que não tem cura o teu mal.

E para ela um caixão foi feito:
 E nele o corpo deitando,
 Dona Guiomar, com as mãos ao peito,
 Pôs-se esperando, esperando ...

Séculos passam no infinito,
 E ela está sempre deitada,
 Sem um gemido, sem um grito,
 De olhos fitos sem ver nada.

Junto à Dama quase defunta
 Reza um padre no Natal.
 Dona Guiomar então pergunta
 Se tombou a Catedral ...⁹⁷

Uma divergência inicial se revela ao cotejarmos estes versos com os anteriormente abordados: o desaparecimento do confessionalismo lírico. Todos os poemas (mesmo as crônicas) aqui considerados até o momento organizavam-se desbragadamente segundo a perspectiva da primeira pessoa. E todos eles se valiam desta perspectiva para dar vazão às ansiedades, destemperos e inquietações de um lirismo tenso, insatisfeito, que se manifestava através de expressões pontuadas de negatividade e angústia.

Já o título, neste caso, oferece-se enquanto alusão a uma imagem imponente e fria, a uma peça arquitetural distante tanto do leitor quanto do enunciador do discurso poético. Se imagens igualmente impassíveis eram sugeridas nos títulos de “A cabeça de corvo” e mesmo “O cachimbo”, naquelas peças não se tinha, como nesta, a altivez, a distância sacralizada, o porte monumental. E, como já se repetiu cansativamente, as pequenas “estátuas” – espécie de motivos dos poemas referidos – acabavam por ser, ao longo dos versos em que se ofereciam ao olhar do leitor, dotadas de inconstância e animação perturbadoras do imobilismo inicial. A perturbação inerente ao sujeito poético (que estava longe de se ausentar da enunciação lírica) instabilizava toda a organização textual e projetava-se em direção ao leitor, visto que os textos se fechavam sem apaziguar as crises suscitadas.

⁹⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 75-7. (Kiriale)

Em “A catedral”, a adoção do tom narrativo corrobora o processo de assepsia já promovido pelo título e o recurso a epígrafes às quais falta qualquer dose de familiaridade contribui para a rarefação da atmosfera poética. José Severiano de Resende e Jacques d’Avray eram amigos de Alphonsus de Guimaraens e, como ele, poetas. Ambos tocados pelas cismas elitistas que acometiam quase igualmente simbolistas e decadentistas. Ambos seduzidos pelo gosto de uma diferenciação, de um afastamento do vulgo, de uma certa deferência intelectual. O gosto da “eleição” espiritual que entendiam inerente ao ofício do escritor.

Mesmo no século XIX agonizante em que os versos foram escritos, as epígrafes escolhidas eram perfeitas para o estabelecimento de enigmas. D’Avray, com seu gosto de escrever em francês, era quase tão inacessível à leitura quanto Resende, o padre que, após dissabores diversos, termina por abandonar a batina e acaba seus dias na França.⁹⁸ A esquisitice dos epítetos que Alphonsus de Guimaraens atribuíra ao amigo Freitas Vale e dos quais gostava de fazer acompanhar seu pseudônimo (*Prince Royal do Symbole, Grand Poète Inconnu*) encontra sua pálida correspondência no emprego do galicismo “landa” ladeado pelos adjetivos ignota e *astral*. E, sem dúvida, na abreviatura com ares de discreta: “presbit.” – que, enfim, casa-se bem com diversos traços semânticos de “catedral”.

Assim, o poema, que se ergue solitário no contexto de **Kiriale** contando com uma seção do livro exclusivamente para si, cuida de acumular traços indiciadores de um afastamento algo hierático, confirmado, ainda, no recurso a uma espécie de subtítulo que o

⁹⁸ Andrade Muricy afirma ter Jacques D’Avray (pseudônimo de Freitas Vale) escrito as obras *L’arc en ciel, La coupe du roi de Thulé, Un moine qui passait..., Helénia, Le héros*, a peça *L’étincelle, Les plus grands poèmes, Triptique de la grandeur humaine*, todas inéditas. Em 1916 e 1917 teria publicado duas séries de seus *Tragipoèmes*, cada qual com sete obras, impressas em *plaquettes*. Severiano de Resende, por sua vez, teria publicado as *Cartas Paulistas*, o livro *Eduardo Prado*, de polêmica anti-republicana e *O meu flos sanctorum* contendo “curiosas biografias de santos”. Em poesia, *Mistérios*, de 1920, reeditado em 1971, no

categoriza enquanto “Lenda do Báltico transplantada para Portugal”. Ora, “lenda” pressupõe um certo caráter de narrativa de peso coletivo, de tradição popular. Paradoxalmente, trata-se de um dado que poderia produzir um efeito de aproximação de um eventual leitor, na medida em que se tratasse de uma história haurida em um patrimônio cultural de que ele, leitor, pudesse também, eventualmente, partilhar.

Ocorre que a lenda em questão teria sido pinçada da tradição do Báltico. Do Báltico, da distância fria das vizinhanças do mar do Norte, ela é transplantada para Portugal, em um expediente que, contrariando igualmente possíveis aproximações, reforça o afastamento e a inacessibilidade do referencial utilizado. Isso porque Portugal se constrói, no texto, não enquanto a nação com a qual o poeta brasileiro teria as incontáveis afinidades que os críticos se apressaram sempre em elencar. Antes, Portugal surge como uma nação tornada *temporalmente* imprecisa, uma nação medieval, tomada por mouros, coetânea das grandes edificações de igrejas estendendo-se por séculos. Uma nação mais próxima da França duplamente evocada nas epígrafes (com sua temporalidade igualmente mitificada) do que do universo diretamente experienciado pelo sujeito poético em questão.

Valeria lembrar que, em outros versos, as figuras evocadas (Prosérpina, a Parca com sua foice, Madalena) não requeriam qualquer *transplante* para se fazerem atuantes na lógica dos diversos poemas. Estavam dadas enquanto personagens ou entidades culturalmente partilhadas. Pressupunha-se uma mínima identidade de repertório entre o leitor e a escrita derramando-se diante dele. Neste caso, transplanta-se uma lenda tornada tão distante que quase nada possa ter de coletivo ou identificador. E, transplantada, reforça-se a distância já existente, *implantando-a* em um contexto igualmente alheio. Trata-se de

centenário do nascimento do autor. Teria colaborado, ainda, em diversos jornais paulistas e mineiros e redigido a seção “*Lettres Brésiliennes*”, do *Mercure de France*. (MURICY, op. cit., p. 470-1, 475 – 7, v. 1)

uma figura “lendária” que se contrapõe às figuras que povoam o universo cantado pelo poeta em outros momentos.

Como se não bastasse, nos poemas já discutidos predominava um *presente* absolutamente encharcado pelas tempestades interiores do sujeito que se expunha (freqüentemente em diálogo direto com um interlocutor de algum modo associado a seu drama interior). Se postos em ação, passado ou futuro convertiam-se em elementos agravantes da exaltação em que se encontrava aquela subjetividade no momento *presente* – o momento presentificado no fluxo dos versos.

A história de Dona Guiomar, por sua vez, não parece inquietar de modo decisivo a voz que a relata. E o tempo de tal narração tem um estatuto diverso que lhe permite atravessar a temporalidade mesma do enunciador (um dos tantos perpetuadores do material lendário). Séculos se desenrolam no período de dezoito estrofes e estas dezoito estrofes – como cai bem às lendas – poderiam ser retomadas séculos adiante sem que voltassem a adquirir o tom de “presente” que efetivamente readquirem os demais poemas cada vez que são relidos. “A catedral” permanece sempre em um tempo não ancorado, a rigor, em História alguma. Um tempo a-histórico dentro do qual se processa a *história* modelar da dama que em uma noite de Natal faz, tresloucada, um pedido a Deus e, em retribuição, uma promessa: a promessa de erigir uma Catedral em troca de uma vida “eterna”, ou quase (“Senhor Deus que eu exista enquanto / Existir a Catedral”).

Recursos, portanto, que em outros poemas teriam servido precisamente para assinalar ou reforçar o que se poderia considerar como a particularidade individual do sujeito poético, neste caso têm seu sinal invertido. Recursos como a adoção de uma espécie de “medievalismo” mitigado, o gosto pela inserção freqüente de referências à cultura francesa (eventualmente latina), mesmo a predileção por pseudônimos ou por um certo

clima litúrgico. Tratava-se sempre – no procedimento usual em Alphonsus de Guimaraens e seus pares – de assinalar uma distinção capaz de marcar a especialidade histórica do escritor, convertido em indivíduo, em ser destacado do padrão. Ainda que “falsa” ou questionável, a equação parecia apontar sempre para a irrepetibilidade e o caráter unívoco da experiência lírica assim enunciada.

Neste caso, o que se dá é algo diverso. Exatamente por se construir enquanto “lenda”, por ordenar-se em um universo avesso ao da historicidade imediata do leitor ou do sujeito poético, por cercar-se de epígrafes propiciadoras de um *tom* hierático, distanciado também das referidas historicidades, exatamente por tais fatores, a narrativa parece sofrer um processo de *mitificação*. Deixa de ser o empenho de uma subjetividade em registrar-se enquanto tal para assumir estatutos de exemplaridade e comprometimento com o modelar, o trans-humano, o arquetípico.

3.3. A sacralidade abortada: desdobramentos do elemento temporal

Referindo-se ao pensamento do que denomina o homem “arcaico” (voltado para a experiência do tempo mítico e para a preocupação com a neutralização da história pela conversão dos eventos em categorias), Mircea Eliade faz algumas considerações que parecem contribuir com o desenvolvimento do raciocínio que se segue aqui:

O que nos interessa sobretudo nesses sistemas arcaicos é a abolição do tempo concreto e, por conseguinte, a sua intenção anti-histórica. A recusa de conservar a memória do passado, mesmo imediato, parece-nos ser o índice de uma antropologia particular. É, em suma, a recusa do homem arcaico de se aceitar como ser histórico, a recusa de atribuir um certo valor à “memória” e, conseqüentemente aos acontecimentos invulgares (isto é, sem modelo arquetípico), que constituem, de facto, a duração concreta. Em última análise, descobrimos em todos estes ritos e atitudes a *vontade de desvalorização do tempo*. Levados às últimas conseqüências, todos os ritos e comportamentos referidos poderiam subordinar-se ao seguinte enunciado: se não se lhe prestar qualquer importância, o tempo não existe; por outro lado, quando se torna perceptível (devido aos “pecados” do homem, isto é, quando este se afasta do arquétipo e mergulha na duração), o tempo pode ser anulado. No fundo, encarada na sua verdadeira perspectiva, a vida do

homem arcaico (reduzida à repetição de atos arquetípicos, ou seja, às *categorias* e não aos *acontecimentos*, à repetição constante dos mitos primordiais, etc.), se bem que se desenrole no tempo, não suporta a sua carga, não se sujeita à irreversibilidade, em suma, ignora aquilo que, justamente, é característico e decisivo na consciência do tempo. Tal como o místico e o religioso em geral, o primitivo vive num presente contínuo. (É neste sentido que podemos dizer que o homem religioso é um “primitivo”, pois repete os gestos de um *outro* e, por essa repetição, vive continuamente num presente atemporal).⁹⁹

Note-se que, nos poemas anteriores, não se sentia qualquer tentativa de “desvalorização do tempo”, nos termos discutidos acima. Pelo contrário, cada mínima ação era imbuída de significação e valor extremos na medida mesmo em que se constituíam em momentos “únicos”, ou, ainda que *habituais*, não dotados de qualquer conotação arquetípica. Ao ancorar seu texto no momento de processamento da escrita (“Na mesa quando em meio à noite lenta, / escrevo antes que o sono me adormeça”), o sujeito de “A cabeça de corvo”, por exemplo, emprestava às angústias a que ia se reportar uma duração que se repetia sempre “quando” ele escrevia. Uma repetição, portanto, restrita precisamente à historicidade do sujeito poético. Tratava-se de angústias inerentes ao processamento da escrita no final do século XIX, em contexto burguês, enunciadas exatamente como tal: como experiências historicamente “particulares”.

Ainda que tais experiências não fossem a rigor *particulares* (se tomado o termo em suas últimas conseqüências), elas eram sentidas e comunicadas enquanto tal. Isto se dá também com o sujeito poético de “O cachimbo” e igualmente com o de “Salmos da noite”, pródigo em dar vazão a desejos e estados de alma tomados enquanto subjetivos, únicos, irrepetíveis. O que o tom lendário faz à história de Dona Guiomar é eliminar qualquer irreversibilidade que se pudesse encontrar em sua temporalidade. Sua história se repete

⁹⁹ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. [tradução de Manuela Torres] Lisboa: Edições 70, 1978. p. 100 e 101.

sempre que se quiser retomar a lenda e, por se repetir assim indefinidamente, pode soar como o presente atemporal a que se referia Eliade.

Além disso, é possível perceber que já o estabelecimento do “acordo” com o divino vem acompanhado de elementos indiciadores de periodicidade: sinos dobrando, anjos entoando hinos, a alusão à noite de Natal. Mesmo o domínio mouro sobre a região de Portugal – que poderia marcar um tempo historicamente preciso para o relato – consegue apenas delimitar o momento (tornado mágico) do início de um ciclo, do mesmo modo que os sinos e anjos, e, sobretudo, a alusão à festa religiosa (repetida ao longo de todo o poema) parecem funcionar como indiciadores de uma temporalidade circular.

Uma temporalidade circular, contudo, em que as diversas atualizações do tempo não se equivalem, e em que cada nova fase apresenta-se degradada em relação à anterior. Em um poema de dezoito estrofes, totalizam-se onze entre a oração da dama, seu pedido, sua promessa, a execução da obra e a alegria que dela toma conta, constatada a consecução de seu objetivo. Nessas onze estrofes, o que se prolonga é a qualidade da vivência de tal recorte temporal. O recorte vivido intensamente enquanto conquista, enquanto vitória é o mais breve de todos, mas em seu curso multiplicam-se os eventos passíveis de registro, merecedores de alusão e ênfase.

Na seqüência, cada nova estrofe é um passo em direção ao agravamento da condição de Dona Guiomar. Se entre o Natal da promessa feita de joelhos e o seguinte (que flagra já de pé a catedral) transcorrem nove estrofes, uma única (a décima segunda) basta para que sejam consumidos “longos dias, meses, anos afinal”. As duas seguintes encontram a dama velha a ponto de não poder erguer-se ou caminhar. Entre a décima quarta e a décima quinta, fica estabelecida a medida de seu mal: não poder morrer e, contudo, envelhecer; estar submetida ao desgaste de um tempo que não pode estancar. Depositada

em um caixão, ela espera. Assim, séculos estão contidos na estrofe dezessete, em que até o desgosto da dama transfigura-se em apatia desesperançada. E a estrofe final vem flagrar precisamente a eternidade do sofrimento (dado comum à poesia de Alphonsus). O ciclo é falso: passa-se da temporalidade perecível à imortalidade sem esperanças – e da ausência de esperanças não se pode sair mais.¹⁰⁰

O caráter complexo do processo deixa-se entrever quando se observa que, neste caso, o atemporal vem “minado” precisamente pela historicidade (e pela irreversibilidade) que, a princípio, seria destinado a arruinar. Ao contrário do que se passaria usualmente nos processos “arcaicos” de apropriação mítica da temporalidade, o tempo repetido vem esvaziado, neste caso, de qualquer poder regenerador. Um poder regenerador que, ainda segundo Eliade, seria inerente ao mítico:

Para o homem religioso, a reatualização dos mesmos acontecimentos míticos constitui sua maior esperança, pois, a cada reatualização, ele reencontra a possibilidade de transfigurar a própria existência, tornando-a semelhante ao modelo divino. Em suma, *para o homem religioso das sociedades primitivas e arcaicas*, a eterna repetição dos gestos exemplares e o eterno encontro com o mesmo Tempo mítico da origem, santificado pelos deuses não implicam de modo nenhum uma visão pessimista da vida; ao contrário, é graças a este “eterno retorno” às fontes do sagrado e do real que a existência humana lhe parece salvar-se do nada e da morte.

A perspectiva muda totalmente quando o sentido da *religiosidade cósmica se obscurece*. É o que se passa quando, em certas sociedades mais evoluídas, as elites intelectuais se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional. A santificação periódica do Tempo cósmico revela-se então inútil e insignificante. Os deuses já não são acessíveis por meio dos ritmos cósmicos. O significado religioso da repetição dos gestos exemplares é esquecido. Ora, *a repetição esvaziada de seu conteúdo conduz necessariamente a uma visão pessimista da existência*. Quando deixa de ser um veículo pelo qual se pode restabelecer uma situação primordial e reencontrar a presença misteriosa dos deuses, quer dizer, quando é *dessacralizado*, o Tempo cíclico torna-se terrífico: revela-se como um círculo girando indefinidamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito.¹⁰¹

¹⁰⁰ Este mudar aparentemente constante que se interrompe quando é atingida a condição mais desfavorável evoca acentuadamente (como outros poemas de Alphonsus, aliás) o Camões do soneto “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”. (Ver: CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. p. 284.)

¹⁰¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. [tradução de Rogério Fernandes]. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 94.

A propósito, a história da dama que pensava lograr a morte e saiu por ela lograda soa elucidadora. Não poder morrer, de “ganho” torna-se punição, exatamente ao converter-se a existência em uma repetição “esvaziada de conteúdo”. Dona Guiomar é a personalidade de *alma petrina* que, desde o início do poema, vai sendo assimilada gradativamente à imagem da catedral. Habitando um “deserto”, ergue-se enquanto edifício ostentoso e solitário, ela própria – cada vez mais – feita de “pedra e de cal” como o monumento a que se liga. E até mesmo este destino lítico contém suas armadilhas já que a mesma lógica que busca na circularidade e nos ciclos a revelação do sagrado, busca-o também na estabilidade e no rigor da pedra:

A dureza, a rudeza, a permanência da matéria representam para a consciência religiosa do primitivo uma hierofania. Nada de mais imediato e mais autônomo na plenitude da sua força, nada de mais nobre e de mais terrificante do que o majestoso rochedo, o bloco de granito audaciosamente erecto. Antes de mais, a pedra é. Ela permanece sempre igual a si própria e subsiste. (...)Ele verifica assim a sua dureza, a sua rudeza, o seu poder. O rochedo revela-lhe qualquer coisa que transcende a precariedade da sua condição humana: um modo de ser absoluto. A sua resistência, a sua inércia, as suas proporções, tal como os seus contornos estranhos, não são humanos: eles atestam uma presença que fascina, aterroriza, atrai e ameaça. Na sua grandeza e na sua dureza, na sua forma ou na sua cor, o homem encontra uma realidade e uma força que pertencem a um mundo diferente do mundo profano de que ele fez parte.¹⁰²

O caso é que, na “lenda báltica” em questão, para que se erga o edifício, esmigalham-se as revelações míticas, substituídas por um mundo organizado segundo a perspectiva *histórica* do trabalho:

E mesterais dos mais valentes
Vão começando o trabalho:
Qual quebra as pedras em torrentes,
Qual as prepara com o malho.

Tamanho esforço sobre-humano
Põe de pé a Catedral.

¹⁰² ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. [tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz] Lisboa: Cosmos, 1977. v. 1, p. 265.

São os dobrões de oiro gastos na Igreja, é a “peleja” da construção que termina por esfacular completamente o que de absoluto pudesse haver na rocha. A pedra, dessa forma, dá lugar ao empilhamento de blocos transformados por uma atividade essencialmente humana. Como humana, forjada segundo padrões humanos é a imortalidade que obtém Dona Guiomar. *Aterrada* ao monumento, ela se afasta da dimensão sagrada e já não se pode renovar pela reatualização mítica do tempo, na medida em que é (ela mesma) materialidade, concretude, estagnação. O deslocamento inerente ao ciclo é esmagado na fundação do imóvel. E a catedral faz-se mausoléu em que a protagonista se torna o túmulo de sua própria esperança. Ou ainda: enterra-se, sepulta-se na esperança ressequida, enquanto a Bem-aventurança transmuta-se em terra erma, desconhecida, inacessível. Aliás, como já sinalizavam as epígrafes, cuja forma parecia apontar para uma “salvação” pela contenção do tempo. “Salvação”, enfim, negada por seu significado.

Compreende-se, então, a ingenuidade da alegria manifesta na décima primeira estrofe, a futilidade do riso superior com que a nobre exprime o orgulho do que seria sua distinção. A ausência de quem a invejasse denuncia uma “sabedoria” de cunho coletivo que percebe a “loucura” do desejo de uma imortalidade esvaziada de qualquer sentido sagrado. Sendo a existência uma prisão no âmbito da qual a experiência do tempo converteu-se em pesadelo, a verdadeira maldição de Dona Guiomar é ter fechado a única porta, excluído a única saída viável para a libertação. Obcecada (de *cecare*) por uma imagem da vida que não corresponde (na lógica deste universo poético) ao que a vida seria, ela mergulha no lodo asfixiante de uma realidade que se faz paralisia.

A dissonância entre Dona Guiomar e o coletivo faz-se, contudo, em direção diversa à que apartava o sujeito poético de “A cabeça de corvo” e a sociedade em que ele se inseria. Lá, ao fim do poema, um “todos” mergulhado em historicidade evocava

incisivamente a sociedade burguesa excludente do escritor e de seu ofício. Como histórica era também a ausência de posição do poeta que, indefinindo-se, não se resolvendo, sinalizava para a própria situação da arte no momento representado.

Em “A catedral”, não se tem igualmente a enunciação de uma perspectiva, de uma “salvação”. Mas Dona Guiomar é diferente da coletividade à sua volta como o deserto inculto difere das torres arquitetadas. Em um universo todo mitificado, ela amarga as marcas de uma duração dessacralizada. Apesar dos anjos, do padre, do Natal, dos sinos, o tempo a toca, gasta, corrói. Anjos, padre, Natal e sinos contêm, além do mais, outra encruzilhada da questão: a peculiaridade da concepção temporal em que se baseia o cristinianismo, que evocam. E que valeria tentar esmiuçar:

Quanto às religiões arcaicas e paleorientais, bem como em relação às concepções mítico-filosóficas do Eterno Retorno, tais como foram elaboradas na Índia e na Grécia, o judaísmo apresenta uma inovação importante. *Para o judaísmo o tempo tem um começo e terá um fim.* A idéia do tempo cíclico é ultrapassada. Jeová não se manifesta no *Tempo cósmico* (como os deuses das outras religiões), mas num *Tempo histórico*, que é irreversível. (...) O cristianismo vai ainda mais longe na valorização do *Tempo histórico*. Visto que Deus encarnou, isto é, que assumiu uma *existência humana historicamente condicionada*, a História torna-se suscetível de ser santificada. O *illud tempus* evocado pelos evangelhos é um tempo histórico claramente delimitado – o Tempo em que Pôncio Pilatos era governador na Judéia –, mas *santificado pela presença do Cristo*. Quando um cristão de nossos dias participa do Tempo litúrgico, volta a unir-se ao *illud tempus* em que Jesus vivera, agonizara e ressuscitara – mas já não se trata de um Tempo mítico, mas do Tempo em que Pôncio Pilatos governava a Judéia. Para o cristão, também o calendário sagrado repete indefinidamente os mesmos acontecimentos da existência do Cristo, mas esses acontecimentos desenrolaram-se na História: já não são fatos que se passaram na *origem do Tempo*, “no começo”. (Acrescentemos, porém que para o cristão o tempo começa de novo com o nascimento do Cristo, porque a encarnação funda uma nova situação do homem no Cosmos.) Em resumo, a História se revela como uma nova dimensão da presença de Deus no mundo. A História volta a ser a História sagrada – tal como foi concebida dentro de uma perspectiva mítica, nas religiões primitivas e arcaicas. O cristianismo conduz a uma *teologia* e não a uma *filosofia* da História, pois as intervenções de Deus na história e sobretudo a encarnação na pessoa histórica de Jesus Cristo, têm uma finalidade trans-histórica – a *salvação* do homem.¹⁰³

Ora, se o primeiro Natal aludido no poema parece efetivamente reportar-se à Encarnação, aos demais falta precisamente o caráter litúrgico (recorrente, de reunião) que

se presente nos hinos entoados por Anjos e nos sinos da estrofe de abertura. A primeira Dona Guiomar, mãos em cruz, alma crente, ocupa-se de orações em que a divindade é evocada por atributos como clemência e onipotência. Contudo, parece ser exatamente a “louca” oculta na particularidade de seu pedido (a mesma que se verá contente na décima primeira estrofe) a desencaminhar a ligação com o alto. As palavras ecoam “céu arriba” e clamam no “mar profundo” – mas é do mundo a ação do escriba que legitima o peso do pedido. É este escriba que registra e não deixa que se dissipe o momento de insanidade, dando abertura ao (des) encaminhamento de suas conseqüências (como não pensar, a propósito, na figura do diabo em suas conotações católicas?).

Deste modo, a insatisfação concreta com a existência que na segunda estrofe põe em ação uma mulher de olhos contrafeitos levando-a a invocar a manifestação efetiva do divino em sua existência, tal insatisfação e ação não se fazem acompanhar da necessária transformação desta mulher em um sentido que a aproxime da sacralidade. Recorra-se, ainda, a Eliade:

Como se trata de uma experiência religiosa totalmente diferente da experiência tradicional, visto constar da “fé”, a regeneração periódica do mundo traduz-se no cristianismo por uma regeneração do homem. Mas a “história” acaba de uma maneira total tanto para aquele que participa neste eterno nunc do reino de Deus como para o homem das culturas arcaicas que a abole periodicamente. Por conseguinte, também para o cristão a história pode ser renovada, por cada crente em particular e através dele, mesmo antes da segunda vinda do Salvador, altura em que ela acabará definitivamente para toda a criação.¹⁰⁴

Dona Guiomar transforma-se, sem dúvida, mas em direção oposta. Aproxima-se do escriba que já na sétima estrofe dota sua existência de irreversibilidade que não apresenta qualquer indício de poder alterar-se seja pela regeneração única do final dos tempos (também capaz de abolir a História), seja pela regeneração pessoal através da fé.

¹⁰³ ELIADE, *O sagrado e o profano*, p. 97-98.

¹⁰⁴ ELIADE, *O mito do eterno retorno*, p. 143.

Nem a continuação ininterrupta estabelecida por cada evento litúrgico em direção à regeneração trans-histórica da salvação, nem esta está ao alcance de Dona Guiomar.

O Natal que reaparece quatro vezes ao longo do poema empresta a sua trajetória, por este caminho, uma forma gráfica de sentido final inequívoco: após uma breve (e aparente) ascendência ontológica descrita entre a primeira e a décima segunda estrofe, registra-se apenas o movimento descendente. E o padre de que se faz acompanhar este derradeiro Natal mencionado (dígito que, em uma dízima periódica, antecederia as reticências) só consegue tornar mais densa e insolúvel a perda de contato com qualquer espécie de hipotética consagração. Ao término de “A catedral” (e a figura do padre, repita-se, sublinha magistralmente o hiato), nada resta daquela instabilidade, daquele tremor inicial, daquela oscilação entre alto e baixo (céu e mar), essencial também em um poema como “Ismália”. Nada resta.

3.4. Paralisia e esvaziamento do potencial transgressivo

Dentre todos os poemas aqui discutidos, “A catedral” é o único em que se representa o que, sob certas perspectivas, seria um controle efetivo sobre a aniquilação que a morte impõe aos homens. Tal controle, no entanto, ressent-se de um niilismo maior que sua ausência. O simbolismo que transformava o abraçar-se com a morte em possibilidade erótica desaparece completamente. Se, em “Salmos da noite”, era possível a entrega voluntária à amada em constantes mutações (extensão tanática), em “A catedral” o que se tem é o vazio, o nada. É o suportar-se a vida, agravado, ainda, pelas limitações e desgastes que lhe impõe a temporalidade não contida. Eliminou-se, neste caso, o “potencial criador, positivo, libertador”, antes atribuído à figura feminina.

Nos poemas anteriores, erotizada, passível de fertilidade, ela era associada à lua, à primavera gestante, aos rios. A morte alcançada pelo contato erótico com tal mulher pressupunha o estabelecimento de um movimento, de um ritmo, de uma dança fecundante. Em “A catedral” não há fecundação precisamente por que uma figura assexuada mumifica-se em pleno abraço. A lua é miticamente imortal porque morre periodicamente e, morta, metamorfoseia-se, refaz-se. A primavera (Prosérpina) apresenta-se e se oculta, sobe e desce, faz-se trânsito incessante de contrários. As águas fluem em decurso ininterrupto – devir ritmado em que o mesmo e o outro alternam-se sem pausa, em que tudo se dissolve, tudo se desintegra e se recompõe.

D. Guiomar movimenta-se apenas até a construção da Catedral. Depois, congela-se, torna-se monumento. Empalha-se em pleno salto. O poema de forma alongada, esguia, imensa, petrificado em versos de proporções métricas equivalentes é, ele próprio, ave empalhada. Como a igreja que fracassa em instaurar um tempo ou em constituir um espaço sagrado, os versos (bem sucedidos em representar a falência da renovação que só poderia ser obtida na experiência do oscilante) fracassam em atingir aquela frágil positividade que se entrevia em alguns dos textos anteriores. Como a Catedral foi incapaz de erigir-se enquanto comunicação com o transcendente na medida mesmo em que se plantou pesadamente no mundo concreto, assim o poema esconde sua eficácia em expressar a incapacidade de Dona Guiomar em fazer-se fluida.

Por caminhos diferentes, chega-se ao mesmo ponto: o castigo fatal que é ter vindo ao mundo. Deste castigo não se safa o homem mantendo-se na existência, porque na lógica desta poética não há confiança efetiva na possibilidade de ser tal imortalidade preservada de degradação. Todo eterno retorno é falso, porque o retorno não é eterno. Eterna é apenas a maldição da instabilidade das coisas positivas da existência. Própria da

condição humana é a mutação sempre em direção a mal maior. E, retomando algo já dito e repetido, de tão extenso corolário de males, a morte converte-se, por fim, em espécie degradada de *bem*:

Ai dos que vivem, se não fora o sono!
O sol, brilhando em pleno espaço, cai
Em cascatas de luz; desce do trono
E beija a terra inquieta, como um pai.

E surge a primavera. O áureo patrono
Da terra é sempre o mesmo sol. Mas ai
Da primavera, se não fora o outono,
Que vem e vai, e volta, e outra vez vai.

Ao nível lunar que vaga nos outeiros
Sucedem sombras. Sempre a lua tem
A escuridão dos sonhos agoureiros.

Tudo vem, tudo vai, do mundo é a sorte...
Só a vida, que se esvai, não mais nos vem.
Mas ai da vida se não fora a morte!¹⁰⁵

Oculto-se, nesta trajetória de tons descendentes, novamente uma dimensão de circularidade com conotações femininas. O que abre espaço, precisamente por tais conotações, para a regeneração improvável. Retoma-se a lua (que de nível faz-se sombra, revela-se pérfida), retoma-se a primavera em infundo jogo das cadeiras com o outono. E, ainda esta vez, a morte soa benção:

Cansaste! dorme aqui: e ao luar ermo e profundo,
Eu, Deusa, bendirei, com a foice áurea da Parca,
O castigo fatal de haveres vindo ao mundo!¹⁰⁶

Se Dona Guiomar pode ser assimilada à estagnação e à concretude da vida (de resto, estéril), à Parca cabe o estabelecimento do ciclo oscilante, de encaminhamentos desconhecidos capazes de “abençoar” os amaldiçoados que vivem. No tecido subterrâneo em que se encontram os fios destas imagens, seria talvez proveitoso lembrar que alguns dos

¹⁰⁵ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 334. (*Pulvis*)

¹⁰⁶ Poema integral transcrito às páginas 69.

mitos de feminilidade evocados nos textos discutidos apresentam uma curiosa convergência. Atenas, a Palas das artes, é também a patrona das artesanias femininas como o fiar e o tecer. A mesma Palas que vemos pairando - pelas mãos de Poe - sobre “A cabeça de corvo” e “O cachimbo”¹⁰⁷. Ora, as Parcas (*Moirai* em grego, *Parcae*, em latim) eram as três deusas fiandeiras que presidiam a vida e o destino humanos, tecendo sua linha, determinando-lhe a extensão e resistência e o ponto em que se deveriam romper. Traços têxteis apresentavam, ainda, as deusas lunares e Prosérpina:

A Lua ‘liga’ conjuntamente, pelo seu modo de ser, uma multidão imensa de realidade e de destinos. Harmonias, simetrias, assimilações, participações, coordenadas pelos ritmos lunares, constituem um “tecido” sem fim, uma “rede” de fios invisíveis, que “liga”, ao mesmo tempo, homens, chuvas, vegetações, fecundidades, saúde, animais, morte, regeneração, vida *post mortem*, etc. É por isso que, em muitas tradições, a Lua, personificada por uma divindade ou presente por intermédio de um animal lunar, “tece” o véu cósmico ou os destinos dos homens. Foram deusas selênicas que inventaram a profissão de tecelão (como a divindade egípcia Neith), ou que se tornaram célebres na arte da tecelagem (Atena castiga Aracnéia, que teve a audácia de rivalizar com ela, e transforma-a em aranha), ou que teceram trajes de proporções cósmicas (como Prosérpina e Harmonia). Nas crenças medievais européias, Holda é a padroeira dos tecelões e, por detrás desta figura, descobrimos a estrutura seleno-ctônica das divindades da fertilidade e da morte.¹⁰⁸

Encontram-se, portanto, particularmente próximas estas mulheres cujo gesto oscila entre o implacável e o sedutor. Ambíguas, encarnam o transcurso do tempo de que a vida humana é feita e a ruptura que paradoxalmente lhe dá alento. Mas seu poder maior parece derivar mesmo da leveza e da mobilidade dos fios com que tramam suas artes. A imortalidade que recusam, parecem, desse modo, suavemente, engendrar. Nenhum arcabouço de pedras pesado de imobilidade e concretude teria sua leveza e regularidade regeneradoras, o que parece ser a lição da lenda báltica fora de lugar. Lição que, de resto, caberia aos homens, em “Memento...” eterno, ao som de sinos, constantemente recordar.

¹⁰⁷ Vale retomar crônica transcrita à página 56.

¹⁰⁸ ELIADE, *Tratado de história das religiões*, p. 222-3.

4. Sombras do Dia

4.1. Extensões da tendência ao dinamismo

Entre o que flui e o que fica, a mesma dança poeirenta prossegue – compassos desencontrados – em outros poemas de Alphonsus. E o princípio do cíclico, assim como o da ruptura de ciclos (alusões ainda ao jogo vida/morte) alternam-se de maneiras diversas (explícitas ou sutis) no decurso de sua obra. (1) Através de refrões, ecos e outros recursos sonoros, sintáticos ou semânticos estabelecadores de periodicidade empregados na estruturação de poemas. (2) Através de alusões pelo reaproveitamento de versos, imagens, combinações, símbolos já utilizados em obras suas ou alheias – que assim são evocadas e por sua vez podem evocar outras e outras e outras. (3) Através do próprio processo de organização particular de um conjunto de versos, como se procurou salientar especialmente nas considerações feitas em relação a “A catedral” e nas que se pretendem fazer em relação a um grupo de quatro poemas, ainda nesta seção. E/ou (4) através do embaralhamento, convergência e coincidência destes procedimentos entre si.

A propósito do primeiro destes quatro casos parece esclarecedor retornar a um texto já abordado aqui. Em “Náufrago”¹⁰⁹, salta aos olhos na estrofe inicial a insistência com que alguns sons e imagens vão sendo retomados. “Temo” aparece três vezes só no primeiro verso, para ecoar no quarto em dois “extremo”, que por sua vez aliteram com “trevas”, “triste”, “noite” e “tudo”:

E temo, e temo tudo, e nem sei o que temo.
Perde-se o meu olhar pelas trevas sem fim.
Medonha é a escuridão do céu, de extremo a extremo...
De que noite sem luar, mísero e triste, vim?

¹⁰⁹ Poema transcrito à página 54-55.

Paralelamente, o temor que, na abertura, por repetição, envolve de todo o poeta, alastra-se através de particularidades semânticas pelo restante da estrofe. No caráter terrífico do céu em **noite sem luar** (esvaziada da regeneração lunar), com suas **trevas sem fim** desnorteadoras de olhos (ausentes de saída ou esperança), em sua **medonha escuridão** de extremo a extremo (céu destituído de referências metafísicas). Neste cenário, a seleção do vocábulo “medonho” já cairia sob medida ao contexto por suas conotações de horrendo, hediondo, funesto, assustador. Acrescente-se, então a elas, a lembrança mais banal: medonho é o que causa medo, causa **temor**, **amedronta** :

Amedronta-me a terra, e se a contemplo, tremo.
Que mistério fatal corveja sobre mim?
E ao sentir-me no horror do caos, como um blasfemo,
Não sei por que padeço, e choro, e anseio assim.

No compasso desta segunda estrofe, prosseguem as recorrências sonoras e semânticas. Os sons em [m] multiplicam-se e aliam-se a sons em [t] agora igualmente numerosos, enquanto se agrava o clima de pânico, pavor. Então, o segundo do conjunto de procedimentos mencionados na páginas anterior denuncia-se no modo como a totalidade do texto vai evocando símbolos, imagens ou suas combinações presentes em peças já aludidas aqui. Quantos outros poemas não têm sua face fugazmente vislumbrada nas redobras destes versos? Nestes olhares perdidos, na enunciação desta lua ausente, neste caos de blasfemo, no mistério fatal **corvejando** sobre (os ombros?) do poeta?

Suas linhas, portanto, corvejam duplamente. Nelas ressoam aquelas incontáveis vozes de aves e damas e versos assim tornados presentes e simultaneamente se ouvem os choques aliterantes da nau indo a pique em pleno deserto. Da lembrança dos tantos temores igualmente disseminados ao longo desta poética, surgem, assim, no interior das estrofes,

lembranças sonoras (e semânticas) inevitáveis. “Temo”, “temo”, “temo”: os sons se arranjam e embaralham. Misturam-se, tomam novas formas nos tercetos, nos quartetos: “Amedronta-me a terra”, “contemplo”, “tremo”, “mistério”, “sentir-me”, “como custa”, “como este”. Sempre o sugestivo jogo [t], [m]; [m], [t]. Mas é preciso esperar pelos tercetos para que a dama escusa se apresente, como que sem fazê-lo:

A saudade tiritia aos meus pés: vai deixando
Atrás de si a mágoa e o sonho ... E eu, miserando,
Caminho para a morte alucinado e só.

O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros.
Como custa a minha alma transformar-se em astros,
Como este corpo custa a desfazer-se em pó!

O indivíduo solitário segue ... ao encontro da **morte**. A evocação recupera Hamlet e a duplicidade do fracasso implícito no morrer: a perda certa dos valores terrenos (que chega mesmo a se antecipar à morte), o homem degradado a quem são particularmente incertos os benefícios metafísicos. Entre astros e pó (entre o corpo que se desfaz e a alma que se transforma em algo incógnito), a sutil encruzilhada em que se tocam o perene e o perecível. Dela, ergue-se um sujeito dividido entre a miséria da conversão em pó e as dificuldades da transcendência.

Ocorre que, nos textos que se discutem neste capítulo, persegue-se uma tensão a eles comum entre o impulso vital e o impulso de destruição. E vale lembrar que a representação tanática da mulher (central ou secundária em cada um dos poemas) tem se apresentado (como se tentou argumentar) como um dos principais recursos (se não o principal) de formalização da referida tensão. No caso de “Naufrago”, ainda que se configure com eficiência o desacerto do homem no mundo (uma das fontes do conflito em questão) o fato é que a figura feminina não está efetivamente *explicitada* em nenhum de seus versos ou expressões.

No entanto, considerado o grupo de procedimentos que, na abertura desta seção, entende a formulação ou o desarranjo de ciclos como um dos princípios de organização desta faceta da obra de Alphonsus, considerado tal conjunto de procedimentos, “Náufrago” se transforma em uma delicada rede de dados *implicitos* através dos quais aquela mulher, afinal, é inegavelmente atualizada. Não formalizada na escrita, podemos vislumbrá-la se permitirmos que a leitura se articule com a de outros trabalhos do autor (ou alheios) - esses sim aludidos no curso dos versos. Um sistema de referências internas ao texto e um sistema de alusões a ele externas sugerem, desse modo, uma estratégia de abordagem para o poema e para o conjunto da obra em que ele se insere.

Mais do que um dado temático de um ou outro poema específico, o ciclo, o circular (e sua fragilização) infiltram-se em textos diversos e funcionam como elemento de coesão já no caso de uma obra como **Kiriale** – de que se disse caracterizar-se por abrigar textos à primeira vista apenas incidentalmente associados. Elemento de coesão também no conjunto da produção do autor. O que é principal: como se trata de ciclos desiguais, inconstantes, capazes de se negar uns aos outros, o que é coesivo termina por não implicar no unitário – um caleidoscópio insinua-se, assim. E, no entanto, também ocorre que as circularidades convertam-se em suportes de componentes temáticas (como ocorria em “A catedral”) ou estruturais de um poema ou grupo de poemas, como se enunciava na página 107 (item 3). As implicações deste *outro* (e mesmo?) arranjo podem ser discutidas tomando-se como referência os poemas de abertura da obra **Pulvis**¹¹⁰, reunidos para publicação póstuma em livro sob o título “Memento, homo, quia”.

4.2. O homem assombrado pela eternidade infeliz: paralisia mal contida

I.

Uma noite eu pensava em ti. No espaço a lua
Arrastava o seu manto imortal e nevado.
Moldurada no luar, inteiramente nua,
Vieste, branca de luz, para o nosso noivado.

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

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

II.

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

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

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

III.

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

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

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

¹¹⁰ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 327-8.

IV.

Hoje que para mim tudo é acabado,
Que não amo a ninguém, que de ninguém espero
Amor, não mais eu temo o espectro alucinado
Que me surgia, a voz troadora, o olhar severo.

Sempre, como se o chão se abrisse de repente,
A visão vai-se erguendo infernal e sombria,
E como quem entoia um salmo eternamente,
Entre nuvens de pó apodrecendo o ambiente,
Diz: Memento, homo quia...

Ao longe a lua arrasta o zainfe eterno, e eu sigo
A sua branca figura
E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo,
Debaixo do ermo céu da minha desventura.¹¹¹

Já nas edições das **Poesias** de 1938 e 1955, o organizador e filho do poeta, João Alphonsus, prestava esclarecimentos, em nota, que remetiam à notável proximidade, sob diferentes aspectos, entre estes versos e aqueles contidos na obra **Kiriale**:

A poesia inicial de **Pulvis** foi encontrada em manuscrito, entre os guardados literários do Poeta, não se sabendo que haja sido publicada na imprensa. O manuscrito trazia a data dos versos: São Paulo, ano de 1892. Contava Alphonsus, então, 21 ou 22 anos. Pensamos, porém, que o leitor, sem essa nota, não perceberia a distância no tempo entre a poesia inicial, e os outros versos do seu derradeiro livro. Por isso mesmo a escolhemos como inicial, apesar dessa distância, e, mais ainda, pela expressão de permanência de **Pulvis** da liturgia católica de Cinzas na sua obra poética, desde o Capítulo I de **Kiriale** cujos poemas são contemporâneos do “Memento, homo, quia...”¹¹²

Kiriale, recorde-se, havia sido publicado em 1902 abrigando poemas escritos entre 1891 e 1895. Divide-se a obra em seis partes, à primeira das quais foi dada a designação “Caput I/ Pulvis”. Publicação póstuma, o “derradeiro livro” a que se refere João Alphonsus, igualmente intitulado **Pulvis**, havia sido anunciado na edição de **Mendigos**, de 1920, como livro de sonetos. Com a morte do escritor, em 1921, o livro só vem a público em 1938, na edição das **Poesias** e, a critério do organizador, seu conteúdo torna-se híbrido :

Entretanto, porque não somente os sonetos exprimiriam a sua última atitude diante da vida, no fundo tão idêntica à das outras fases de sua existência, talvez com a presença

¹¹¹ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 327-8.

¹¹² GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 712. (Transcrita das edições de 1938 e 1955).

mais inquieta da morte, e também para evitar uma coletânea final de poemas dispersos, destoando daquela identidade de atitude, deliberamos reunir no seu derradeiro livro numerosos poemas, além dos sonetos.¹¹³

A coletânea de poemas dispersos acaba por tornar-se inevitável e aparece formada por poemas de “diferentes méritos”, na **Obra completa** de 1960, sob o título **Outras poesias**. De qualquer modo, “Memento, homo, quia” não é mais retirado de **Pulvis**. Alphonsus de Guimaraens Filho, já responsável por aumentar e rever a edição de 1955, ao preparar a de 1960, obtém, contudo, maiores detalhes sobre o conjunto:

O Sr. Antônio Simões dos Reis encontrou este poema publicado in: *O Estado de São Paulo* (SP, 25 de outubro de 1891) com o título “Memento” e o subtítulo “Das Alucinações”; ainda com a epígrafe:

Pulvis et umbra sumus.
Horatius
Memento, homo, quia
Pulvis es, et in pulverem
Reverteris.

(palavras do ritual católico que o sacerdote diz no dia das Cinzas)

(...) Publicado também, sem variantes, in *Jornal do Comércio* (Juiz de fora, 12 nov., 1911) com a data “S. Paulo, ano de 1892” e a s. *Nota do Autor*: “Esta poesia, por haver-se perdido, não pôde ser incluída no livro *Kiriale*, publicado em Portugal em 1902, mas que é cronologicamente a primeira obra do Autor”. Publicado ainda em *O Germinal* (Mariana, 3 dez. 1912) com a mesma data, o título “*Memento, homo, quia pulvis es*” e sem variantes.¹¹⁴

Consideradas umas informações e outras, consegue-se precisar a proximidade cronológica entre os poemas acima transcritos e outros de **Kiriale**. Anota-se novamente, ainda, o projeto abandonado de um livro que, realizado, seria intitulado **Das alucinações** e que incluiria “Memento...”. Finalmente, tomadas como definitivas as observações feitas para publicação em jornal, fica assinalada a possibilidade, segundo a perspectiva do autor, de sua inclusão em **Kiriale**.

A coincidência cronológica em si pouco contribui com os propósitos do que se discute aqui já que, como se pretende demonstrar com a totalidade deste capítulo, ela não

¹¹³ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 711.

será imprescindível para que poemas temporalmente desencontrados dialoguem entre si. Contudo, tal proximidade permite as duas outras aproximações, estas sim, repletas de implicações para o presente texto. A associação dos poemas com aqueles projetados para a obra frustrada, permite inferir, por exemplo, uma associação entre estes versos e os de “O cachimbo”, também inicialmente projetado para figurar em **Das alucinações**.

De fato, o primeiro dos quatro poemas vem flagrar um sujeito imerso naquele tom próximo do pesadelo, do entorpecente, da alucinação, a que nos referíamos à página 41, e que estaria presente em “O cachimbo”. Neste caso, o sujeito poético *pensa* na amada no cenário de uma “alcova” que, se na segunda estrofe define-se como “escura”, na primeira encharca-se pela luminosidade do manto imortal e nevado da lua. Conjugando a dupla claridade do astro e da amada nua, o poema se abre pressupondo mobilidade (e, em decorrência, erotismo) tanto no manto em deslocamento, quanto na mulher que se aproxima para um “noivado” feito de nudez e beijos (segunda estrofe).

O erotismo feminino evoca imagens de **Salmos da noite**, assim como a imortalidade mítica desta lua, transbordando em circularidade. No entanto, o momento subitamente enregela-se e outra *realidade* se desnuda ao se erguer e se aproximar “a mais infernal e sombria visão do mundo”. Apaga-se o calor erotizante do momento e, quando a visão desaparece, a amada desaparece junto. Vislumbra-se, então, a sugestão de que ela não tenha vindo efetivamente ao encontro, não tendo passado de uma projeção mental do escritor ocupado, como se disse, em *pensar*.

Reproduz-se, assim, um clima de meditação tumultuosa que em tudo se assemelha ao que envolve (e tortura) os sujeitos poéticos de “O cachimbo” e “A cabeça de corvo”. A transformação marca-se, inclusive, nos tons da alcova, que passa, de uma estrofe

¹¹⁴ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 712.

a outra, da abundância de luz à escuridão em que se construíam aqueles dois poemas. Como o homem que contempla as fumaças escapando da caveira ou seu parceiro embasbacado com o tinteiro evolvendo escritos malditos, este é assaltado por uma “visão do mundo” igualmente crocitante e que desencadeia suas reflexões negativistas. A terceira estrofe retoma “o fundo olhar aberto”, a insônia paralisada, o silêncio em um tempo infindo, as asas pairando sobre um ser eternamente vigiado, observado, encarcerado.

O estatismo aparente oculta uma flagrante tempestade interior, presente inclusive na figura que surge em meio ao quarto. Também alucinação (como o eram as metamorfoses de tinteiro e cachimbo), ela desaparece após seu momento apoteótico, convertendo-se em “terror e mágoa”. O silêncio enquanto dado externo acentua o caos interno do sujeito poético potencializando a ameaça contida em “Memento, homo, quia...”, que esfacela a fruição do seio de lírio da amada, como esfacela a aparente tranquilidade expansiva da primeira estrofe.

Recorde-se que o poema começara como se fosse possível a este homem dedicar-se ao banal tema de idílios e galanteios de um jovem enamorado aos pés da lua. Não é. O amor, casto ou sensual, desanda em pó, matéria prima do ser, prova maior da inconsistência de tudo e de todos. Aquilo de que a “infernal e sombria visão do mundo” espera que o sujeito poético se recorde é da realidade da morte, a mesma de que se recordavam as vozes dos dois outros poemas.

A decorrência - neste universo - é não lançar-se o homem à vida e ao erotismo efetivos. Enquanto em “O cachimbo” ele se aplica ao fumo e ao sarcasmo, em “A cabeça de corvo” cria (de versos) sua realidade: ficções. Em “Memento...”, como se pode observar no poema II, o que se busca é a eliminação da subjetividade (depuração maior?). Elimine-se a amada dos pensamentos e desejos (estrofe 1), eliminem-se os sonhos (estrofes 2 e 3),

eliminam-se os próprios desejos (estrofe 2). Como resultado, almeja livrar-se o escritor da “cruel visão sombria” a atormentá-lo. As “sílabas tão tristes” pronunciadas pelo espectro enfraquecem-se em sua consciência e ele é, então, “como um morto”. E, no entanto, liberto do cruciante desejo e da assombração que lhe corresponde, o que lhe restaria? Apenas a mesma maldição que atormentava Dona Guiomar:

Assisto ao desfilar dos dias e dos meses ...
E o dia inteiro o Tempo infinito maldigo.

Para fugir das garras do demônio que o assola, ele foge da vida: nela se sepulta. Restam, contudo, formalizadas na escrita, as provas de seu insucesso. Porque o “aberto olhar que em sonhos **ainda** vejo” (segunda estrofe) permanece tão cruel quanto o era na mesa do poeta a quem se dizia dever atirá-lo “trevas em fora”. Lá, como aqui, impossível apagar de todo (como se poderia esperar da leitura da primeira estrofe), o refrão insistente: “Memento, homo, quia...”.

O refrão permanece (aliás nos quatro poemas) porque o conflito permanece. E não se pode apagá-los totalmente porque, de fato não se podem apagar de todo desejos, sonhos, vaidades. Sinaliza-se, assim, precisamente para aquele apego à vida que torna as incertezas da morte ainda mais desoladoras. Não se conseguem eliminar desejos e sonhos porque eles nascem precisamente da subjetividade que vê interesse em desconsiderá-los. A mesma subjetividade que, pelo ascetismo, busca eliminar a dor de perder a existência ressentindo-se de não ser capaz de ascese. Teme, além do mais, que renúncias tão densas não se façam acompanhar de compensações metafísicas. E então, desejos, sonhos e vaidades insistem em se reapresentar:

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

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Com o renascimento do “orgulho de artista”, o terceiro poema acena para o renascimento do sujeito que parecia inerte. O apego à arte que em outros versos embebera-se de ambigüidades diversas, neste caso vem, contudo, reduzido à sedução banal da fama, de um reconhecimento que sequer se formulava enquanto viável ou problemático em “A cabeça de corvo”. O “divino esplendor” de sua sacralidade ressalta algo diminuído, por demais simplista, consideradas as multifacetadas implicações estabelecidas entre arte, artefato e objeto pragmático, em um poema como “O cachimbo”.

Portanto, quando reaparece, na segunda estrofe, um fantasma enfurecido que com “rugido tremendo” pisa os pés do sujeito poético, não chega a espantar a facilidade inconsistente com que um “nunca mais” põe termo a angústias e crises. Abandonados tão de pronto, orgulho e vaidade contrastam com as contorções de desenho tão mais intenso do fechamento do primeiro poema :

Cheio de horror e mágoa, o fundo olhar aberto,
Perdido em preces rudas,
Fiquei horas sem fim quietamente desperto ...
O silêncio pelo ar abria as asas mudas.
(I, estrofe 3)

E:

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

E como nunca mais pensei no humano orgulho
E na humana vaidade,
Nunca mais me assustou o medonho barulho
Que fazia a visão negra da Eternidade.
(III, estrofes 2 e 3)

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

“Lentamente morrendo”, o sujeito do terceiro poema sonega dos versos precisamente a agonia que neles declara. Vaidades candidamente depostas, consegue fazer

um aproveitamento precário até mesmo do “nunca mais” que se suspeita estar na matriz deste e de tantos outros refrões funestos dispersos ao longo da obra de Alphonsus. O que parece ter de mais verdadeiro é, ainda, o “medonho barulho” feito pela “visão negra de Eternidade”. Fechando-se tão enfaticamente sobre o conflito que declara eliminar, o poema volta a exhibir seu flanco aberto: o medo da eternidade infeliz.

A lembrança do pó de suas origens, a declarada (?) acomodação humilde e penitente (sem orgulhos, sem vaidades) a sua própria precariedade não se fazem acompanhar de qualquer efeito balsâmico ou confortador. Quantas mais vezes se leia o poema, tantas se terá a sensação de restar dele quase que apenas o “barulho medonho” e a “visão negra da Eternidade”. Mais que uma perífrase para o espectro palrador (retornado como *visão* nos quatro poemas), a expressão parece designar também o olhar que o sujeito estende para as perspectivas funestas da transcendência que o aguarda.

João Alphonsus mencionava em sua nota “a permanência de Pulvis da liturgia católica das Cinzas” na obra poética do pai. As epígrafes escolhidas pelo próprio poeta para publicação em jornal o confirmam. Um dado inerente ao rito, apaga-se, contudo, de seu reaproveitamento poético – a idéia de purificação:

Na linguagem da Vulgata e da Antiga Liturgia da Quaresma, as noções de pó e cinza confundem-se. O termo cinis tem sentido ambíguo. Designa a poeira dos caminhos com que os penitentes se cobrem em sinal de luto e de humildade. (...) Designa também o pó da decomposição: “Lembra-te, homem, que tu és pulvis e que retornará in pulverem”; diz o celebrante ao impor as cinzas, na primeira quarta-feira da Quaresma. Mas as cinzas também significam o produto da decomposição pelo fogo que é então uma purificação.¹¹⁵

No movimento do pó e das cinzas, em suas camadas desfeitas e refeitas sem cessar, haveria uma imagem de destruição, enfim, apaziguada. Tudo cumpre seu ciclo, tudo se faz e refaz, indefinidamente. Como já se disse a propósito de outros poemas, o problema

¹¹⁵ ARIES, op. cit., p. 119.

começa quando (para além do princípio do ciclo) desponta a idéia da estagnação na miséria. Do homem que, condenado, já não pode reverter sua pena. Ora, as cinzas aplicadas em cruz à testa dos fiéis no início da Quaresma, constituíam sinal de penitência e humildade, mas implicitavam uma esperança no sinal da cruz de que se faziam acompanhar. De um lado, lembravam a fragilidade, a curta duração das coisas e, de outro, apontavam para a “vida nova”, fruto da conversão.

Trata-se precisamente do que se ausenta dos poemas. O último deles vem flagrar um indivíduo tão dilacerado quanto o que se depreendia de “Náufrago”. A figura feminina que, no conjunto dos textos, já se fizera inexpressiva, neste se torna irrelevante: - não ama ninguém, de ninguém espera amor... Abandonada a amada (e qualquer possibilidade erotizante) em função do terror da eternidade, mesmo a tempestade interior (resquício final de alguma saúde) parece extinta. E, no entanto, “voz troadora”, “olhar severo”, o “espectro alucinado” não perde seu fascínio mórbido:

Sempre, como se o chão se abrisse de repente,
A visão vai-se erguendo infernal e sombria,
E como quem entoa um salmo eternamente,
Entre nuvens de pó apodrecendo o ambiente,
Diz: Memento, homo quia...

Duas misérias conjugam-se, na mesma idéia de queda: a degradação do pó, a impossibilidade de alterá-la. E o mundo do qual nos originamos e ao qual retornamos vem tocado pela corrupção. Horror e vergonha associam-se ao mesmo tempo ao nascimento e à morte... a última fazendo-se acompanhar da eventualidade de uma transcendência condenada – uma destinação irrevogável ao desespero, uma sentença aos infernos.

4.3. A ira divina, a ira do mundo – entrelaçamento de poemas

Este homem ainda aprisionado na existência é o mesmo que, segundo Ariès passa, a partir do século XVII a acreditar na “idéia comum” da vaidade da vida: a vida está podre. A implícita condenação do *Gênesis* (“porque és pó, e em pó te hás de tornar” - 3,19) agrava-se com a imagem do inferno que apodrece o ambiente, contamina-o. Ainda retomando o pensamento de Ariès, com a popularização, em meados do século XVIII, da idéia de purgatório em substituição às imagens da morte como sono e repouso (mentalidades tradicionais), o medo da condenação ficaria fortalecido e ganharia em dramaticidade a imagem da espera do Juízo – já contida, por exemplo, na estrofe de abertura do poema “O cachimbo”:

Uma visão do tenebroso Limbo,
Soturna e sepulcral tens a teu lado:
Por um artista foi este cachimbo
À feição de caveira burilado.

Assim, além da angústia pela perda dos bens terrenos e da incerteza quanto a ganhos espirituais, Ariès mencionava ter, historicamente, havido uma maneira adicional de expressar o distanciamento entre homem e morte: a busca de garantias para a vida além-túmulo por intermédio do acúmulo de orações e missas de intercessão. Um terceiro aspecto, uma decorrência, a busca de garantias para a vida eterna estaria implícita já na fórmula “Memento”:

MEMENTO – “Palavra latina significando “Lembra-te”, pela qual começam duas orações de intercessão do cânone romano da missa. Estas duas orações receberam, por isto, o nome de *Memento* dos vivos e *Memento* dos mortos ou dos defuntos. / Situado no início do cânon, entre o “*Te igitur*” e os “*Communicantes*”, o *Memento* dos vivos pede a Deus que se lembre dos fiéis que oferecem o sacrifício eucarístico e também daqueles pelos quais o sacrifício é oferecido. (...) Quanto ao *Memento* dos mortos, que faz parte das intercessões localizadas depois da oração consagratória, ele pede a Deus que se lembre dos cristãos defuntos pelos quais a missa é dita, e mais largamente “de todos aqueles que repousam sob Cristo”.¹¹⁶

E parece relacionar-se, ainda, com a utilização insistente de algumas orações e rituais litúrgicos em diferentes poemas. Chega-se, assim, ao nexó mencionado entre os poemas “Memento, homo, quia...” e a obra **Kiriale**. O caso é que o livro insere em seu modo de organização além daquela angústia e daquela incerteza, a mencionada decorrência. A visão do tenebroso limbo de “O cachimbo” casa-se, então, no mesmo medo do julgamento final, com a “visão negra da Eternidade” dos poemas de abertura de **Pulvis**. Não é demais mencionar que o “epílogo” de **Kiriale** constitui-se de uma tradução do “*Dies Irae*”¹¹⁷ e que o poema que encerra seu Caput I (nomeado igualmente *Pulvis*) intitula-se “Ladainha dos quatro Santos”¹¹⁸ e reapresenta, à sua maneira, o recurso dos refrões:

Santa Maria, Mãe de Jesus,
Que com asas protetoras cobres
Os que têm frio, rotos e nus,
Ora pro nobis.

Santo José, pobre carpinteiro,
Que eras tão pobre entre os que eram pobres,
De enxó na mão, Santo verdadeiro,
Ora pro nobis.

Santo Jesus, meu bom Protetor,
Que nos teus grandes olhos encobres
O céu, Cordeiro e também Pastor,
Ora pro nobis.

Santa Morte, afinal, cujo nome,
Ouvido aos sons dos últimos dobres,
Será o consolo dos que têm fome,
Ora pro nobis.

Lidos por este diapasão, os refrões acima e seus pedidos de intercessão podem ser tomados como coextensivos a refrões intimidatórios como os dos poemas abordados nesta seção. E a “Ladainha dos quatro santos” é tão enfática quanto eles no que diz respeito a assinalar a bipolaridade de um mundo **certamente** ingrato (em que se tem

¹¹⁶ JACQUEMENT, G. (dir) **Catholicisme: hier, aujourd'hui, demain**. Centre Interdisciplinaire des Facultés Catholiques de Lille. Paris: Letouzey et Ané, 1947-1982. v. 8. p. 1136.

¹¹⁷ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 83-4.

fome, frio, misérias e carências diversas) e outro **encoberto**, fonte de eventual bem-aventurança – a repetição ritualística do pedido acentuando a incerteza do benefício almejado. Porque, dos Santos mencionados, **afinal**, o nome derradeiro, o da Santa Morte, é o que se apresenta enquanto o decisivo, fechando a enumeração. Centro do vórtice que circularmente devora tantas outras “ vaidades”, seria bom lembrar que para Ela escoavam igualmente as espirais de fumo de “O cachimbo” e os torvelinhos de tinta do corvo-vaso – no mesmo **Kiriale** cujo fechamento evocava o *Dia de Ira* do Juízo Final, signo de angústia desde os séculos XIV a XVI:

O antigo otimismo cristão cedeu lugar à angústia generalizada. O julgamento final colocaria os eleitos no Paraíso, mas quem poderia afirmar com segurança que estaria entre os bem-aventurados à direita do Grande Juiz? O último dia da humanidade aparecia como aquele da cólera: Dies Irae, a Ira Divina.¹¹⁹

Assim, o peso de uma condenação (a condenação pela Ira Divina) assombra os esqueletos que se agitam por entre as páginas impressas de **Kiriale** e também aqueles que, externos a elas, por elas se fazem reviver. A condenação que se explicita quando o livro finda. Provavelmente composto no século XIII, o “Dies Irae” atualiza o tema bíblico freqüente à Idade Média do julgamento do mundo pelo fogo – a despeito da mudança mediana de tom (a segunda metade do hino lança “um apelo apaixonado à misericórdia” divina). Considerado por eruditos do assunto uma obra prima da poesia latina religiosa, critérios de fundo estético não parecem absolutamente alheios às motivações de sua seleção para integrar uma seção do livro do poeta mineiro.

Textos de tons “litúrgicos” parecem constituir-se, por esta linha de raciocínio, em uma espécie de “extensão” dos textos com elementos macabros. Porque os pedidos ritualísticos de proteção, de salvação, de purificação, dadas as circunvizinhanças efetivas e

¹¹⁸ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 63.

¹¹⁹ NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 73.

alusivas em que se inserem, acabam por reforçar o clima geral de danação e desconsolo. Confundem-se, fixam-se mal, indecisos, misturam-se à imagem do homem que escreve noite adentro e à do que fuma – cachimbo em punho – devorando-se em baforadas que não param de erguer-se. Variações sobre o mesmo tema, remetem ao notívago perdido entre livros e um busto de deusa fria (distante e cruel) evocador da morta Lenore – como as letras do livro do Juízo e as fagulhas e cinzas dos mortos que se consomem. Enquanto em “A catedral”, em meio ao exercício litúrgico degradado, a sucessão de estrofes e o empilhamento de blocos de pedra qualificam a construção de uma miragem – a miragem da imortalidade como proveito ...

Paralelo, “Memento, homo, quia ...” , de modo mais engessado, mais emperrado, lança mão de quatro poemas para desenvolver o que, com síntese, está mais bem feito em “A cabeça de Corvo” ou em “O cachimbo”. Em contrapartida, o conjunto retoma, por sua vez, estes tantos e outros escritos (abordados aqui, ou não – e não só de **Kiriale**) não apenas em aspectos formais (seus refrões, sua seleção vocabular), mas principalmente no modo como vai dialogando com representações neles contidas. Parece não ser exagerado observar, então, que a leitura conjugada de diversas obras mutuamente alusivas compõe uma imagem complexa do relacionamento do homem com a morte – para a qual cada um dentre vários textos contribui com um aspecto ou mais. As retomadas se sobrepõem como se um mesmo e único poema fosse sendo reescrito ao infinito: as alusões se implicando em cascata, de modo a converter cada peça em específico - e o conjunto delas – em objetos camaleônicos tornados ora mais intensos, ora mais suaves, em acordo com o pano de fundo contra o qual se desenham.

5. *A ave no busto*

5.1. Da tensão irreduzível ao sonho da unidade na dissolução

Na seção anterior, enunciou-se o pressuposto segundo o qual o conjunto da obra do poeta apresentaria ciclos temáticos ou correntes de sentidos e imagens através das quais determinados poemas e grupos de poemas se retomam uns aos outros alternativamente em mútua transformação. É certo que a circularidade pode ser tomada como um elemento estruturador do poema em geral, ou, ao menos, de muitos poemas, de escritores os mais diversos. Mas, nesse caso, ela assumiria (como se tentou sustentar) um sentido particular, específico. Caso se tome como válido tal pressuposto, então é possível que uma última figura se apresente – casada às que já se discutiram aqui – e contribua com as composições em que a temática da morte se organiza segundo a perspectiva deste capítulo.

Trata-se de uma figurinha difícil, à primeira vista inoperante, mas para cuja presença o próprio Alphonsus desvia nossa atenção em carta datada de 7 de março de 1900 (de Ouro Preto), em que “certamente a pedido de Jacques d’Avray, descreve sua experiência como estudante, em São Paulo, e o papel representado pelo ambiente que frequentou”, conforme palavras de Cassiana L. Carollo. Na carta, declara:

Sobre a minha evolução literária dirás que fui inclinado à poesia oriental, à *chinoiserie*, estas(sic), e citarás os sonetos que te mando; que do parnasianismo fui adepto (e dele conservo vestígios em minha forma). Fui satânico terrível no tempo em que não compreendia o espírito essencialmente católico de Baudelaire. O que sou hoje, melhor que ninguém dirás. (...) / Não tenho as minhas poesias antigas, que andam espalhadas pelas folhas daí. Conservei as que não julguei de todo ruins embora não as pretenda (Deus me livre!) publicar em volume. / Quanto aos jornais em que colaborei de 91-94 são três : **O mercantil** (de cuja redação fiz parte, escrevendo Crônicas da Semana e a seção diária **spleen**, tão adorada pelo mestre Ramos que por lê-la pediu a L. Freitas que me apresentou a ele, ou antes mo apresentassem a mim), o **Estado de S. Paulo** e o **Correio Paulistano** (...) ¹²⁰

Lidando com elementos à primeira vista díspares, o trecho põe em cena a moda literária da poesia oriental haurida muito provavelmente em fontes portuguesas ou francesas, o veículo de que Alphonsus se serviu para dar a público suas incursões pelo tema e sua atitude com relação a tal veículo e o que nele publicou. Sem entrar nos problemas relativos a publicações e deixando de lado suas considerações acerca dos *vestígios* formais parnasianos e as reflexões a propósito de Baudelaire, a vertente oriental parece merecer - a propósito do que se vem discutindo aqui - uma análise um pouco mais detida.

Um leitor usual de Guimaraens irá inevitavelmente estranhar a proposição do problema devido à escassez, no conjunto de sua obra, de textos escritos de forma a poderem ser considerados “poesia oriental” ou, mais estritamente, *chinoiserie*. Trata-se especificamente de dois sonetos coletados em **Outras poesias** (divisão da **Obra completa** de 1960 que abriga poemas esparsos, como já se disse), três crônicas de *Spleen* (ver transcrição acima) e mais um terceiro soneto coletado por Cassiana L. Carollo e publicado originalmente em **O mercantil** (“Cristo na China”)¹²¹. Haveria ainda duas ou três crônicas de *Spleen* devotadas a discutir mesquitas árabes, a crença em Alá e a Turquia, além de mais dois poemas de **Outras poesias** tematizando a Judéia e adjacências. Além de rápidas referências indiretas a chapéus ou peças de indumentária citadas com fim aparente de criar um colorido exótico. Bem pouco efetivamente para que se gaste muita letra com o tema.

O tratamento dado à questão é igualmente modesto e os textos transbordam de superficialidade e lugares-comuns. Uma das crônicas “chinesas” flagra um apaixonado que entra em uma joalheria pensando em presentear a amada. Sem dinheiro, nada compra. Na saída, encontra-se com o homenzinho que lhe resolve o problema:

¹²⁰ CAROLLO, nº 4, v. 3. p. 190.

¹²¹ Ver *Apêndice*.

E o chinês, apertando-me o corpo franzino de encontro à magreza do seu corpo, o que me fez sonhar num esqueleto amarelo que abraçasse um esqueleto branco, disse-me:

- Põe fogo à palha do teu kang, enche o teu cachimbo de ópio, e sonharás os sonhos oblíquos da minha raça. Então o céu azul, transformado em raríssima turquesa, pousará em teus lábios. E levarás essa turquesa à tua amada, num beijo, porque num beijo lhe darás o céu...¹²²

Outra apanha o cronista cercado de fantasmas e múmias, em seu quarto:

(...)Aqui, no isolamento triste do meu quarto, eu me sinto aflitivamente bem, ao meio de uma sociedade que aos poucos faço surgir, risonha na sua hediondez, sociedade de fantasmal e múmias, onde o único homem sou eu, onde sou eu o único que tenho lábios para rir e olhos para chorar.

O meu quarto transforma-se em sala de recepção, um grande túmulo sombrio, clareado pelo luar frouxo da vela, cheio das sombras imotas das roupas, penduradas, numa confusão boémia, pelos pregos das paredes.

Há um silêncio mortuário a corvejar pelo espaço, tombando sobre a minha alma, como um sudário que tombasse aos poucos sobre um cadáver nu.

Se fecho os olhos, dormitando sossegadamente, acho-me no meio da sociedade que crio, risonha na sua hediondez, cheia de fantasmas e múmias, que falam, com lágrimas nas órbitas sem luz, do tempo remoto em que tinham corações para sofrer e gozar, e músculos para o amor e para o gosto.

E riem todos se lhes invejo a brancura dos ossos, que gargalhadeiam, livres dos tecidos da pele, a risada das coisas brancas, que é a risada dos lírios, que é a risada dos teus dentes, lírio da minha alma!

Riam embora. Eu os invejo, a eles que têm arames pelo corpo, unindo-lhes as juntas, em vez desses nervos que tenho, incômodos e maus, que me fazem escabujar, preso a uma estranha nevrose, como um réptil exposto aos raios quentes do sol.

Invejo-os, como invejo tudo que é morto para sempre, ou carne ou alma, corpos de suicidas ou almas de imbecis; invejo-os, porque deve ser bom o repouso eterno, quando se passou uma vida no meio do tedioso toleijar humano, ouvindo os gorgueios perdigotados de certos vasos sem dentes, descrendo de tudo, deixando o amor sufocar o desprezo, deixando o desprezo pelas coisas humanas fugir, espancado pela necessidade que se tem de amar, pelo coração e pela carne.

Levanto os olhos do papel, e fito em cheio a cara de um mandarim de metal, que tenho sobre a mesa.

O chinês ri eternamente, ventarolando a cara alegre, num contentamento enorme, que se abre às almas que o olham, num desabrochar carnavalesco.

E depois de contemplar o mandarim penso no carnaval que aí está, e esqueço-me das linhas tristes que escrevi, e que aí ficam, a voejar, como as asas partidas do meu pesar...

Ao vinho! ao vinho!¹²³

No entanto, exatamente por escassas e rasas as alusões *chinesas* se prestam particularmente bem a um arremate provisório de alguns pontos. Não é difícil observar, por exemplo, que elas se inserem no mesmo território semântico em que se alojam os textos em discussão neste capítulo. A magreza do chinês da primeira crônica imediatamente remete à

¹²² CAROLLO, v.3, n. 4, p. 344-345.

¹²³ CAROLLO, v.3, n. 4, 348-9.

imagem do esqueleto e o cachimbo de ópio com seus sonhos oblíquos reacende aquele outro (e mesmo) objeto, enquanto o torna ainda mais denso de alucinações.

No mesmo processo, os beijos de turquesa com suas inevitáveis conotações de frialdade pétrea ricocheteiam nos lábios do homem, nos brancos ossos expostos e nas órbitas vazias de olhos dos espectros da segunda crônica. Reabilitam, deste modo, o ser meditativo de “O cachimbo” em quem tanto ardiam as carnes ausentes da amada virtual que a morte decompunha. Recorrente é, ainda, o sarcasmo das gargalhadas diante do contraste um pouco fácil entre a maciez espiritualizada dos lírios e a crueza material e rude dos dentes sem lábios.

Ocorre que a segunda crônica é especialmente relevante não pelo que retoma, mas pelo que *acresce* à discussão. Uma *novidade* manifesta não em trazer ela à tona elementos ausentes dos textos em análise, mas no modo mais direto (ainda que não de todo destituído de sutileza) com que ela ilumina conotações que, não estando efetivamente *ausentes*, ofereciam-se ao leitor em outros momentos com reserva tal que mal ou pouco se faziam notar.

Assim, a crônica explicita um sujeito preso a *nevroses* (tributo às tendências da época) configurando aquele ser de nervos em pandarecos que é o mesmo, afinal, a povoar os demais poemas contemplados neste trabalho. Explicita, ainda, a imagem do suicida¹²⁴ agora acompanhada de duas redenções possíveis, ambas capazes de aliviar o cárcere do homem acorrentado àquelas nevroses: a redenção da imbecilidade (tendência à morte total das múltiplas formas de caos interior¹²⁵) e o sonho benfazejo de uma eventual morte *absoluta*. Morrer de fato, sem o pesadelo de prestar contas do que quer que seja em um

¹²⁴ De que nos ocuparemos mais sistematicamente no capítulo 2.

¹²⁵ E que não parece vir a fazer carreira poética entre as imagens comuns a outros textos de Alphonsus.

além: sonho de liberdade suprema que ressurge (assim mesmo, como sonho) em outros momentos da obra do escritor e que não deixa de ser sinuosamente ventilado enquanto expectativa frustrada no universo abafado de “A catedral”.

Aliás, uma liberdade impossível de se alcançar mesmo em vida, entre outras coisas, por uma outra (mais uma) cândida miséria da condição humana apontada no fechamento do quinto parágrafo transcrito: “a necessidade que se tem de amar, pelo coração e pela carne”. *Espancado* por tal necessidade, o sujeito poético dela se torna prisioneiro. Prisioneiro da tensão irreduzível. E, porque nem uma espiritualização incorpórea nem um sensualismo desabitado atendem àquela necessidade dual, a crônica abre caminho para a ânsia por unidade - assim vislumbrada em meio aos escombros de uma subjetividade constituída enquanto dispersão.

Na inveja aos esqueletos ou ao que quer que seja passível da morte total (carne ou alma), nesta inveja, pressente-se o sonho da supressão completa dos conflitos – só alcançável pelos caminhos da morte. E não se trata da morte acompanhada de qualquer eventual transcendência: antes tortura que alento, com os signos da religiosidade convertendo-se em sugestões de assombração. Trata-se da morte do nada. Paradoxalmente, sonha-se com uma unidade a ser encontrada apenas na dissolução completa. A unidade enquanto virtualidade realizável somente pela destruição.

De resto, havia uma unidade brigando para não ser desfeita nas entrelinhas da tensão representada em “A cabeça de corvo”, em “O cachimbo”, nos poemas de **Salmos da noite** e “Memento ...”. Batalha condenada. Em todos estes textos resultavam tão inócuas as tentativas sensoriais visíveis ora nos encontros amorosos com as mulheres de **Salmos da noite**, ora nas tragadas e estesias de “O cachimbo” e “Memento, homo, quia” quanto os delírios abstratos, as espiritualizações estéreis de “A cabeça de corvo” e “Náufrago”. Como

de nada aproveitava a alma imortal aprisionada no sepulcro encarquilhado do corpo de Dona Guiomar. Tudo insuficiente como superação da cisão do sujeito.

Uma oposição insistentemente atualizada nesta poética vêm, então, precisar-se um pouco mais quando se toca nesta sedução exercida pelo nada, pela dissolução - outro lado da ânsia por unidade não passível de concretização. Ao longo deste ensaio (e a propósito do universo de poemas selecionados para discussão) procurou-se dissociar a figura feminina dos signos de transcendência. Estendeu-se tal dissociação mesmo a um poema originalmente intitulado “As mãos da morte”, ao qual a tradição crítica do poeta sempre associou conotações de religiosidade destituída de tensão.

Na brancura daquelas mãos (“mãos de neve”, de tons marfíneos, ossatura rica, brumosas) apontava-se nas páginas citadas a frialdade da matéria morta, como extensão das figurações do macabro. A mesma frialdade branca acentuava o poder a um tempo sedutor e assustador da figura feminina. Retomada tantas vezes como repouso, configurava-se tal brancura como saída tanto para as visões afogueadas que o inferno e o purgatório estendiam por sobre uma metafísica de juízos finais e condenações inalienáveis (sugeridas em “O cachimbo” e poemas por estes aspectos a ele relacionados), quanto para os cárceres da existência desordenada – abafamento, insânia (perceptíveis em “Náufrago” e similares).

Oposta tanto aos desertos deste mundo, quanto aos infernos de um outro, a figura feminina se sugeria no poema enquanto possibilidade, em primeira instância, de dissolução. E tal sugestão – a sugestão do nada, fazia-se veicular (entre outros aspectos) pelas conotações associadas a sua brancura. Pela insistência com que o branco, gélido e imanente, se ofertava enquanto terceiro termo daquela oposição. Nem o além assustador, nem o aquém de impotências e misérias: o nulo, o ausente, o nirvana.

As mãos de neve, cujo gesto imobilizava-se **entre** o comando e a súplica, elevavam-se, distantes, como diante de altares inversos (não erguidos **nem** às banalidades mesquinhas do cotidiano esmagador, **nem** à contabilidade implacável das burocracias metafísicas). Estas mãos postadas **entre** a partida breve e a sombra remanescente no olhar podiam constituir-se em fonte de esperança para as “almas loucas” (similares à do sujeito poético) exatamente porque desciam (obscuramente brumosas) fechando bocas com as benesses da dissolução, cerrando “os olhos das visões defuntas”... Enfim, o alívio do nada para as torturas impingidas por espectros, corvos e outros diabos a um homem já acossado pela existência concreta.

A propósito da tendência psíquica ao nirvana e das relações entre tal tendência e metáforas do branco, André Green escreveu:

(...) Além disto, parece-me que a coerência teórica assim como a experiência clínica permitem postular a existência de um narcisismo negativo, duplo sombrio do Eros unitário do narcisismo positivo, de modo que todo investimento de objeto, assim como do Eu, implica seu duplo invertido que visa a um retorno regressivo ao ponto zero. (...) Este narcisismo negativo parece-me diferente do masoquismo, apesar das observações de numerosos autores. A diferença é que o masoquismo (...) é um estado doloroso que visa a dor e sua manutenção como única forma de existência, de vida, de sensibilidade possíveis. Inversamente, o narcisismo negativo dirige-se à inexistência, à anestesia, ao vazio, ao *branco* (do inglês *blank*, que se traduz na categoria do neutro), quer este branco invista o afeto (a indiferença), a representação (a alucinação negativa), ou o pensamento (a psicose branca)¹²⁶

Se tomarmos seu texto apenas como incitador de reflexões, sem a pretensão de maiores incursões por teorias psicanalíticas, poderemos ver paralelos entre os raciocínios por ele propostos e o poema em discussão. A oposição narcisismo negativo e masoquismo lança luzes, inclusive, sobre a sensação eventualmente despertada de estarmos, no âmbito dos poemas pinçados para este capítulo, diante de um universo poético propositadamente voltado ao culto algo doentio de dores. Nada mais falso. Debatendo-se com

¹²⁶ GREEN, André. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. [tradução de Cláudia Berliner] São Paulo: Escuta, 1988. p. 43.

impossibilidades várias de obtenção de satisfação, ao sujeito de tais poemas por fim resta tão somente acalantar o sonho da destituição do próprio desejo. Sob o ponto de vista da total desesperança, expediente mais vantajoso aliás que qualquer satisfação efetiva, sempre submetida a frustrações e retomadas subseqüentes da tensão. Em seu texto, Green menciona o anseio por um “estado mítico anterior ao desejo”. Voltaremos a tal aspecto no próximo capítulo.

O detalhe relevante é que “Mãos de finada, aquelas mãos de neve” fechava-se realizando uma conquista incomum aos textos abordados aqui: a *tendência* à supressão, ao zero. Com suas manhas prestidigitadoras, as mãos moviam-se, oscilavam, insinuavam-se ao longo dos versos, mas seu ritmo desenvolvia não o movimento que do repouso leva ao clímax, e sim o subseqüente, já apaziguante, que colhe esta tensão em decréscimo e a deposita no silêncio.

Em um universo acochado por olhares tão poderosos e desestabilizadores, o texto (ainda que não abdicasse da vocação fortemente visual do autor) elegia as mãos como as extremidades a cuja frialdade cabia a tarefa de – tateantes – calar o paradoxo das “visões defuntas” tão vívidas nesta parcela da poética de Alphonsus. E o poema emprestava verdade ao toque que o encerrava, nada deixando por acalmar nas estrofes anteriores à final (diferentemente do que acontecia no conjunto “Memento, homo, quia...”).

5.2 A frialdade que não se fixa e as ciladas do nirvana

Volta à lembrança, então, “Initium”, abertura de **Kiriale** e deste trabalho. Também lá uma figura feminina (neste caso travestida de Nossa Senhora)

metamorfoseava-se em astro de quietude e nulidade brancas e erigia-se enquanto signo não de transcendência, mas de apagamento de tensões:

E os pesadelos fogem agora...
Talvez me escute quem se levanta:
É a lua ... e a lua é Nossa-Senhora,
São delas aquelas cores de Santa!

Mantêm-se, contudo, as objeções ao poema já expressas neste texto. Porque, lido em sua totalidade, ele não disfarça o desencontro entre a estrofe transcrita e as seis que a antecedem. Cava-se um abismo entre a tensão e a imobilidade que só permite que se guarde do conjunto uma sensação de desacordo, desarranjo, desencontro. Um movimento que se interrompe sem atingir suas destinações, sem chegar a suas últimas conseqüências e em cuja superfície assim pretensamente acalmada afloram vez por outra destroços de não extinta tensão.

Um outro elemento nitidamente indicador do anseio pela supressão dos conflitos são as insistentes alusões diretas ou indiretas ao poder balsâmico do Létis, das águas em que se mergulha o sujeito (já às portas do inferno) para despojar-se no esquecimento. E, no entanto, tal anseio é comumente definido (nos mesmos versos que o suscitam) como sonho irrealizável. Uma paz desejada tão mais intensamente quanto maior é a certeza de sua impossibilidade. O soneto “O Caronte infernal pega dos remos”, de **Pastoral aos crentes do amor e da morte**, sem recorrer à figura feminina, abre-se com uma alusão ao Létis e a Caronte, e os associa ao mundo terreno:

O Caronte infernal pega dos remos,
E a barca segue ... Létis ilusório!
Que és tu, em face deste purgatório,
Onde por noites pávidas vivemos?

Sempre, ai! sempre, ante os olhos vagos vemos
O mal, fantasma infiel de rir marmóreo:
Sempre a noite a obumbrar o sol inglório...
O desespero não conhece extremos.

Onde existe a mansão do esquecimento?
 Como um jacto de luz da terra solto,
 Ao céu ascende o humano pensamento.

E a alma exulta e revive e cai de rastros,
 Escabujando neste mar revolto,
 Sob o sorriso irônico dos astros...¹²⁷

Formulando como inatingível até mesmo a aniquilação que na singularidade de “Mãos de finada, aquelas mãos de neve” desenhava-se enquanto saída, o poema nos devolve à lógica predominante no conjunto dos textos aqui abordados. Ressurgem as imagens associadas ao desespero como o mar revolto, o sorriso irônico dos astros (ainda paralelo ao das caveiras e maxilares). E, a propósito da similaridade entre o mundo e o purgatório, o próprio Alphonsus tece seus comentários em carta ao amigo Mário de Alencar, de 2 de agosto de 1908:

Dando a expressão de ilusório a Létis, isto é, vão, falso, quis dizer com o terceiro e o quarto versos que o inferno, o purgatório estão neste mundo, - idéia, aliás, já velha. Num soneto de tão amargo pessimismo, não acho descabido o qualificativo *inglório* dado ao sol. (...) ¹²⁸

Tão amargo pessimismo denega a um tempo o possível aconchego de uma eventual “mansão do esquecimento” e a virtual hipótese de uma ascensão luminosa, ainda que apenas do pensamento. Escabujando grotescamente, o homem se espoja em dois infernos – convertidos no mesmo. O Létis revela-se, então, denso precisamente das misérias que, a rigor, seria destinado a excluir e devolve em dobro as cargas que, a princípio, poderia aliviar. De modo similar e estabelecendo um padrão, a brancura gélida de poderes pacificadores anteriormente discutida acabava em outros poemas quase inevitavelmente confrontando-se com alguma espécie de adereço tenebroso:

Nisto, como se o chão o chão se abrisse, ergueu-se em meio
 Da escura alcova a mais infernal e sombria
 Visão do mundo, que para o meu lado veio,

¹²⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 267.

¹²⁸ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 667.

E vendo-me beijar o lírio do teu seio
 Diz: "*Memento, homo, quia ...*"

Do lírio à visão sombria, da luz à treva, estabelece-se, assim, uma alternância de sentidos, uma oscilação entre a alvura e o negrume. Em "*Memento...*" tal alternância fazia os versos transitarem da promessa de quietude do manto imortal e nevado da lua (que emoldurava a nudez da amada) para o tumulto alucinatório da "visão negra da eternidade". Em outros casos, a alternância se dava pelo tom de uma mecha de cabelo deslizando sobre a pele pálida, ou por um jogo de luzes, o pano de fundo da noite pressuposto ao sorriso da caveira... o branco do papel desafiado pela arrogância de um tinteiro:

Tu ornas de tal modo a cabeleira espessa,
 Que ao vê-la, negra assim, de um negro tão sombrio,
 Eu começo a pensar em um corvo que desça
 Do céu, e quedo fique a olhar-te o corpo esguio,
 Pousado a soluçar nessa tua cabeça ...¹²⁹

Em última instância, o que se tinha como tom geral do conjunto de poemas em questão era a extrema dificuldade, quase a impossibilidade efetiva de fixar-se o sujeito no apaziguamento da frialdade. Um calor torturante tresandando às brasas de conflitos diversos terminava por devolvê-lo ao caldeirão em que se agitava uma figura feminina que nos restitui à Prosérpina de "*Salmos da noite*". Não mais nirvana, antes um incessante entrelaçamento de corvos, demônios, imagens de morte e de artesanias e artefatos diversos sempre igualmente ineficazes no silenciamento de tensões. O enegrecimento dando-se, às vezes, até mesmo pela tonalidade torturante de um momento de cólera, de um riso de insânia; a calma branca eventualmente escasseada até a quase eliminação total – os resquícios de claridade sugeridos em um lençol, uma nesga de pele, um detalhe sutil na tonalidade do cabelo:

Succubus

¹²⁹ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 544. (Estrofe transcrita à p. 47.)

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

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

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

-Quem quer que sejas, vai-te, ó tu que assim me assombras!
 Acordo: o céu, lá fora, abre o olhar sonolento,
 Cheio da compunção de luars e sombras.¹³⁰

No percurso inverso àquele traçado pelo sujeito poético que se lançava aos braços da deusa ambígua (por eles se deixando tragar), aqui, o homem em fuga da figura frenética que insiste em violentá-lo é reenviado ao inferno de estatismo em que antes apodrecia. A imagem composta é sugestiva: o espectro de “Memento”, de alucinação exterioriza-se no aspecto do possuído e o torvo olhar raso de lama remete ao desespero torvo suscitado pelo olhar baço do tinteiro-ave ... aos sons de um tropel (de Fúrias e outros bichos) já audível nos versos de “Initium”.

Com sua figura de possesso, ele evoca, além do mais, a voz recorrente em “Salmos da noite” para a qual é tão benfazejo o vulto feminino responsável pelas iniciativas que não se anima o sujeito a assumir, ainda que as deseje. Bem conveniente, portanto, já naquele poema, a ação invasiva com que a figura demoníaca ciliciava o tentado. Que suplicava o benefício da tentação:

Proserpina (sic) do mal, dá-me o veneno, dá-me
 A delícia que escorre de teu seio de neve ...
 Para que eu ainda te ame,
 Abre o rio do beijo ensangüentado e leve,
 O Létis que me faz esquecer que és infame.¹³¹

¹³⁰ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 68.

Em “Succubus”, resgata-se a imagem dos demônios fêmeos, os súcubos, aos quais se atribuía o poder de assaltar “os homens adormecidos, sob o aspecto de mulheres formosas, às vezes virgens, impelindo-os a quebrarem os votos de castidade ou, no caso de homens casados, a cometerem adultério”¹³². Se, neste caso, o sujeito lírico ostenta uma aparência mais próxima da de vítima *inocente*, veiculada principalmente na resistência oposta aos “satânicos elos” que o enroscam, ainda assim estamos diante de um “Demônio encantador”, tão mais ambíguo quanto se procure entender sua designação como “Dama” ou “Loira Fidalga” ainda que de “infernais castelos”. O olhar implícito ao comando da segunda estrofe está longe de ser, portanto, o unívoco olhar do atemorizado. E o fascínio da delícia inerente a tal Dama não consegue ser abafado nem mesmo quando se configura o animal, o réptil que bufa e ruge entre contorções.

A última estrofe do poema sacraliza, portanto, uma falência. Acorda-se do vívido pesadelo para o pesadelo desacordante da vida. À alucinação opõe-se a morte psíquica. Aquela que não se podia atingir em “Memento”. A mesma representada em “As mãos da morte” e incapaz de se estabilizar em outros poemas. No entanto, este não é um universo em que triunfam as mortes psíquicas (ainda que representando um sujeito atraído por elas), mas um povoado de movimentos alucinatórios, sobrevivências degradadas, catalepsias.

5.3 A captura da dinâmica: da sedução abstrata do nada ao exercício maldito da transgressão

¹³¹ Poema transcrito à página 59.

¹³² NOGUEIRA, op. cit., p. 44.

Parece revelador, assim, que o mesmo Alphonsus tenha escrito, em francês, um outro poema intitulado “Succube”. Divulgado já em 1902¹³³, o texto vai figurar posteriormente na coleção de versos franceses de *Pauvre lyre*, obra revista e organizada pelo próprio Alphonsus, mas que acaba saindo do prelo apenas após sua morte, em 1921. Nesta outra versão, a “possessão” surge com o sinal invertido e o vulto masculino domina a ação erótica que (por destituída do encanto adicional da violação?) descrece em intensidade e tumulto:

Succube

Avec les lèvres qui se pâmaient, je la touche
Partout: chair et cheveux, sur les yeux, - âme et corps.
Un rire de printemps dans la bouche farouche.
Elle était tout en neige, elle était tout en or!

Tes baisers sons les miens, et ta bouche est ma bouche.
Enivre-moi pourvu que tu m'aimes encor!
Et la baisant aux yeux de chatte, je la couche
Entre mes bras si las, hélas ! de mon effort.

Longtemps, longtemps dura mon beau rêve: sans trêve
Je regardais ses yeux grands-ouverts et plus verts
Que le tapis des prés quand le soleil se lève.

Et le songe s'enfuit, aurore douce et mage.
Seul, au dessous de moi, Satan, le bras ouverts,
Comme un fol éclatait de son rire d'orage.¹³⁴

De que uma versão em português poderia ser:

Súcubo

Com os lábios em êxtase, eu a toco
Por toda a parte: carne e cabelos, sobre os olhos, - alma e corpo.
Um riso de primavera na boca indomada.
Ela estava toda em neve, ela estava toda em ouro!

Teus beijos são os meus, e tua boca é minha boca.
Embriaga-me contanto que me ames ainda!
E beijando-lhe os olhos de gata, eu a deito
Entre meus braços tão cansados, ai! de meu esforço.

¹³³ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 718. Nota 60: “Publicado em *Minas Artística* (Belo Horizonte, 1 mar. 1902), revista dirigida por Horácio de Guimaraens, Carlos Raposo, Alfredo de Sarandy Raposo e Edgar da Mata. Traz a assinatura de “Vicomte de Grandeuil, Aix-le-Desert, Dans l’Eternite”. / Também publ. in *Jornal do Comércio*, Juiz de Fora, 9 fev. 1912) assinado “Alphonsus de Guimaraens”.”

¹³⁴ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 374.

Muito tempo, muito tempo dura meu belo sonho: sem trégua
 Eu olhava seus olhos grandes – abertos e mais verdes
 Que o tapete dos prados quando o sol se levanta.

E o sonho desaparece, aurora doce e mágica.
 Só, debaixo de mim, Satan, os braços abertos,
 Como um louco gargalhava seu riso tempestuoso.

Reverberando outros versos, o toque dos lábios faz-se acompanhar da invocação de embriaguez almejada por entre o riso alusivo à primavera e a coloração cambiante que oscila da neve ao fogo e remete do nirvana ao inferno. A despeito da longa duração, na estrofe final o sonho desvela (delírio como tantos outros) sua face demoníaca. A gargalhada, como de costume, restitui o sujeito à posição ingloria que lhe cabe. Mesmo que em sonho atinja-se alguma completude, mesmo que o beijo possa cingir uma mulher que se desenhe como totalidade (“*âme et corps*”), a miragem sempre se esvai, o gesto sempre alcança o vazio – enquanto acorda para alguma visão de caos.

Seria disso o riso do mandarim de metal aparecido na crônica parcialmente transcrita à página 127?

Riam embora. Eu os invejo, a eles que têm arames pelo corpo, unindo-lhes as juntas, em vez desses nervos que tenho, incômodos e maus, que me fazem escabujar, preso a uma estranha nevrose, como um réptil exposto aos raios quentes do sol.

Invejo-os, como invejo tudo que é morto para sempre, ou carne ou alma, corpos de suicidas ou almas de imbecis; invejo-os, porque deve ser bom o repouso eterno, quando se passou uma vida no meio do tedioso tolejar humano, ouvindo os gorgoros perdigotados de certos vasos sem dentes, descrendo de tudo, deixando o amor sufocar o desprezo, deixando o desprezo pelas coisas humanas fugir, espancado pela necessidade que se tem de amar, pelo coração e pela carne.

Levanto os olhos do papel, e fito em cheio a cara de um mandarim de metal, que tenho sobre a mesa.

O chinês ri eternamente, ventarolando a cara alegre, num contentamento enorme, que se abre às almas que o olham, num desabrochar carnavalesco.

E depois de contemplar o mandarim penso no carnaval que aí está, e esqueço-me das linhas tristes que escrevi, e que aí ficam, a voejar, como as asas partidas do meu pesar...

Ao vinho! ao vinho!

Parente próximo do cachimbo-caveira, do tinteiro-corvo e do espectro palrador (com suas faces tormentosas), o mandarim traz à cena com igual nitidez o escriba de “A catedral” (por sua vez atualização sutil do tema do pacto por imortalidade). Evoca ainda

seus olhares que fitam e acusam enquanto furtivamente procuram induzir à danação. Disperso em vários textos e de diversas maneiras, o demoníaco desvela-se inclusive na ênfase emprestada ao desejo humano de criação. Reproduzindo o ato criador – em tese prerrogativa da divindade – investe o homem de rebeldia e poder.

Alinhavando o poema, edificando a catedral, formando a estátua, engenhando delírios, estabelecendo, enfim, suas próprias representações da *realidade*, ele subverte a condição de criatura. Resquício tacanho de alento sobre o qual o próprio Hamlet (emerso de um palco caótico) depositava seu momento final, a representação torna coeso (eroticamente reúne) o que se encontra em processo de dissolução. Transgressão demoníaca, subverte um universo em que se esperavam apartados o *puro* e o *impuro*.

Elemento concomitante, o desejo de nada toma a forma da inveja ao inanimado – na inveja aos esqueletos. Vale retomar o pensamento de André Green:

É aqui que a morte adquire sua figura de Ser absoluto. A vida torna-se equivalente à morte, pois é alívio de todo desejo. (...) A realização alucinatória negativa do desejo tornou-se o modelo que governa a atividade psíquica. Não é o desprazer que substituiu o prazer, é o Neutro. Não é na depressão que devemos pensar aqui, mas na afanise, no ascetismo, na anorexia de viver. É este o verdadeiro sentido de “Para além do princípio de prazer”. A metáfora do retorno à matéria inanimada é mais forte do que se pensa, pois esta petrificação do Eu visa à anestesia e à inércia da morte psíquica. (...) ¹³⁵

Na crônica atualizam-se, assim, as principais linhas de força do universo poético em discussão. Lá está o sujeito preso a seu quarto (à mesquinhez de sua vida) e à constatação da miséria da existência. Lá está a resistência precária das linhas inócuas que se escrevem, plenas das “asas partidas” de um pesar sem destinação – representação canhestra capaz tão somente de voo estéril. Paralelamente, o mandarim demoníaco impele à transgressão que trata de categorizar como vã. E o vinho (por entre alusões carnavalescas) oferta-se como alívio momentâneo, embriaguez de curta duração – devolução inevitável aos

¹³⁵ GREEN, op. cit., p. 26.

nervos “incômodos e maus”, à “nevrose” de animal. Agulhão mais denso, a necessidade de amor por **coração e carne** traz de volta a figura feminina – miragem intangível enquanto concretização do completo e que se cola aos demais grupamentos de sentidos.

Entre o inferno do caos e o alívio do nada (às vezes buscado também nas diversas formas de sonho e embriaguez), a sugestão de um movimento volatiliza as precisões. Um toque demoníaco impossibilita a total dissolução tanática e sobrepõe à desordem uma dança que erotiza pelas mãos de damas grotescas o pesadelo de uma tensão jamais extinta. Desta figura de mulher superposta ao demoníaco, deste encaixe sucessivo e incessante de imagens, divisa-se, então, em meio aos ecos já embaralhados de tantos versos (com seus reversos), a figura algo imprecisa de um sujeito igualmente estupefato diante de um vulto demoníaco que insiste em não deixá-lo:

And the raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!¹³⁶

A ave, sabe-se, jamais abandonará seu posto – seu busto. Garras cravadas no peito do amante enlutado de uma completude impossível, veste estudada calma sobre o fantasma branco (ora abstrato, ora concreto) visão de estátua da deusa no quarto. O busto (como acontecia à caveira) instabiliza-se, multiforme: alusão à arte, ao nada apaziguante, à amada assim representada, à ausência da amada que só por ausente (calor inacessível) pode

¹³⁶Tradução de Milton Amado:

“E lá ficou! Hirto, sombrio, ainda hoje o vejo, horas a fio,
sobre o alvo busto de Minerva, inerte, sempre em meus umbrais.
No seu olhar medonho e enorme o anjo do mal, em sonhos, dorme,
E a luz da lâmpada, disforme, atira ao chão a sua sombra.
Nela, que ondula sobre a alfombra, está minha alma; e, presa à sombra,
não há de erguer-se, ai! nunca mais!

(POE, E.A. *Ficção completa, poesia & ensaios* em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p.899.)

converter-se na frialdade vicária da representação, à morte implícita a tal ausência. Alusão também a Palas – deusa mitológica, sacralidade profana, embaralhamento de campos.

A mancha negra pousada na matéria gélida opõe-lhe seu movimento, sua pulsação. Não a vence o busto, ainda que mais plástico, mais perfeito, impassível, luminoso, apaziguado. O conjunto sugere ligeira vantagem da coesão sobre a dissolução. A imagem de maior consistência, a que melhor se fixa, a que não se esquece é a que flagra o sujeito em sua dimensão mais precária. E a *vitória* (?) do desejo sobre a ascese, da tensão sobre o repouso é, enfim, uma vitória maldita como a de todos os demônios. Vencer é estar maldito. É ter um pacto na iminência do resgate.

A ave no busto – demônio de semblante onírico – congela o ser no ciclo do tempo terrífico em que cumpria pena Dona Guiomar. Preso ao quarto, acorrentado à própria obsessão, as sombras da tortura fornecem simultaneamente ao amante os movimentos, as flutuações que o preservam da imersão total. Apagados os elementos purificadores de qualquer renovação, a temporalidade circular o envolve com suas formas de liturgia degradada. Mas é na liturgia degradada da criação estética – anelo último a uma transcendência recusada – que se desenham os passos e compassos de um andamento cuja harmonia esquiva esconde-se nos gestos cindidos e mancos com que se move um ser esquelético (fantasma destituído) vertiginosamente atraído pelo abismo, orgulhosamente enamorado da dissolução.

Consistência, densidade, duração

Assim, os elementos mudavam suas propriedades entre si
Como na harpa os sons mudam de ritmo,
Conservando a mesma tonalidade.
(Sabedoria, 19:18)

1. Um poema: escritos à presença da musa

Em fins do ano de 1910, duas datas merecem ser assinaladas no que diz respeito à documentação das publicações de Alphonsus de Guimaraens: *21 de novembro*, quando **A gazeta** de São Paulo traz em suas páginas um poema que, a *4 de dezembro*, reaparece no **Jornal do comércio**, de Juiz de Fora¹³⁷. A divulgação pela imprensa era hábito do juiz municipal, então um homem de 40 anos que morava em Mariana desde 1906.

O poema, intitulado “Ofélia”, ressurgiu aos mesmos 4 de dezembro nas páginas de **O germinal**, desta última cidade, apresentando-se como segue:

Ofélia

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

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

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

E como um lírio pendeu
A imagem para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...¹³⁸

O título, como nem o próprio Alphonsus teria deixado de notar (ponto a ser retomado posteriormente), é de densidade ensurdecadora. Mais que um nome, *Ofélia* é um

¹³⁷ GUIMARAENS, **Obra completa**, 1960. p. 696.

concentrado de alusões incontáveis; é, simultaneamente, a singularidade de uma leitura que se faz de tal universo alusivo. Uma *fidelidade*, portanto, uma homenagem, talvez, à Ofélia de Shakespeare (ou ao próprio) e às tantas outras que se foram derivando daquela e se atualizando de modos diversos. E uma *traição*: uma nova Ofélia, esta Ofélia.

Nada de muito valioso até o momento. O procedimento de apropriação desta específica figura feminina esteve de algum modo muito especial marcado no panorama cultural e no quadro geral de referências em que se insere a produção literária de Alphonsus de Guimaraens. E se, neste dado panorama, *Ofélia* é sempre a personagem de Shakespeare, por outro lado ela não o é, não é apenas aquela, já não é aquela, e espalha suas melenas flutuando os caminhos e equívocos de uma dada tradição cultural. Em especial no fim do século XIX, a personagem se destaca do conjunto de **Hamlet** e assume vida própria, adquirindo um relevo aparentemente ausente da lógica interna ao texto shakespeariano. Desgarrada, Ofélia avulta, cresce, desce rolando, inchando-se, absorvente:

No entanto, mesmo as heroínas de Tennyson tiveram de ceder popularidade à Ofélia de Shakespeare, que o século dezenove tardio preferiu entre todas como exemplo da mulher enlouquecida por amor e capaz de auto-sacrifício que com mais perfeição demonstrou sua devoção a seu homem decaindo na loucura, que cercou a si mesma de flores para mostrar sua equivalência a elas, e que no final entregou-se a uma sepultura aquosa, deste modo satisfazendo as mais caras fantasias masculinas de dependência feminina do século dezenove. Mesmo sendo um importante personagem secundário em Shakespeare, Ofélia foi muito mais significativa que Hamlet para os ideólogos do sacrifício feminino do século XIX. Ela foi trazida ao centro do palco primeiro pelos pré-rafaelitas, que viam nela as mesmas qualidades femininas que tanto admiravam nas heroínas de Tennyson. Sob o estímulo das interpretações que eles forneceram da loucura florida e da morte aquosa de Ofélia, sua história logo se tornou o tema por excelência que nenhum pintor respeitável da virada do século poderia evitar representar ao menos uma vez.¹³⁹

¹³⁸Em 17 de julho de 1915, "Ofélia" reaparece em *O Alfinete*, outro jornal de Mariana. Informação obtida em: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. **Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995, p. 213.

¹³⁹DIJKSTRA, Bram. The cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead ladies and the fetish of sleep. In: _____. **Idols of perversity**. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York; Oxford: Oxford University Press, 1986. p. 42.

Em um contexto paralelo, diverso mas não desligado, o poema “Ofélia” talvez fixe obsessão semelhante. Mas a obsessão que se pretende por ora destacar assinala, em princípio, esta espécie de impossibilidade já demarcada na leitura-escrita que o poema instaurou. Uma espécie de “espelhamento perturbado” (algo que só pode se dar negando-se): a inviabilidade de que “Ofélia” remetesse *efetivamente*, reencontrasse *de fato* a personagem de **Hamlet**. Shakespeare se inscreve e se apaga nos versos de Alphonsus, efetivando-se, assim, a traição implícita a toda leitura.

Registrando o momento em que algo se rompe, algo se perde, o texto de Alphonsus, em certa medida, promove um encontro que se revela separação. Uma proximidade que só se dá na distância. Que se dá *pela* distância. Porque o encontro é precário e sempre se pode reeditar, refazer, reapresentar, ele não é nunca conjunção “perfeita”, sendo, antes, espaço habitado por dois textos, efetiva impossibilidade de fusão, mesmo de sujeição ou domínio; não mais que co-existência – dois textos, eventualmente entrechocando-se.

Da Ofélia de **Hamlet** este outro poema parece, assim, escolher em especial alguns traços: um desvario ao luar; uma impossibilidade de atingir certa imagem desejada; um corpo florescente perdido para seus propósitos erotizantes; um canto estéril de sereia incapaz de sedução; umas mãos que dedilham flores à beira do abismo; uma morte ambivalente entre o voluntário e o acidental; uma inconsciência vaga da tragédia que se formula; uma atmosfera onírica.

Em Shakespeare¹⁴⁰:

Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
E contempla nas águas suas folhas prateadas.
Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor

¹⁴⁰ **Hamlet**, ato IV, c. vii.

Que no franco falar de nossos pastores recebe
 Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
 Chamam pata de lobo¹⁴¹. Ali ela se agarrava
 Querendo pendurar nos ramos inclinados
 Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
 Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
 No riacho que chora. Seu vestido se desfalda
 E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
 Ela trauteia então trechos de velhas árias,
 Como sem perceber sua situação aflitiva,
 Ou como um ser que se sentisse ali
 Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
 Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
 Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
 Numa lodosa morte...^{142 ii}

Se percorrêssemos com pretensão de alguma minúcia o espelhamento impreciso em que os dois textos se miram, talvez pressentíssemos reflexos do salgueiro (debruçado sobre um riacho contemplando suas folhas prateadas) no movimento curvado do lírio pendido igualmente para as águas: em Alphonsus, o prateado se marcando nas luas (elas o duplo agora em contemplação).

E se no poema o cenário representado é mais econômico que na tragédia, retomam-se de todo modo as sugestões sensoriais das flores (singularizadas no lírio); sua oscilação entre a metonímia do adereço e a metáfora da flor-ofélia; o movimento curvo insinuante de envolvimento amoroso (salgueiro e lírio quase querendo enfeixar-se em abraço); a louca em deriva amparada por sustentáculo providencialmente frágil, desculpa para ímpeto, enfim desejado.

No ramo que se parte (*maldoso*?) antecedendo a armação de vestido que sustenta sereia, um vulto branco se expande e retém por instantes, e atrasa brevemente o desenlace fatal: asas que ruflam, em Alphonsus, voo breve, ainda trajetória de sereia, se resgataremos o valor ambíguo destas figuras oscilando na tradição mitológica entre o corpo

¹⁴¹ N.T.: A pata-de-lobo é o nome do licopo vulgar. Outros tradutores dão textualmente a designação inglesa “dedos de defunto” (*dead men’s fingers*), cujo sentido fálico é bem claro.

alado e a versão para a água¹⁴³. Sempre em canto. Sempre o enigma de um canto: sedução que se arma para a articulação de uma morte. E se uma Ofélia não se intumesce completamente de fluidos antes de curta oscilação à superfície, a outra se embebe em luar até que um peso a precipite – mal sustentadas todas as duas.

Brincando, além do mais, as musas tão candidamente às portas da dissolução, desenha-se, de acréscimo, um comum desejo de esfacelamento. A respeito da dama mais antiga e seu destino mórbido, escreveu Gaston Bachelard:

Parece-nos inútil levar em conta o acidente, a loucura e o suicídio nessa morte romanceada. A psicanálise nos ensinou, aliás, a dar ao acidente seu papel psicológico. Quem brinca com fogo se queima, quer se queimar, quer queimar os outros. Quem brinca com água pérfida, quer se afogar. Por outro lado, os loucos, na literatura, conservam bastante razão – bastante determinação – para associar-se ao drama, para seguir a lei do drama. Respeitam, à margem da ação, a unidade de ação. Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, “seu próprio elemento”. A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, a mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas”. O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher. Volta a ser homem – tornando-se outra vez “seco” – depois que as lágrimas secam.¹⁴⁴

Vale destacar, enfim, abraçando aqui o movimento do texto que se transcreve, que o suicídio emerge precisamente da inconsistência que poderia estabelecer a dúvida. Em Shakespeare a própria cena se inunda, transbordante, as imagens se multiplicando. Em

¹⁴² Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.84.

¹⁴³ M. Lurker, no *Dicionário da Simbologia* (São Paulo: Martins Fontes, 1997), afirma terem sido as sereias (as “cativantes”) pela primeira vez mencionadas na Odisséia. Seres com corpo de pássaro, análogas às querens e harpias, destacavam-se por seus conhecimentos e canto sobrenatural, atraindo e matando marujos de passagem. Na passagem dos argonautas, tendo Orfeu sobrepujado seu canto, Odisseu teria tapado os ouvidos dos companheiros com cera e se feito atar ao mastro de seu navio. Em consequência, as sereias atiraram-se ao mar. Em outras versões, as Sereias teriam sido companheiras de Perséfone, ganhando asas para procurar a raptada, ou como castigo por seu descuido. Por serem causadoras da morte, foram consideradas, ainda, “anjos da morte”, com canto e música celeste, sendo sereias enlutadas representadas sobre túmulos. Finalmente, o cristianismo as teria associado à heresia devido a seu conhecimento e poder de sedução. A Idade Média adotou a representação com cauda de peixe, muitas vezes com coroa e cetro.

¹⁴⁴ BACHELARD, op. cit., p. 85.

Alphonsus – sobrepostas as duas Ofélias – tem-se *no cenário* a configuração do que falta ao gênero literário adotado: a sensação do ermo, do desértico, do descarnado.

Dados no jogo de cena trágico o amor impossível e a frustração de qualquer desejo de união, em Shakespeare, a notação fálica se enreda, insinua-se do centro pulsante das múltiplas imagens vegetais, emparceirando-se aos demais motivos florais, de modo a confirmar por tanta proximidade e no contraste a dor da separação central ao trecho, dispersa no todo do peça. Em Alphonsus o vulto fálico se impõe, elevação sem sutileza, partido de areias desabitadas: torre artificial, construto sem vida. O que se perde, aqui, reaparece, é certo, ambigüidade restituída, no lírio preparando seu vôo, no corpo perfurando mistérios de um mar que o acolhe. Ainda flor lançada para dentro da esterilidade ímpar; ainda mergulho em meio dissolvente.

Põe-se, assim, em relevo a expressão de uma solidão contrafeita, tão densa que só parece ter por remédio a violência de um silêncio – o desejo de um silêncio a ser atingido pelo aniquilamento (cujos tons ofensivamente fortes, a loucura, ou uma certa inconsciência envolta em lirismo, encarrega-se de atenuar). Mas, e Bachelard ainda é quem o aponta, trata-se de solidão que só se revela na unidade de um drama maior: uma separação que só se pode constituir consideradas possibilidades de presenças outras. A alusão a Laertes logra devolver-nos ao conjunto trágico, a uma totalização que insere esta solidão no contexto de um jogo de recusas e degredos nos quais Ofélia se *ofeliza* (para tomar emprestada a Bachelard outra palavra).

Em Alphonsus o retorno não se dará a um texto maior de que o poema constituísse cena amputada (como em Shakespeare), sendo antes um retorno ao conjunto de sua produção poética em que se tentará nas próximas páginas encontrar os fios de procedência diversa juntos compondo seu tumultuoso percurso. De todo modo, a presença

que se adivinha por agora é esta presença que Ofélia aciona – a presença de Hamlet. E a retomada de Hamlet, por sua vez, não se apresenta como o recurso a uma eventual “universalidade”, mas a retomada de uma via já muito trilhada, traída agora de uma nova forma. Sonho de príncipe que se abandona, elide, sufoca. Nesta outra traição, omitido aquele, um Hamlet ressurgue – outro tema, outras possibilidades. Do primeiro nada sobrando, algo sobrou.

Em um e em outro caso, o sonho de Ofélia não se bota à margem sem trazer à proa a parceria que a combate – infiltrada no destino trágico a ser enfrentado sem esquivas. Hamlet escorre-lhe das vestes encharcadas e seus desertos desenham-se nesses transbordamentos – estatismo condenado e árido (peso hierático e nobre; concretude densa) em par irrecusável ao que é fluido e móvel (pateticamente intempestivo e dissolvente).

O salto é amparado em um mar de referências que não lhe permite mergulho vertical ou definitivo. E esta imagem de Ofélia, súbito emersa, já perdida, sargaço entre tantos, placidez que retorna, nirvana mal garantido, harmonia insustentável... esta imagem desfazendo-se, refazendo-se aponta a eventualidade da parceria. Neste encontro desencontrado cabe à palavra poética (como no outro caso à totalidade do texto trágico) configurar um hibridismo: a cena reunindo precisamente aqueles que separa, o que se desgarra ainda de outro poema de Alphonsus, intitulado “Soneto de Ofélia”¹⁴⁵:

Lírio do val perdido na corrente,
Sigo formosa e fria entre outros lírios...
Na cabeça, uma c’roa de martírios;
Nos olhos virginais, a paz silente.

As estrelas virão acender círios
No fundo deste leito, suavemente:
E a lua beijar-me-á, calma e dolente,
A lua que abençoou os meus delírios.

Que venha o vago luar que anda nas covas

¹⁴⁵ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 329.

Atorçalar-me a fronte, onde vagueia
O beijo etéreo e trágico de Hamleto ...

Formosa como vou, com flores novas
Beijando a minha cor de lua cheia,
O Príncipe ter-me-á Eterno Afeto.

O lírio na corrente, a dama já coroada em seu sinistro casamento de nobres, florida agora de astros, velas e martírios, celebra a um tempo núpcias e lutos: esparramada em leito, iminência de beijos para corpo frio (expectativa paralela de cova). Em Eterno Afeto, um calor de príncipe envolve, extemporâneo, esta mulher de cera misturada à lua e a outras flores fúnebres. Mas o drama segue se reformulando. Seja por sugestões discretas, evocações distantes de uns cabelos vegetais escorrendo, um corpo frio, flor precocemente separada de destino (virgindade eterna), reflexos de um amor cuja vitalidade parece nascer da irrealização, da separação:

Hão de chorar por ela os cinamomos,
Murchando as flores ao tombar do dia.
Dos laranjais hão de cair os pomos,
Lembrando-se daquela que os colhia.

As estrelas dirão: “Ai! nada somos,
Pois ela se morreu, silente e fria...”
E pondo os olhos nela como pomos,
Hão de chorar a irmã que lhes sorria.

A lua, que lhe foi mãe carinhosa,
Que a viu nascer e amar, há de envolvê-la
Entre lírios e pétalas de rosa.

Os meus sonhos de amor serão defuntos...
E os arcanjos dirão no azul ao vê-la,
Pensando em mim: - “Por que não vieram juntos?”¹⁴⁶

Seja pela retomada constante de uma dama-lírio, corpo alvo e macio que escorre perdido, solitário, refletindo (-se em) uma idealidade que lhe serve de contraponto :

Cármén Japonês¹⁴⁷

À margem de um ribeiro cristalino

¹⁴⁶ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 258.

¹⁴⁷ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 228.

Um lírio desabrocha castamente.
Na oposta margem, outro lírio, em frente
Ao céu, entreabre o cálice divino.

Cheios de luz, contemplam-se magoados ...
Mas, ai deles! O murmuro ribeiro,
No argênteo curso a deslizar ligeiro,
Separa os dois albetes namorados.

É o silêncio dos montes e dos vales.
Cintilando em celestes resplandores,
Uma gota de orvalho, alma das flores,
Treme no fundo irial de cada cálix...

Da ansiedade nos pávidos extremos,
Cada um, ao sol a pino, resplandece...
E de um e de outro sai a mesma prece:
“Por que na mesma margem não nascemos?”

Mas um dia, na véspera lutuosa,
Hão de os lírios pender do hastil esguio...
E então, mortos de amor, mortos de frio,
Vazarão no ribeiro a alma radiosa.

E só então as gotas rorejantes
Unir-se, castas, poderão enfim ...
Há assim no mundo corações amantes,
Há almas também assim!

Seja tão somente na reedição de um desencontro em cenário especular:

O lírio e a estrela¹⁴⁸

Uma fulgente estrela enamorou-se
De um lírio casto, em noite branca e triste.
- “Feliz, feliz de ti que me sorriste!”
Murmurou-lhe com aquela voz tão doce
Que só nos lábios de uma estrela existe.

Sonhava o lírio à beira de um ribeiro,
E começou também a amar a estrela.
Ele, que já vivera um dia inteiro,
Só tinha aquela noite para vê-la.

E o lírio, cheio de dolentes mágoas.
Ora no azul do céu mirava a estrela,
Ora a vinha mirar no azul das águas.

A lua cintilava pelos vales.
Junto ao ribeiro o lírio fenecia ..
E emurhecendo lentamente o cálix,
Morreu bem antes de nascer o dia.

E a estrela diz: - “Toda a minh’alma parte

¹⁴⁸ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 243.

Para o teu seio, em pranto, ó lírio albente...
 Vi-te pendido, morto, na corrente:
 Desgraçada de mim! Para chorar-te,
 Hei de viver no céu eternamente...”

A certa altura, a Ofélia evocada (e como recusar esta figura em desespero sempre renascida?) deve pouco à filha de Polonius e a que ressurge é uma Ofélia de Alphonsus, Ofélias, imagens em mudança, reminiscências vagas, remissões infiéis:

Visão das noites brancas¹⁴⁹

Quando ao luar noctívago desmaias,
 Ó lírio albente, ó pálida açucena,
 Todas as forças da ilusão terrena
 Vêm amparar-te para que não caias.

Os olhos pela escuridão espraia,
 Ungidos no pesar da lua amena.
 E há neles a canção, cheia de pena,
 Que berça o mar e geme pelas praias.

O teu vulto de angélico duende
 Se espiraliza em luz e se distende
 No alvor que ninguém vê a não ser eu...

E entre o silêncio e a paz das minhas preces,
 Diante do meu olhar desapareces,
 Como o sonho de alguém que já morreu...

Esta Ofélia despersonalizada despe então a figura fixa da personagem, assumindo estatuto mutante. Formando-se, reformando-se, surgindo em face nova a cada outro texto, mantém, no entanto, trejeitos que a identifiquem. E a eventual leitura de Shakespeare contida em cada poema parece não apontar senão para imagens que, ao recriar, renega. Impedido de se fixar, confrontado com deslocamentos incessantes, parece convocado o leitor hipotético a acompanhar desfile sucessivo de facetas. Da diversidade ao invariável, estamos no intervalo a cujos limites Gaston Bachelard se refere a partir dos termos “mudança” e “segurança”:

(...) na linguagem ativa da literatura, o psiquismo quer reunir, como em todas as suas funções, a mudança e a segurança. Organiza hábitos de conhecimento – conceitos - que irão auxiliá-lo e aprisioná-lo. Isto em benefício da segurança, a triste segurança.

¹⁴⁹ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 343.

Mas ele renova suas imagens, e é pela imagem que se produz a mudança. Se examinarmos o ato pelo qual a imagem deforma e extrapola o conceito, sentiremos em ação uma evolução de duas flechas. De fato, a imagem literária que acaba de formar-se se adapta à linguagem antecedente, inscreve-se como um cristal novo no solo da língua, mas antes, no instante de sua formação, a imagem literária satisfaz a necessidades de expansão, de exuberância, de expressão. E os dois devires estão ligados, pois parece que, para exprimir o inefável, o evasivo, o aéreo, todo escritor tem necessidade de desenvolver temas de riquezas íntimas, riquezas que têm o peso das certezas íntimas. Assim, a imagem literária se apresenta em duas perspectivas: a perspectiva de expansão e a perspectiva de intimidade. Em suas formas frustas, essas duas perspectivas são contraditórias. Mas, quando o ser vive a sua linguagem geneticamente, entregando-se com todo o coração, com toda a alma à atividade literária, à imaginação falante, as duas perspectivas de expansão e de intimidade se revelam curiosamente homográficas. A imagem é tão luminosa, tão bela, tão ativa ao falar do universo como ao falar do coração. Expansão e profundidade, no momento em que o ser se descobre com exuberância, estão dinamicamente ligadas. Induzem-se mutuamente. Vivida na sinceridade de suas imagens, a exuberância do ser revela a sua profundidade. Reciprocamente, parece que a profundidade do ser íntimo é como uma expansão em relação a si mesma.¹⁵⁰

Observa-se, desta perspectiva, o desenvolvimento dado no conjunto da produção de Alphonsus de Guimaraens a algumas correntes de sentidos que, com insistência, parecem manifestar-se. Sendo possível assinalar poemas que estabelecem um ponto privilegiado de definição, pressupõe-se, ainda, haver uma direção a acompanhar, um encaminhamento a seguir. Resulta, então, o desejo de apreensão de um movimento, e os sentidos que se buscam são tais sentidos móveis, ou – antes – o sentido mesmo desta mobilidade:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar numa imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é *imagem*, mas *imaginário*. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*.¹⁵¹

O que convida à sequência do mesmo pensamento:

¹⁵⁰ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 275.

Assim, o caráter sacrificado por uma psicologia da imaginação que se ocupa apenas da *constituição das imagens* é um caráter essencial, evidente, conhecido de todos: é a *mobilidade das imagens*. Existe uma oposição – no reino da imaginação, assim como em tantos outros domínios – entre a constituição e a mobilidade. E, como a descrição das formas é mais fácil que a descrição dos movimentos, fica explicado porque a psicologia se ocupa a princípio da primeira tarefa. No entanto é a segunda que é a mais importante. A imaginação, para uma psicologia completa, é, antes de tudo, um tipo de mobilidade espiritual, o tipo de mobilidade espiritual maior, mais viva, mais vivaz. Cumpre, pois, acrescentar sistematicamente ao estudo de uma imagem particular o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida.¹⁵²

No caso específico das metamorfoses aqui evocadas, procura-se (como já se enunciou páginas atrás) perseguir os caminhos através dos quais a representação de uma Ofélia desgarrada constitui seu Hamlet entorpecido. O modo como a musa fluida projeta extensões, inversões, complementos:

Eras e és o áureo arcanjo que bendigo,
A rainha que vaga pelos paços
De algum rei muito velho e muito antigo,
De quem a lenda já perdeu os traços.

Viver, dormir, sonhar, morrer contigo
Era a esperança que me guiava os passos...
Quantas vezes sonhei com o doce abrigo
Da mortalha silente dos teus braços!

Tranqüilamente fomos, lado a lado,
Colhendo os lírios brancos do noivado,
Todo o amor do meu peito e do teu peito...

Hoje, quem somos? ... Tremes e não dizes.
Duas pobres caveiras infelizes,
Dormindo sobre o pó do mesmo leito.¹⁵³

O arcanjo que o poeta agora incensa (já presente em “Hão de chorar por ela os cinamomos”¹⁵⁴, igualmente entrevisto em “Ofélia”¹⁵⁵, evocado em “Visões das noites brancas”¹⁵⁶) é a mesma rainha - ofélia em sonho desposada – que se coroava de martírios

¹⁵¹ BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 1.

¹⁵² BACHELARD, *O ar e os sonhos*, p. 2.

¹⁵³ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 348.

¹⁵⁴ “Os meus sonhos de amor serão defuntos...

E os arcanjos dirão no azul ao vê-la,

Pensando em mim: - ‘Por que não vieram juntos?’ ”

¹⁵⁵ “As asas que Deus lhe deu

Ruflaram de par em par...”

¹⁵⁶ “O teu vulto de angélico duende

em “Soneto de Ofélia”¹⁵⁷. Envelhecido e desfigurado, lenda em esquecimento, o rei que a união virtual enuncia profere ainda suas intermináveis dubiedades:

Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e as setas de um ultrajante fado, ou tomar armas contra um mar de calamidades para pô-lhes fim, resistindo? Morrer... dormir; nada mais! E com o sono, dizem, terminamos o pesar do coração e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? Morrer... dormir! Dormir! ... Talvez sonhar! Sim, eis aí a dificuldade! Porque é forçoso que nos detenhamos a considerar que sonhos possam sobrevir, durante o sono da morte, quando nos tenhamos libertado do torvelinho da vida. Aí está a reflexão que torna uma calamidade uma vida assim tão longa! Porque, senão, quem suportaria os ultrajes e desdêns do tempo, a injúria do opressor, a afronta do soberbo, as angústias do amor desprezado, a morosidade da lei, as insolências do poder e as humilhações que o paciente mérito recebe do homem indigno, quando ele próprio pudesse encontrar quietude com um simples estilete? Quem gostaria de suportar tão duras cargas, gemendo e suando sob o peso de uma vida afanosa, se não fosse o temor de alguma coisa depois da morte, região misteriosa de onde nenhum viajante jamais voltou, confundindo nossa vontade e impelindo-nos a suportarem aqueles males que nos afligirem, ao invés de nos atirmos a outros que desconhecemos? E é assim que a consciência nos transforma em covardes e é assim que o primitivo verdor de nossas resoluções se estiola na pálida sombra do pensamento e é assim que as empresas de maior alento e importância, com tais reflexões, desviam seu curso e deixam de ter o nome de ação ... Agora, silêncio! ... A bela Ofélia! Ninfa, em tuas orações, recorda-te de meus pecados!¹⁵⁸ iii

Profere ainda suas intermináveis dubiedades:

Dos dias maus a intermina sequência
Num círculo de horror me enclausura...
Por que nos deste, ó Deus, esta existência,
Tu que infeliz fizeste a criatura?

A álgida esarpa alcantilada vence-a
A alma onde a fé, que é toda luar, fulgura ...
Mas é preciso que o íris da clemência
Divina afague a nossa desventura.

Ah! que será daquele que divaga
Sem amor, sem carinho, sem memória
Do mal que fez, do bem que há de fazer?

E a dúvida, que é a nossa eterna chaga,
A repetir-nos sempre a mesma história:

Se espiraliza em luz e se distende
No alvor que ninguém vê a não ser eu...”

¹⁵⁷ “Lírio do val perdido na corrente,
Sigo formosa e fria entre outros lírios...
Na cabeça, uma c’roa de martírios;

Nos olhos virginais, a paz silente.”

¹⁵⁸ SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Nova versão de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989. V. I, p. 568.

O mistério do ser e do não ser...¹⁵⁹

Imerso em seu ultrajante fado, emerso do encontro com fantasmagorias, Hamlet declina angústias. Temores de morte assombrosa, assombrada, extensão, prolongamento do mundo, abismo de males desconhecidos. Temores de novos dias maus em interminável sequência, novas clausuras em círculo de horror, existência infeliz: as tantas duras cargas (escarpas alcantiladas), desventuras.

Em tão agreste cenário, que poderia ser mais devotamente desejado que um *fim* sono sem sonhos (silêncio, quietude, imperturbabilidade, ataraxia), liberdade desejada de torvelinhos e cárceres da vida? Que fim poderia ser mais docemente acalentado? Enquanto a eterna chaga da dúvida aparta forçosamente a sedutora quietude de estilete é ainda Hamlet (outro Hamlet) a encantar-se por alternativa ainda mais aliciante:

Viver, dormir, sonhar, morrer contigo
Era a esperança que me guiava os passos...
Quantas vezes sonhei com o doce abrigo
Da mortalha silente dos teus braços!

Pela mortalha silente dos braços certos já não delirava, em “Soneto de Ofélia”, a incerta flor extraviada?¹⁶⁰ Essa calma de completude não era a mesma cuja ausência arcanjos lamentavam em “Hão de chorar por ela os cinamomos”?¹⁶¹ E não é por ela, ainda, que se sonham congelar unidos os lírios de “Cármem Japonês”?¹⁶² Não é, enfim, sua impossibilidade que demarca a desgraça da eterna apaixonada em “O lírio e a estrela”?¹⁶³

¹⁵⁹ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 348.

¹⁶⁰ “Que venha o vago luar que anda nas covas
Atorçalar-me a fronte, onde vagueia
O beijo etéreo e trágico de Hamleto ...”

¹⁶¹ “Os meus sonhos de amor serão defuntos...”

E os arcanjos dirão no azul ao vê-la,
Pensando em mim: - ‘Por que não vieram juntos?’ ”

¹⁶² “Mas um dia, na véspera lutuosa,
Hão de os lírios pender do hastil esguio...
E então, mortos de amor, mortos de frio,
Vazarão no ribeiro a alma radiosa.

Das dubiedades que nem tão caprichoso sonho acalma, Hamlet paralisa-se entre o arcanjo bendito (rainha errante por paços) e os lírios sensórios (delírios de noivados, peitos amalgamantes) - pesares do coração, heranças da carne. É sua paralisia, posto de desassossego (porto de amores mortos), que nos arrasta, finalmente, ao coração de um cemitério, afinal de contas já muito revisitado:

Hoje, quem somos? ... Tremes e não dizes.
Duas pobres caveiras infelizes,
Dormindo sobre o pó do mesmo leito.

Deste leito já não corrente aquosa, já não mais embate amoroso, deste leito ressequido (em contraponto aos vultos de arcanjos, estrelas, rainhas, selenes), evoluam-se, por fim, brotando do pó de caveiras, outros vultos, convulsões:

V. Espírito mau

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

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

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

Vós haveis de fugir ao som de padre-nossos,
Frutos da carne infiel, seios, pernas e braços,
E vós, múmias de cal, dança macabra de ossos !¹⁶⁴

E só então as gotas rorejantes
Unir-se, castas, poderão enfim ...
Há assim no mundo corações amantes,
Há almas também assim!"

¹⁶³ "E a estrela diz: - "Toda a minh'alma parte
Para o teu seio, em pranto, ó lírio albente...
Vi-te pendido, morto, na corrente:
Desgraçada de mim! Para chorar-te,
Hei de viver no céu eternamente..."

¹⁶⁴ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 67.

Da visão destes ossos desgarrados que dançam, desta macabra evolução desordenada, buscam-se os fios que integram a canhestra *harmonia*. Onde os elos que permitam as torções? E é a própria falta que denuncia a faltante, já que para os propósitos deste texto todo movimento, todo fluxo passou a evocar, a certa altura, como parceira irrevogável das múmias de cal e das sombras desérticas, a figura de Ofélia (a bela Ofélia?) :
 “Ninfa, em tuas orações, recorda-te de meus pecados.”

E, se o que há de desértico em Hamlet dança, alegre-se desarrazoado, embriaga-se em perfumes, enlouquece e divaga é tão somente em presença de uma fluidez que o possui – ninfa que o habita, musa que o viola. No entanto, como tão feliz conúbio mal consegue por instantes se fixar, a conjunção “mais devotamente desejada”, cumulando-se em leituras de traições e delírios se apresenta... abrigando ainda (à sua própria revelia) uma irredutível fidelidade:

Suicidas de amor

- “Sou o cálice de lis onde murmura o vento!
 Sou a pétala de rosa entre as águas do rio!”
 E fitando-me o olhar de arcanjo sonolento,
 Ela chegou-se a mim, toda a tremer de frio.

- “És infeliz, bem sei!” e um sorriso agoirento,
 Relâmpago final dalgum poente sombrio,
 Me veio à flor do rosto. O luar surgia, lento,
 Lançando sobre a terra o olhar em desvario.

- “Que podes tu temer?” E ela, a Ofélia doente,
 Mais se chegou a mim, como uma penitente:
 - “Temo o teu desamor! temo o teu abandono!”

- “Nada temas ... Sou teu!” E gelados e mortos,
 Seguimos para o mar que nunca teve portos,
 E embrenhamo-nos, fiéis, no caos do eterno sono ... ¹⁶⁵

Fidelidade proteiforme, a musa múltipla casando-se ao eleito:

Soneto de Romeu

Espero a extrema-união dos teus olhos, Julieta,

¹⁶⁵ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 297.

Para seguir, de mãos cruzadas, para a cova...
Olha-me, pois, Amor! a sepultura é estreita
Mas conterà o teu olhar de lua-nova!

Envolto etereamente em púrpura violeta,
Irei pousar lá onde o que é sol se renova...
E como vais comigo, entre os meus braços deita:
É tão doce morrer assim, sendo tão nova!

Une ao suave carmim dos meus lábios a boca.
Penteia-me com os teus mais que divinos dedos...
Que em teu olhar sorria a minh' alma tão louca!

E peito a peito, ó lírio, os meigos lábios juntos,
Poisaremos, Amor! a murmurar segredos,
Para não acordar os amantes defuntos ...¹⁶⁶

Tão densamente inscrito no poeta, de tão diversos modos ocultando-se revelador, escrevendo-se, enfim, um tal suicídio acorda indiscreto mitos antigos. Evoca, além do mais nervos expostos e feridas abertas. O que parece emprestar à escrita (a esta escrita) uma vocação de reintegração. O texto é palco reunindo parceiros divididos pela cena. No texto, de algum modo, não deixam nunca os extremos de estar juntos. Hamlet projetando-se sobre Ofélia, Ofélia projetando-se sobre Hamlet; Shakespeare projetando-se sobre Alphonsus, Alphonsus projetando-se sobre Shakespeare; leituras, escritas – projeções.

A escrita reagruparia, então, na representação *recusa* e *recusado*: a face que se nega à dança já contida no movimento esquivo que a enforma – já dança. Carnes frias, pasto de decomposições, em um certo abraço sempre dois envolvidos: flagrante retomada de uma androginia mítica na qual parecem seduzir menos as origens que as promessas - escatologias. A unidade (que em **O Banquete** descrevia-se como fundação), oferece então alento a *finis*, imagem aportando sentidos precisamente aos mistérios dúbios por um certo príncipe alojados na *morte*:

¹⁶⁶ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 329.

Mas a morte se revela também em outro sentido. No momento em que Zeus, “tocado de piedade” realiza uma intervenção que deverá permitir às metades separadas de se unirem – provisoriamente em todo caso no momento da união sexual –, o texto precisa um pouco adiante que os dois amantes aspiram, sem aliás o saber claramente, a qualquer coisa mais que o gozo do corpo. E sobre esta “qualquer coisa”, a alegoria de Hefaios nos esclarece: o que os dois amantes desejam inconscientemente é serem fundidos juntos, é morrer para sua individualidade para, ulteriormente, morrer de uma morte comum. Assim quando no enlace sexual se reconhece arremedado, mesmo que de modo caricatural, o andrógino primitivo, então se representa por uma segunda vez para cada protagonista um desejo de morte. No sentido estrito, o andrógino só é reconstituível se cada metade abandonar definitivamente os limites que são seus. Desde então, o andrógino reencontrado não terá sem dúvida absolutamente a coloração habitual da vida; ele será de uma outra ordem. E o escultor Brancusi, na obra intitulada “o beijo”, confunde os amantes em um amálgama de pedra que apaga as diferenças de sexo ao mesmo tempo que os sinais exteriores da vida: o andrógino aqui surge na petrificação de um paralelepípedo mineral aproximativo, em que não tem mais seu lugar a fluidez dos fenômenos biológicos.^{167 iv}

As imagens de congelamento, de enrijecimento frio (que se vêm espalhando pelos versos transcritos), não parecem, portanto, desprezíveis. Enquanto desfilam conjuntamente (“gelados e mortos”¹⁶⁸, “mortos de amor, mortos de frio”¹⁶⁹) ou em amputação desejante (“formosa e fria”¹⁷⁰, “silente e fria”¹⁷¹) esses apaixonados entoam o mesmo canto.

E se, seguindo ainda raciocínios de Jean Libis, “o tema da morte coletiva dos amantes exerce uma mórbida, mas inevitável atração para o psiquismo humano” é precisamente por representar “bem melhor que os solitários acasos do amor, a suprema tentativa em que o-homem-e-a-mulher vêm a renegar o andrógino mítico ao preço da mais paradoxal aposta”¹⁷²: o silêncio, um retorno à “grande noite do mundo”^v, ao abismo primordial da Divindade, o momento em que Eros se fechando (ou se abrindo) novamente sobre Tânetos atinge o nada. Fala-se, assim, da existência como um excesso, e a harmonia que a origem androgínica parece configurar escoa para uma *impossibilidade* :

¹⁶⁷ LIBIS, Jean. *Le mythe de l'androgynie*. Paris: Berg International Éditeurs, 1980. p. 256.

¹⁶⁸ Ver “Suicidas de amor”.

¹⁶⁹ Ver “Cámen Japonês”.

¹⁷⁰ Ver “Soneto de Ofélia”.

Parece que o andrógino só está à vontade no seio do Discurso Mítico, como se a “realidade” fosse inapta a recebê-lo ou a suportar suas formas; em outros termos, o andrógino parece antes de tudo a expressão fantasmática de alguma *impossibilidade*. Cumulando os sexos, ou antes anulando-os com mais frequência ao ultrapassá-los em uma síntese sutil, o arquétipo androgínico não implica fundamentalmente o desejo de negar a diferença dos sexos – inscrita em um tipo de “necessidade” natural – e de abolir simultaneamente o drama ontológico que aí se representa? Em uma tal perspectiva não seria conveniente considerar que o mito androgínico, em sua essência fundamental, é como o *negativo da sexualidade*?^{173 vi}

Caso se responda “sim”¹⁷⁴, no retorno fascinado, inquieto ao mito pode-se entrever, então, um sonho de reconciliação, *silenciador* de toda angústia. O silêncio avulta como promessa de plenitude, perfeição, estabilidade: androginia. E seu negativo, reverso falho portando-se em ausências (incompletude, precariedade, oscilação), sexualiza-se, prolixo e excessivo:

A Palavra – seja ela a do mito ou a da literatura – vem se abrigar neste “espaço” paradoxal em que o homem apreende que ele não é absolutamente do mundo, que entre seu ser e o ser do mundo não há verdadeiramente harmonia preestabelecida. A palavra, - quando ela não se dilui nas tagarelices e nos divertimentos – testemunha uma ausência; ela é sintoma de uma deficiência que afeta o ser do homem, perpetuamente, de uma inconsistência de ser. A palavra é ainda fuga adiantada, tentativa sempre reiterada de preencher o esfacelamento existencial em uma impossível osmose, uma vez que o mundo e a palavra não são da mesma natureza. Quem contestará que o Mito, o Mito em geral é um discurso triste? E com ele esta

¹⁷¹ Ver “Hão de chorar por ela os cinamomos”.

¹⁷² LIBIS, op. cit., p. 263.

¹⁷³ LIBIS, op. cit., p. 216.

¹⁷⁴ Anular a sexualidade é o que se logra, de resto, *fraternizando-se os amantes*:

Segues para a imperial cidade dos pés juntos
E dos olhos em paz e dos braços em cruz!
Sê feliz, meu amor, no reino dos defuntos,
Onde a morte ergue e soergue o seu cetro de luz.

Permita Deus que em breve estejamos bem juntos,
Nus das vestes do mundo e da carne bem nus!
Rir-nos-emos, então, como alegres defuntos,
Dos versos virginais que em tua frente pus.

Seremos, é bem certo, um nada contrafeitos:
Já não encontro mais a seda dos teus peitos,
Nem tu encontrarás o tacto destas mãos...

Afundam-se na terra as imagens lascivas.

Não mais a comunhão dos beijos e salivas...

Amamo-nos em vida: o pó fez-nos irmãos! (GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 297)

A respeito, também o poema “O mosteiro do céu tem mais virgens que santas” (GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 312) pode ser evocado. Nele, a amada seria convertida em “Irmã professa que me espera” na “santa comunhão dos anjos tutelares...”.

mitologia, curiosamente aberta sobre seu próprio deslocamento que chamamos de Literatura. / Mas se o mito do andrógino é bem por excelência o mito da Unidade perdida, ou em outros termos, a atestação *não mítica* da impossível harmonia, então é precisamente nele, através das nostalgias ilusórias e dos desejos aporéticos que nos prendem a ele, que surge a palavra.^{175 vii}

Escapando, de todo modo, às promessas sedutoras de nirvanas, a palavra acaba por desembocar, de suas muitas dívidas, em *ato* e *amor* (precariedades infinitamente revividas – morte *solitária* feita em buscas). Depoimento complexo de falências, noites atravessadas subitamente por outros feixes de luz, impossíveis de se conter, de se deter, segue tal *amor*, em *atos* buscando fusões mesmo quando tocando apenas condenações à distância:

Soneto de Desdêmona

Deixei que o lírio do meu corpo suave
Se unisse à noite do teu corpo: amei-te.
Eras um sol de estio ... Eu, era uma ave...
Sombras em meio de um palor de leite!

Foi um grande gemido, agudo e grave:
A alma dorida que era minha, dei-te...
Mas, ai! pobre de mim! Deus quer que eu cave
A fria cova estreita onde me deite.

Já que não crês em mim, amortecida
É a esp'rança que me guiava os passos tristes:
Sem teu amor a vida não me é vida.

Como a acenar um branco adeus imenso
- Já não existo nem tampouco existes -,
Vai separar-nos para sempre um lenço...¹⁷⁶

Mas viver para o *amor* (e não congelar-se, morte em sua imersão), é opção que se constrói, eventualmente, da co-presença chocada de contrários:

Senti de um corvo sobre mim as asas
Na hora da mágoa em que maldisse a vida.
Seus olhos plúmbeos eram duas brasas
Num semblante de fúria espavorida.

-“Eu sou o desespero em que te abrasas
E te estrangulas, como um vil suicida...”
E vi brilhar-lhe nas pupilas, rasas

¹⁷⁵ LIBIS, op. cit., p. 263.

¹⁷⁶ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 330.

De sangue, a dor que vaga sem guarida.

Mas um anjo cortando a treva muda,
Se alevantou: albente luar de cera,
Ainda mais branco do que ele era, fez-mo.

-“Sou o amor que tudo em luz irial transmuda!”
E para o amor vivi, como vivera
Para o aniquilamento de mim mesmo...¹⁷⁷

Como o fecho do derradeiro terceto *não* silencia o que a forma conjunta das quatro estrofes afirma, a fórmula que fecha o texto não é possível senão por um golpe, uma violação: tão torvas asas, olhar em fogo torpe, ave crocitando desesperos calam-se de súbito na letra quando um anjo os trespassa. A luz penetra assim a treva e a *faz* muda: mas as reverberações dos quartetos são mais fortes.

O leitor não pode então senão seu eterno retorno e o corpo do texto é assim palavra exigente que restabelece indefinidamente o *ato* que instabiliza qualquer nirvana. Esta intrusão sem pausas, este ressurgir renovado dos seres grotescos que o primeiro capítulo animou, manifesta-se, além do mais, como uma *necessidade* que este universo poético não pode estancar:

Será certamente abusivo pretender que este discurso derive estritamente da realidade empírica apenas. Se admitimos com as teses psicanalíticas que o inconsciente funciona segundo um processo fundamentalmente ambivalente, temos o direito de supor que o mito da androginia paradigmática é susceptível de gerar, em si mesmo, o mito contrário da androginia aberrante. O Desejo que está operando no inconsciente modela imagens exemplares que não somente cintilam tanto mais quanto se opõem a imagens-repulsivas, mas talvez também suscitem estas mesmas representações “antinômicas” pelo duplo jogo de decepção e de inacessibilidade “aqui e agora”. É que o “objeto” escolhido pelo Desejo sempre escapa, engendrando uma inesgotável frustração que se torna por sua vez geradora de um “objeto” detestável. Tudo se passa como se este último servisse de garantia e alvo para uma agressividade que se trama na ausência, tragicamente experimentada, da Perfeição desejada de modo vão. É assim que Deus tem necessidade do Diabo, que o Herói combate o Monstro que é como seu fim e justificação, que a Virgem inocente se modifica em Feiticeira lamentável. É assim talvez que a androginia exemplar dos estados edênicos originais está impregnada de toda uma bissexualidade discordante, desenfreada e grotesca.¹⁷⁸ viii

¹⁷⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 249.

¹⁷⁸ LIBIS, op. cit., p. 179.

Tem-se, segundo esta lógica, tanto no aberrante quanto no ideal a evocação de um mesmo e infeliz amor. A explicitação desta ambivalência parece-nos, aliás, particularmente proveitosa para a leitura do universo poético de Alphonsus de Guimaraens nos termos em que ela se realiza aqui.¹⁷⁹ Precisamente a consideração desta ambivalência encontra em uma mulher como “Citarpa” (personagem de conto homônimo¹⁸⁰ de **Mendigos**) *imagem* condensada de todo um percurso em que se versejam ambivalentes (tocando-se em repulsa) as tantas (neste texto já enunciadas) imagens afins:

(...) E fora também aquele o instante em que ela me aparecera e de mim se separara, ela, Citarpa, o símbolo corpóreo da minha ilusão no mundo, a imagem que sonhara o espírito medievo que dentro de mim se aterroriza.

Inéditos para mim, pois que ninguém os divulgara, nem a minha alma os tinha concebido ainda, os sonhos de vagas reminiscências evocativas que me enchiam a memória; e com os olhos de quem vê fantasmas, pendido o corpo à beira de um despenhadeiro vertiginoso e funesto, que tinha, no entanto, as margens alcatifadas de estrelas atraentes, fiquei extático e mudo, entre a iminência de um naufrágio por mim próprio pressagiado e o porto calmo e doirado que esperava, além, aqueles a quem a ventura afaga.

Na inconsciência daqueles momentos, dominado pelo encantamento que a separação eterna de Citarpa me deixara na alma, temi que a perdição dos danados me fosse irrevogável sentença, e que não houvesse salvação para quem, como eu, era perseguido por legião tamanha de duendes.

Não considerada enquanto momento em que de modo destacado se observam as *transformações de imagens* em curso ao longo da produção do escritor, a narrativa (que

¹⁷⁹ Não são poucas as imagens contidas também na prosa de Guimaraens a exprimir com igual fecundidade imagética esta mesma ambivalência, reeditando indefinidamente o gosto por um certo compósito de elementos em tese dissonantes e que se apresentam imiscuídos. De “Espectro” (texto igualmente contido em **Mendigos**- GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 446 a 448) destacam-se as observações sobre um rapaz perseguido por uma imagem de esqueleto:

“(…)O que somos, bem nós sabemos: mas mesmo porque os ossos são os corpos mais resistentes do nosso organismo, sustentando verticalmente tão grande massa de carne, - músculos, membranas, mucosas, intestinos, nervos, - é que não gostamos de pensar neles; ocultos como estão, é bom que não os vejamos, pobre repastos finais que são da morte. /Frontal, temporal, parietal; fêmur, tíbia, tarso, metatarso: os primeiros ou os últimos ossos são sempre a representação do que somos. Que enorme castigo para esse rapaz, que não merecia por certo ver surgir ao lado da sua imagem a estrutura óssea que nos cambaleia sob a pele! / Mas, depois, quem sabe! seria talvez alguma amante abandonada, algum amor primeiro, nascido e desprezado ao clarão do luar, alguma virgem morta antes do noivado, que viesse postar-se ao pé do rapaz, cansada talvez de esperar por ele./ Desdêmona mais branca do que os lírios, Ofélia toda feita de lua, Julieta que eras um jasmim de além-mar, qualquer de vós que o esqueleto fosse, - devíeis ter deixado em paz o pobre moço, esperando-o tranqüilamente, que ele iria ter convosco!

¹⁸⁰GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 402-405.

entendida como pura prosa resulta esqueleto desconjuntado) pode parecer grotesca e mal escrita. Momento reprovável de má qualidade que o poeta talvez devesse ter favorecido com o fogo do inferno dos papéis. Queimado (ou apenas esquecido), texto tão ruim nos permitiria olhar direito para o que há de verdadeiramente válido em seus escritos: os versos.

Tendo este texto privilegiado certos *movimentos*, **Citarpa** configura, em contrapartida, significativo mapeamento dos caminhos de Guimaraens.¹⁸¹ Assim, o primeiro parágrafo transcrito já esboça os impasses que fazem de todo encontro precedência de separação; enuncia o embaçamento entre o terrível e o ilusório; aludindo à moça como *imagem*, autoriza, finalmente, a interpenetração do simbólico pelo corpóreo – o que em registro metapoético (neste ensaio nunca de todo eliminado) apontaria para a impossibilidade de dissociação entre o veículo e o que ele veicula, fusão particularmente fértil em se tratando de uma reflexão sobre o poético, em termos assumidos aqui:

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. (...) Em consequência, o sentido ou significado é um *querer dizer*. Ou seja: um dizer que pode dizer-se de outra maneira. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. *A imagem explica-se a si mesma*. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer. Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que as suas imagens.

(...) O poeta não quer dizer: diz. Orações e frases são meios. A imagem não é meio: sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação.

(...) E aqui nos defrontamos com outra perturbadora propriedade do poema, que será examinada mais adiante: em virtude de ser inexplicável, exceto por si mesma, a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desgarrado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando se *faz outro*.¹⁸²

¹⁸¹ Ver citação à página 201.

¹⁸² PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 47 e 50.

Aludindo a Citarpa como *imagem*, o sujeito cuja voz conduz o texto, ao descrever a imagem que o obceca, recria-se, revivendo-se ao reproduzir os contrários em que a *musa* se constitui. Gradativamente passará cada vez menos a informar sobre Citarpa que a reformar deformando a si próprio. Aliás, o segundo parágrafo transcrito do conto, abrindo-se com sonhos desconhecidos de que a memória forma *reminiscências*, passa ao sujeito confrontado com fantasmas, postado inquieto diante de seus abismos em que o vertiginoso e o funesto abrigam o contraponto de “margens alcatifadas de estrelas atraentes”. A paralisia do naufrago hamletiano perturbada pela eventualidade de portos em calma – horizonte sempre se virtualizando.

Uma *platônica* busca da verdade poderia ser entrevista nas promessas destas *reminiscências*, na idealidade destes astros (signos de elevação), nestes portos em que a alma pudesse repousar de suas buscas implicando, de resto, retorno incessante a um fundo, a um abaixo, ao desfile de distorções fantasmáticas. Um movimento platônico de elevação em busca de uma “essência” seria, de todo modo, análogo àquele posterior de retorno a um reduto de escuridões. O prisioneiro que, no Mito da Caverna, cumpriu específicas etapas até contemplar a luz que o ofusca, enfim só fecha seu ciclo de aprendizagem retornando ao obscuro universo em que tudo começou. A dialética *ascendente* completa-se, assim, na *descendente* em que, pelo retorno ao sensível, converte-se também a este em *idéia*.

Em extensão, se uma reflexão sobre o “platonismo amoroso” implica a noção de “busca da verdade” (Citarpa, acumula, enfim, a devoção amorosa do homem que a decanta), tal busca pressuporia “um princípio dinâmico de interação entre os seres humanos e as Idéias”. Princípio que, encarnado em Eros, não se dissociaria da palavra - instauradora da relação subjetividade/intersubjetividade pelo “diálogo”, “discurso alimentador da alma”, responsável, ainda, por introduzir a alteridade ao pensamento. O processo assim

considerado não se encerraria, entretanto, por uma unificação de subjetividades, já que Eros e a palavra serviriam, antes, à possibilidade de uma “ascensão da alma”:

A “carência do outro”, enquanto um corte, que divide o Eu ao meio, no discurso de Aristófanes, reflete a *necessidade subjetiva do outro*. Uma ferida, marcada no corpo, que é percepção de vida e de morte: da minha e da tua vida; da minha e da tua morte. Laço interminável que nos une na angústia e se resolve na ética. Sócrates localiza o corte na alma e, a um Eros que se realiza pelo corpo – enquanto sexualidade –, substitui-o por um que se realiza no discurso: a filosofia, a busca conjunta da verdade, que une os amigos, “(...) subindo a partir do que aqui é belo (...)” (*Banq.* 211 c). O “diálogo” instaura a beleza de ver, no outro, a vontade de atingir a verdade; instaura a beleza de ver isso em si mesmo. Assim, o *Belo* surge da *presença*, frente a si mesmo e ao outro, surge do amor (*Éros*), que liga o eu a si mesmo, ao outro e ao ser.¹⁸³

Isto considerado, há pelo menos três dificuldades para que se assimile um eventual *platonismo* à presente leitura de poemas de Alphonsus de Guimaraens. A reflexão sobre tais dificuldades, por outro lado, talvez contribua com o delineamento dos pressupostos de tal leitura. A primeira dificuldade reside precisamente na existência final de um parâmetro (as Idéias) em que o elemento “ideal” reformula o “sensível”. A noção de ideal instaura a distinção entre essência e aparência e, ao mesmo tempo uma hierarquização e uma valoração que relega sempre o segundo termo à inferioridade e à necessidade de superação:

Se a determinação platônica de distinguir o inteligível e o sensível, a idéia e a imagem, representou um momento importante na história do pensamento – a constituição, através de um esforço consciente, de conceitos universais, mostrando que o elemento concreto não deve ser confundido com a Substância – essa determinação cria, ao mesmo tempo, uma relação de exterioridade: a coisa perde o seu poder de constituição e transforma-se em Idéia da coisa. Na idéia universal, a percepção sensível e as formas concretas de sua existência tornam-se objeto de pensamento e perdem a possibilidade de revelar a determinação oculta através de um desdobramento reflexivo nelas mesmas. Em todo objeto sensível há uma transcendência silenciosa que é esquecida pela Idéia, e isso decorre de uma torsão radical: se a Idéia pura, imaterial, é erigida à condição de realidade primeira, anterior e superior à matéria sensível, o mundo sensível participa ou de maneira direta ou “imediate” do mundo Ideal, ou indireta e “mediatizada” no Todo transcendente.¹⁸⁴

¹⁸³ SARDI, Sérgio Augusto. *Diálogo e dialética em Platão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995. p. 30.

¹⁸⁴ NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: _____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 10.

Representadas tal hierarquia e tal valoração, um convite é imediatamente feito a quem as acolha:

Lemos em alguns autores que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade nem harmonia. A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dessemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo. A estabilidade e a harmonia estão no mundo supra-sensível, nas idéias transcendentais e separadas do sensível, imutáveis, genéricas. Cada Idéia e todas as Idéias participam do Um transcendente, da Idéia universal. Esta concepção teve uma influência doutrinal e prática considerável, em todas as épocas e todos os domínios. Marca a grande cisão de dois reinos que subsistem paralelamente. Quanto Platão propõe, no mito da caverna, que, por uma operação do olhar, o homem se afaste do mundo sensível, estava ao mesmo tempo dirigindo o olhar para “um ver concentrado no mundo da Idéia”. Livrar-se do mundo sensível e suas flutuações; procurar ver o fundamento do sensível, que é a Idéia.¹⁸⁵

E se, no **Banquete**, Alcebiades pode aprender a amar a alma e a atividade do conhecimento através do amor carnal que sente por Sócrates, ainda neste caso, o sensório não é senão meio para que se atinja o espaço privilegiado das abstrações. Fica estabelecido, assim, “um abismo de recusa” entre “a ordem empírica e a reflexão” e também um princípio: “pensar é se pôr à distância”.¹⁸⁶ Na lógica deste texto, abismo de recusa e pensamento distante afugentam qualquer intercâmbio com a imagem poética (nunca um meio para fins maiores). Não exatamente se *opondo* ao pensamento, a imagem poética, para Bachelard, estaria localizada *antes* de sua necessidade de saber e precisão:

Percebemos então que essa transubjetividade da imagem não pode ser compreendida, em sua essência, apenas pelos hábitos das referências objetivas. Só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transubjetividade da imagem. Todas essas subjetividades, transubjetivadas, não podem ser determinadas definitivamente. A imagem poética é, com efeito, essencialmente *variacional*. Não é, como o conceito, *constitutiva*. Sem dúvida, isolar a ação mutante da imaginação poética nos detalhes das variações das imagens é tarefa árdua, conquanto monótona. Para um leitor de poemas, o apelo a uma doutrina que traz o nome, tantas vezes mal compreendido, de fenomenologia, corre o risco de não ser mais ouvido. No entanto, fora de qualquer

¹⁸⁵ NOVAES, op. cit., p. 11.

¹⁸⁶ NOVAES, op. cit., p. 11.

doutrina, esse apelo é claro: pede-se ao leitor de poemas que não encare o poema como um objeto, muito menos como um substituto de objeto, mas que capte sua realidade específica. Para isso é necessário associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões.¹⁸⁷

Assim, mesmo quando internalize ambivalências em que se possa entrever igualmente *recusa*, a imagem poética configura uma entrega – um fazer *fugaz* entregando-se instável. Une, então, “uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição”. Configura, além do mais, uma ingenuidade assumida, um abandono de qualquer dúvida filosófica metódica, de qualquer indagação ansiosa por inferir *atrás, além* do sensorio a essência que lhe corresponda. A busca platônica, segunda dificuldade, pressupõe precisamente renúncia a tal ingenuidade:

O que significa, perguntávamos, a saída das “trevas”? Compreendemos agora que as “trevas” representam não a simples ignorância, mas a *ingenuidade*, que é coisa completamente diversa. Tema estranhamente moderno (de Fichte a Husserl), e, entretanto, tema platônico por excelência. Platão nota frequentemente o quão difícil é não dissociar a aparência da realidade, a imagem de seu original. Mas será que tomamos o devido cuidado com a natureza exata desta dificuldade? O que é lastimável não é que os homens tenham de se relacionar com imagens: é que não sabem que são imagens. E isso não porque já houvessem tomado partido. Não porque já houvessem decidido que a aparência é a realidade: se esse fosse o caso, já seriam filósofos (rotulados como “fenomenistas”). A razão de sua cegueira é mais simples e mais profunda: não pensam ainda por meio da separação “aparência/realidade”. No que têm, a seu modo, razão, pois na vida de cada dia a aparência não é jamais *oposta* à realidade. É só retrospectivamente, e após decepção, que dou ao que vivi o nome pejorativo de *aparência*. É até bom que, no mais das vezes, os homens vivam sem desconfiança o que *eles não sabem* ser a aparência, e que sua ingenuidade jamais seja dissipada. Aquele que sempre desconfiasse de que o aparecer não é senão aparência, ou jamais se apaixonaria ou então seria eternamente presa do ciúme neurótico, como o Swann de Marcel Proust¹⁸⁸. Essa ignorância relativa a nossa situação, ou melhor, a nosso sítio, talvez seja indispensável à vida. / Ora, é exatamente essa ignorância que é dissipada pela luz platônica. Não é tanto a penumbra da caverna que o prisioneiro é arrancado, senão a seu estado de *inconsciência*.¹⁸⁹

Se aquele Eros localizado pelo filósofo na palavra conduz ao silêncio do Ideal, à estabilidade do essencial, a palavra erotizada pela imagem poética revela, em

¹⁸⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 3-4.

¹⁸⁸ Ou como nos advertem lições de Otelo que, artes de um lenço, enfim se perde de sua Desdêmona: recusa e distância.

contrapartida, a impossibilidade desta estabilização. Instabilizando-se certezas, trata-se enfim de um discurso sob suspeita e (terceira dificuldade) exilado no que tem exatamente de mais sedutor:

A insistência com que a questão da *mimesis* volta nos textos de Platão não deixa, entretanto, de ser significativa. Ela revela o reverso da condenação radical das “artes imitativas”: o imenso fascínio que as imagens parecem ter exercido sobre o filósofo, bem como sua crença inabalável na eficácia, no poder subversor dos simulacros e da palavra poética. Inseridos em um regime de pensamento tributário da acusação platônica e do gesto aristotélico de neutralização da potência da *mimesis*, somos por vezes levados a experimentar certa nostalgia, ao lermos textos, como os de Platão, em que a poesia é combatida por ser considerada uma prática discursiva dotada de uma eficácia real, em suas intervenções no mundo. Ao menos através de Platão, resgatamos, no tempo da leitura, um regime em que o discurso poético ainda não tinha sido domesticado, nem tinha passado a ocupar o espaço cerceado da “arte”. Mas, como todo território se marca a partir da delimitação de suas margens, foi a própria metafísica que, ao se constituir, engendrou o espaço periférico para onde deslocou a retórica, a sofística, a poesia e a pintura. Foi, portanto, devido ao gesto platônico-aristotélico que a poesia teve sua potência real esvaziada, como discurso que, “não sendo”, “fazia ser”. Uma das vantagens de se reler Platão reside no resgate de outras visões da linguagem que a metafísica teve de combater para garantir sua hegemonia, possibilitando uma postura mais crítica face aos pressupostos que jazem a nossas práticas discursivas. Ao mesmo tempo, ao lermos os diálogos platônicos, assistimos ao longo processo de desqualificação da *mimesis* aproximada da sofística e da sofística *mimesis*, verificando, de maneira palpável, a luta política pelo poder que, ao menos desde a invenção da filosofia, preside às mais abstratas teorizações acerca do estatuto da palavra.¹⁹⁰

Voltando ao conto em discussão: no mesmo instante Citarpa configura uma presença e uma ausência. Estamos diante de bipolaridades que constituem momentos simultâneos e não sucessivos. Contemplamos de um só golpe: fantasmas e sonhos; despenhadeiro vertiginoso e margens alcatifadas de estrelas atraentes; naufrágio e porto calmo. Caso algum leitor se pergunte por aparência e essência, como decidir qual dos dois elementos de cada par escolher? A impossibilidade de hierarquização exclui, enfim a imagem poética da clareza racional, pontuando-a de ambivalências:

Os olhos dos mortos (das mortas amadas), embaciados e fixos, abrem-se dentro de nós como perpétuas roxas. Acontecera-me assim com os olhos vítreos de Citarpa. (...) Quando ela me aparecera de imprevisito, com a cabeleira de penas de corvo suntuosamente solta, e o busto virgínio suspenso pelas asas brancas dos seus braços, o primeiro gesto de admiração sucedeu-me a genuflexão de quem ia adorar. Senti-

¹⁸⁹ LEBRUN, G. Sombra e luz em Platão. In: _____. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 27.

¹⁹⁰ FERRAZ, M. C. F. **Platão: As artimanhas do fingimento**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 83.

me preso para sempre ao fulgor sidéreo que emanava do seu vulto, e vi-me transportado em sonhos para as plagas imotas das dúlias ablativas.

No entanto, nada mais natural que a sua primeira frase, dirigida a mim sonambulamente, como se nem ao menos tivesse de chegar aos meus ouvidos: - Que Deus, por minha boca, te abençoe.

Olhei-a demoradamente, como para fixar a sua serena imagem na retina, e disse que bem-vinda fosse na tebaida da minha alma a estátua maravilhosa que ante mim sorria.

Estátua fixa na retina, Citarpa nos devolve, assim, aos olhos fixos, vítreos de um corvo sobre a palidez de um busto de deusa. Evoca, então, a escrita acossada sobre a qual discorreu o primeiro capítulo, seus embates entre sacralidade e profanação. Mas, ao fazê-lo, denuncia o parentesco entre tais imagens e outras contidas no mesmo conto (anteriormente consideradas). Isso sem que nos esqueçamos da insistente presença de um ser etéreo cujas asas pálidas também aqui se reapresentam¹⁹¹. E de asas alternando-se em avesso e direito, em figura e negativo, bustos, corpos, olhos, mulheres, letras, flores, danações e bênçãos, as tantas *imagens* se sucedem instáveis, enquanto a palavra *imagem* teima em reaparecer – obsessões em reedição.

Nem mesmo a grotesca androginia aberrante que as alusões a *sucubatos* (*incubatos*?) evocavam no término do capítulo anterior estão ausentes do texto:

Por momentos a sua palidez de virgem que as larvas impuras perseguiam, tornava-se transparente como as pétalas dos lírios brancos, e o bafejo do pudor subia-lhe à fronte repentinamente; outras vezes, uma impudicícia inconsciente agitava-lhe todo o corpo soberano, e Citarpa comprazia-se talvez em possuir dentro de si algum espírito de incubato, que lhe acariciava a carne, martirizando-lhe a alma impoluta. O seu olhar, cheio de melodias que se calavam, enublava-se de véus glaucos de prásios preciosos, e por toda ela gemiam saudades passadas e vindoiras: e era então que eu evitava tocar-lhe de leve as orlas dos vestidos claros, temendo que ela se desfizesse em tons volatilizados ao menor contato, tão despegada do mundo me parecia a cítara eólia onde soluçavam brisas acostumadas a beijar cordas insensíveis.

A quem sonha com espectros alucinados tem sucedido às vezes erguer em meio do leito o busto convulso e abraçar sombras que no ar se esvaem: mas a mim, que me julgava consciente e em pleno senhorio das minhas faculdades humanas, foi-me cheia de surpresa a impressão de alheamento completo de meu ser desde o instante em que a vi, instante de separação e que era também aquele em que ela se mostrava pela primeira vez aos meus olhos.

¹⁹¹ Próximo do fim, o texto se refere a Citarpa: “Murmurou-me ao longe, demoradamente, uma voz arcangetical, límpida e branda, porque vinha de atravessar as esferas sublimes, e era, talvez, a onda sonora de um soluço de além (...)”. (O grifo é nosso.)

Bem que eu acreditasse nas forças imateriais que dominam os órgãos da inteligência, a existência de Citarpa ao meu lado surgia de tais recessos invioláveis que não podia deixar de agoniar-me ao senti-la dentro e fora de mim, fazendo parte integrante da minha alma, como que uma idéia íntima que se arrancara subitamente em uma imagem de amor e de superstição.

Lá estava em frente de mim o ponteiro estranho a marcar o instante em que eu a contemplara de improviso e em que ela de mim se separara; lá soava, surdamente, o pêndulo fatigado de gemer perpetuamente o mesmo instante. Quantos anos, quantos séculos durara este? E como pudera, a imagem dela gravar-se de tal forma na minha alma, se tão rapidamente desaparecera?

Estranha mulher que o toque pode desfazer (distância feita de proximidade), recusa do sensorio (virgindade) construída do pleno exercício de orgias imaginárias, corpo vivo em convívio com larvas, martírio de supremos gozos. Presença desencadeando consciência do (no) mais denso alheamento, estesia conjugando órgãos e recessos, dentro posto fora. Súbito a musa de vestidos claros assimila-se à música e de “cítara eólia” (olho calando melodias, soluços brotando sob beijos de brisas outrora estéreis) desperta a possibilidade de ainda outra junção: Citarpa evocaria igualmente a harpa? Evocaria, enfim, instrumento duplicante, líricas harmonias nascidas precisamente desta ambivalência hipostasiada que o texto arrasta até os limites do suportável?

Neste caso, o que esta musa cantaria (cítara, harpa, lira), o que lamentaria esta sereia (sedução híbrida que se oferta em recusas – nada e vôo: mergulho sensorio e abstrações no simbólico), o que se evolaria do seio arfante deste lírio (sensorialismo que adorna e constitui – tresandando-se em essências aparentes) senão as agonias que a integram ao poeta?

Idéia íntima subitamente arrancada (imagens de amor e superstição), **Citarpa** finalmente nos confronta com um tempo indefinidamente soando: paralisia que não escoar, ecoa. O ponteiro, com suas pancadas cíclicas “geme perpetuamente o mesmo instante” como dístico agourento atualizando interminavelmente uma ausência. Retomada. Retomada. Retomadas. E destes instantes continuamente consagrados, destes signos sempre

e ainda rodopiando enlouquecidos (*reminiscências* vagas de uma já impossível *paz*) a prosa em que se escreve **Citarpa** transfigura-se em temporalidade poética:

O instante poético é, pois, necessariamente complexo: emociona, prova – convida, consola –, é espantoso e familiar. O instante poético é essencialmente uma relação harmônica entre dois contrários. No instante apaixonado do poeta existe sempre um pouco de razão; na recusa racional permanece sempre um pouco de paixão. As antíteses sucessivas já agradam ao poeta. Mas, para o arrebo, para o êxtase, é preciso que as antíteses se contraiam em ambivalência. Surge então o instante poético... No mínimo, o instante poético é a consciência de uma ambivalência. Porém, é mais: é uma ambivalência excitada, ativa, dinâmica. O instante poético obriga o ser a valorizar ou a desvalorizar. No instante poético, o ser sobe ou desce, sem aceitar o tempo do mundo, que reduziria a ambivalência à antítese, o simultâneo ao sucessivo.

Pode-se verificar facilmente essa relação de antítese e de ambivalência quando se deseja comungar com o poeta que, evidentemente, vive num único instante, os dois termos de suas antíteses. O segundo termo não é requisitado pelo primeiro. Os dois termos nascem juntos. Os verdadeiros instantes poéticos do poema são então encontrados em todos os pontos nos quais o coração humano pode inverter as antíteses. Mais intuitivamente, a ambivalência bem atada revela-se por seu caráter temporal: em lugar do tempo másculo e valente que se arroja e despedaça, em lugar do tempo doce e submisso que lamenta e chora; eis o instante andrógino. O mistério poético é uma androginia.¹⁹²

Enfim, implícito ao *corpo poético*, ao modo como o poema se faz, ofertando-se em sentidos que a si mesmos enfrentam (não linha, mas curva, não clareza, mas imprecisão, não racionalidade, mas sensorialismo – exigências irrecusáveis de envolvimento e empenho), implícito a tal corpo poético, este texto pressente o pedido de um movimento que se constitua leitura. Se evidentemente não a leitura de todo e qualquer poema, *esta* leitura *destes* poemas que se recortam aqui, constrói-se, então, exatamente em circularidade, em instabilidade e infinitos recomeços, em desordem, retomados em juízos provisórios abandonados e já revistos. Momentânea plenitude erótica puxada pelas duas extremidades para a inevitabilidade da separação e da desunião.

Foge-se, então, a toda prosa, a toda ânsia centrada no “como termina”, a todo jogo feito sempre da mesma forma, sempre na confirmação dos mesmos sentidos, com

¹⁹² BACHELARD, Gaston. Instante poético e instante metafísico. In: *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991. p. 184.

regras que são decretos, essências intransponíveis. Este que se oferece pelo poema é então o mesmo jogo dedilhando-se em outros acordes, construindo-se em choques ressentidos. Se não uma alternância múltipla, uma instabilização melódica.

Neste caso a escrita surge como esta projeção, este projetar-se, este salto – para uma metafísica em que um ser humano a si próprio cria, uma metafísica que cria um ser humano. A condenação maior do poeta seria então reeditar indefinidamente o percurso erótico que o vitaliza e extenua, a condenação a um gozo doloso (dorido) em que cada gesto antevê seu contrário? O que se alonga desse desespero? Que complemento perdido se formula enquanto ausência, não dito insistente forçando passagem por aqui? Evocando esta “escassa positividade”, este “sagrado do escritor”, esta “ascensão degradada”, esta metafísica instantânea, esta “transcendência silenciosa” é que Bachelard define o que considera o encontro possível entre “instante poético” e “instante metafísico”:

Enquanto todas as experiências metafísicas são preparadas por intermináveis prólogos, a poesia recusa preâmbulos, princípios, métodos, provas. Recusa a dúvida. No máximo, tem necessidade de um prelúdio de silêncio. De início, batendo em palavras ocas, faz calar a prosa ou os trinados que deixariam na alma do leitor uma continuidade de pensamento ou de murmúrio. Depois, após as sonoridades vazias, produz o seu instante. Para construir um instante complexo, para atar nesse instante numerosas simultaneidades é que o poeta destrói a continuidade simples do tempo encadeado. Em todo verdadeiro poema é possível então encontrar os elementos de um tempo detido, de um tempo que não segue a medida, de um tempo que chamaremos de *vertical* para distingui-lo do tempo comum, que foge horizontalmente com a água do rio, com o vento que passa. Donde um paradoxo que é preciso enunciar claramente: enquanto o tempo da prosódia é horizontal, o tempo da poesia é vertical. A prosódia apenas organiza sonoridades sucessivas; regula cadências, administra arrebatamentos e emoções, muitas vezes inoportunamente. Ao aceitar as consequências do instante poético, a prosódia possibilita reunir a prosa, o pensamento explicado, os amores experimentados, a vida social, a vida corrente, a vida deslizante, linear, contínua. Mas todas as regras prosódicas somente meios, velhos meios. A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado no qual as simultaneidades, ordenando-se, provam que o instante poético possui perspectiva metafísica.¹⁹³

Acordando-se em mitologias dissonantes, oferecendo musas e monstros em testemunho da mesma invencível hiância, a resposta que de palavras se derrama formaliza-

se, então, decantando suas precárias alianças a despeito de si mesmas ancoradas na edificação de uma sacralidade (desejo de transcendências não silenciável) que se transmuta encarnando legados escritos:

Aliança

Às vezes quando o luar nascia, eu vinha
Postar-me em frente do castelo, os braços
Abertos para a pálida rainha
Que ia colhendo lírios nos espaços...

Era talvez na adolescência minha.
Noite de astros em flor. Sussurram passos...
Que suave encantamento me sustinha
Nos fios de oiro de indizíveis laços!

Ó Catarina de Ataíde, errante
Sombra aromal! Ó Laura de Petrarca,
E ó (mais que estas) ideal Beatriz de Dante!

Éreis vós três a rosa de todo o ano
Que me surgia, e cada qual era a Arca
Da minha Aliança ao doce amor humano!¹⁹⁴

Sem que se possam fixar (ou anular fundidos) peitos de seda e mãos tateantes¹⁹⁵

desvanecem-se: heranças da carne/pesares do coração. Sem duração possível para qualquer eventual comunhão de beijos e salivas, estes espaços em que se colhem lírios virtualizam-se indefinidamente reeditando-se (sem pausas) sempre um contraste entre negror e alvura, ave e busto, musa em noite, letra sobre página. A presença da musa – nunca a mesma, sempre outra, palor de papel povoado de penas:

O poeta é então o guia natural do metafísico que quer compreender todas as potências de ligações instantâneas, o ímpeto do sacrifício, sem se deixar dividir pela grosseira dualidade filosófica de sujeito e objeto, sem se deixar prender pelo dualismo do egoísmo e do dever. O poeta anima uma dialética mais sutil. Revela, ao mesmo tempo, no mesmo instante, a solidariedade da forma e da pessoa. Prova que a forma é uma pessoa e que a pessoa é uma forma. A poesia torna-se, assim, um instante da causa formal, um instante da potência pessoal. Ela se desinteressa então por tudo que despedaça e que dissolve, por uma duração que dispersa ecos. Busca o instante. Fora do instante há somente prosa e canção. No tempo vertical de um instante imobilizado é que a poesia encontra seu dinamismo específico. Existe um

¹⁹³ BACHELARD, *Instante poético e instante metafísico*, p. 183.

¹⁹⁴ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 251.

¹⁹⁵ Ver nota 174.

dinamismo puro da poesia pura. Aquele que se desenvolve verticalmente no tempo das formas e das pessoas.¹⁹⁶

Em um texto em prosa (“Pudor, pundonor”¹⁹⁷) Alphonsus se reporta explicitamente à poesia em termos próximos daqueles a que chegamos aqui. Mencionando não poder a arte viver “sem ideal”, censura as “tentativas científicas” que a viriam flagelando. Resistente, ela suportaria a “inundação despudorada que a insula”, mesmo “agredida pelos mais desgrenhados bardos”, ciliciando-a cruelissimamente. Virgem apolínea, “eternamente bela, circundando-se de luz em meio de tão intermináveis abortos teratológicos”, vestal de seu próprio templo seguiria a musa seu curso:

Tem-se dito e repetido que só por ser a religião católica de essência divina, conservou-se intacta e imaculada em meio dos ataques dos ateus, e de alguns de seus próprios sacerdotes materializados na mais abjeta incredulidade. O mesmo pode-se dizer da poesia, cercada de verzejadores piegas e pavorosos, que entoam em seu louvor, em cítulas bastardas, os mais descompassados salmos.

Comodamente assentada em sua velhíssima cadeira de espaldar carunchoso, a contemplar e observar atentamente a política, a ciência, o romance e a misera poesia, doce Ofélia eternamente levada pela corrente, pavoneia-se a crítica sisuda, de óculos e bandós, com a clássica pena de pato atrás da enrugada orelha, com uma seriedade postiça de marafona que se retirou da atividade.

Esta também se despudorizou, embora conserve sempre os seus ares circunspectos de outrora, do tempo em que possuía representantes como Sainte-Beuve e Taine, e não esses que por aí perambulam, obrigados a serem críticos por falta de qualquer tendência criadora, vivendo a assimilar o que já foi dito e a repetir o que por várias vezes se editou.¹⁹⁸

Ressalvado o andamento prosaico de alguns trechos de “Pudor, pundonor” e à parte as muitas e algo óbvias repulsas por ele despertadas – este ensaio (despudorizando-se? pudico?) acolhe um certo jogo de sedução. A pedidos renuncia aos carunchos e à respeitosa distância, teme fiel qualquer precisão circunspecta e enfrenta assim cada corpo de letras a que (ao longo destas páginas) se atracou, incensando-lhes ainda e ao mesmo tempo o compasso de salmos eleitos, esquivando-se obediente de convertê-los, enfim, a coerências e leis essencializantes, a comandos e determinações imperativas de *ciências*,

¹⁹⁶ BACHELARD, *Instante poético e instante metafísico*, p. 189.

política ou *prosa*, e toma ainda uma vez nos braços esta mesma doce Ofélia sempre corrente para ir depositá-la já algo fatigada no leito sinuoso em que este capítulo pela primeira vez a acometeu:

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

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

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

E como um lírio pendeu
A imagem para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

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

O que se pede a este lírio pendido agora são contas desta quarta estrofe em que uma *imagem* prepara continuamente o salto simultâneo de seu mergulho-alado: harpa em delírio desdenhando-se, inconsciência ingênua em entrega. Pendão solto sobre o abismo, evoca-se então a figura esguia da mulher enlouquecida, atropelo em desequilíbrio. Evoca-se também esta palavra poética, flor desejante de contrários, sensorialismo prenante simbolizando-se.

¹⁹⁷ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 441-444.

¹⁹⁸ Texto escrito em 1908, conforme indicação feita na *Obra completa*. (GUIMARAENS, p. 441.)

2. Outro poema: escritos à ausência da musa

O poema “Ofélia” que, em fins de 1910, recebe (como já se disse aqui) três diferentes estampas¹⁹⁹, volta a aparecer como palavra impressa em 1915 (17 de junho), em **O alfinete**, de Mariana. As quatro publicações descritas apresentam variantes, configurando três versões para uma composição que recebeu, ainda, uma quarta apresentação, considerada definitiva. Teríamos, portanto:

a) aquela em torno da qual se estrutura toda a seção anterior deste ensaio, e que aparece em 4 de dezembro de 1910, em **O germinal** (Mariana).

b) outra que lhe é coetânea e foi veiculada por **A gazeta** (São Paulo, 21 de novembro) e **Jornal do comércio** (Juiz de Fora, 4 de dezembro) e que em relação à anterior apresenta a alteração de apenas um verso, na quarta estrofe:

E como um anjo pendeu
A imagem para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

c) uma terceira, de 1915 (**O alfinete**) que, em relação à primeira desta sequência, na mesma quarta estrofe, apresenta duas modificações:

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

d) a quarta versão, em tudo semelhante à terceira, exceto pelo título, que passa a ser “Ismália” e que se encontra nas páginas da **Pastoral aos crentes do amor e da morte**.

Ora, a **Pastoral** só é publicada em 1923, dois anos portanto após a morte do poeta. E – por esta quarta possibilidade – *exclui-se* da cena uma figura muito cara aos

¹⁹⁹ A **Gazeta** de São Paulo (em 21 de novembro), o **Jornal do Comércio**, de Juiz de Fora (em 4 de dezembro) e **O Germinal**, de Mariana (ainda em 4 de dezembro).

andamentos deste ensaio. Ausente a musa, talvez mereça algum exame a berlinda e o movimento pelo qual sua imagem se desfoca.

Em nota originalmente redigida para a edição das **Poesias**, de 1938, João Alphonsus se refere a seu trabalho relativo à **Pastoral** declarando explicitamente ter sido a publicação de 1923 uma atividade de coletânea (alguns textos sendo excluídos, outros permanecendo), para cuja apresentação final concorreram outras intervenções do organizador:

João Alphonsus, em n., informou: “ A 1ª ed. da *Pastoral* foi feita em 1923 por Monteiro Lobato & cia., Editores, São Paulo. Para tal ed. o liv. foi organizado por João Alphonsus, que o dividiu em Estâncias, Canções e Sonetos, de acordo com as denominações do poeta a algumas das estâncias e canções. Organizou-o, porém, com a preocupação de não apresentar aos editores um liv. que, embora enfeixando toda a produção lírica do poeta, pudesse, pelas suas proporções, motivar uma recusa da ed. As estâncias, de XVIII em diante, as canções de XXXVIII em diante, e os sonetos, de LI em diante, não figuram na ed. de 1923.

O primeiro nome do liv. era “Pastoral aos Crentes do Amor e aos Iludidos”, anunciado nos três primeiros livs. do poeta, e depois modificado, como se lê da lista de obras no vol. *Mendigos*”.²⁰⁰

A nota expõe ao menos um motivo para a seleção (evitar afugentar a Editora Monteiro Lobato), mas se cala sobre seus critérios: quais critérios motivaram o corte? O texto parece permitir imaginar uma simples contagem matemática: a partir de tais números, ficam excluídos os tantos *sonetos*, as tantas *estâncias*, as tantas *canções*. Mas, se João Alphonsus foi quem estabeleceu estas três categorias como critérios de ordenação do livro (como a nota afirma), como se ordenavam os poemas então antes que elas existissem por intervenção do editor? Se Guimaraens denominou *algumas* das estâncias, canções e sonetos, quais exatamente seriam *algumas*? Quais seriam as demais? O que e como foi feito? Seria verossímil aceitarmos que o escritor João Alphonsus, sem nenhum critério de valoração literária apenas descesse o machado decepando pedaços do livro *deixado pelo pai* a bem da divulgação na Monteiro Lobato?

Uma outra nota, a “nota 1” da edição de 1938²⁰¹ historia as publicações do poeta feitas ainda em vida, reproduzindo observações que seus livros anexavam em capa, contracapa ou notas. Um exame da transcrição de tais observações é conclusivo: Alphonsus de Guimaraens, documentam suas publicações em vida, manifestou a intenção de publicar um livro intitulado **Pastoral aos crentes do amor e da morte**. A intenção, contudo, foi antecedida pela de publicar um outro – talvez o mesmo – intitulado **Pastoral aos crentes do amor e aos iludidos**.

Igualmente teve o poeta, em algum momento, a intenção de publicar um livro chamado **Alucinações** (veja-se o primeiro capítulo do trabalho); como teve em algum momento o desejo de um outro chamado **Ascensão**; como sonhou com um “drama romanesco” intitulado **Voz do céu**; como projetou um livro que se chamaria **Kirial**. Do primeiro sobraram cifras desencontradas, o segundo pode ser o embrião de **Escada de Jacó**, o terceiro tem apenas duas cenas e foi incorporado a **Mendigos**, o quarto ficou **Kiriale** (se os dois títulos se referirem ao mesmo livro).²⁰²

Uma pergunta ronda estas considerações: quando morreu, em 1921, tendo acabado de organizar *Pauvre lyre*, que saía, Alphonsus de Guimaraens deixou um livro parecido ou igual à **Pastoral** que hoje conhecemos? Não há como responder à questão, já que não há indícios de documentação decisiva a respeito. Talvez devamos, então, passar a outra pergunta: em que medida, **Pastoral aos crentes do amor e da morte**, tal como disponível na **Obra completa** (que a retomou das edições das **Poesias**), incorpora, em sua estruturação como livro, em suas decisões sobre variantes e em sua ordenação, pressupostos teóricos, juízos de valor estéticos e apostas interpretativas de João Alphonsus que – a

²⁰⁰ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 688.

²⁰¹ Constante ainda das **Poesias** de 1955, bem como da **Obra completa** de 1960.

despeito do cuidado documental e da preocupação com *intenções* - não é o *Autor*? Que tensão se abriga aí e qual sua extensão?

Como também esta pergunta não pode ser respondida, talvez valha a pena tentar desdobrá-la, discutir algumas de suas implicações. Evidentemente, tomaremos o poema “Ofélia” para fazê-lo.²⁰³ Nas edições de 1938 e 1955, temos um primeiro comentário a respeito da quarta versão do poema (reproduzido em 1960):

Ismália – publ. In *A gazeta* (SP, 21 de nov.1910), *O Germinal* (Mariana, 4 dez. 1910) e *Jornal do Comércio* (Juiz de Fora, 4 dez. 1910) com o título “Ofélia” e a var.:

Est. 4, v.2. : A imagem para voar...

nos dois primeiros, e mais a seguinte, no terceiro:

Est.4, v. 1: E como um lírio pendeu

O nome de “Ofélia” – observa João Alphonsus – foi transformado depois em “Ismália”, diante talvez da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana.²⁰⁴

A observação, por seu tanto de imprecisão, pelo tom vago, tira relevância ao problema, ainda que indetermine ambigualmente o(s) sujeito(s) a cujas iniciativas se refere: quem veria alusão a Shakespeare? O autor? O leitor? Ambos? Qual o problema da alusão? Quem transformou o título? Em 1995, em seu livro *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*²⁰⁵, Alphonsus de Guimaraens Filho fornece mais dados, com aparente intuito de documentar e precisar a nota, problematizando-a:

Foi em 1910 que escreveste “Ismália”. Publicaste-o em *A gazeta*, de São Paulo, de 21 de novembro desse ano, com o título de “Ofélia”. Depois no *Jornal do comércio*, de Juiz de Fora, de 4 de dezembro seguinte, e em *O alfinete*, de Mariana, de 17 de junho de 1915. Havia duas variantes que só desapareceram na última publicação.²⁰⁶ Como informou teu filho João, “o nome de Ofélia foi transformado em “Ismália”, diante da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana”. Sobre essa mudança (antes de fazê-la) falaste ao escritor Almeida Cousin, que te visitou, em 1919, em companhia de Martins de Oliveira.

²⁰² Conferir a referida nota, que registra os diversos e sucessivos projetos editoriais do escritor.

²⁰³ “Ismália” está incluída na contagem das canções que permaneceram, quando do corte de 1923, estando presente igualmente, portanto, quando os excluídos foram reintegrados.

²⁰⁴ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 696.

²⁰⁵ GUIMARAENS FILHO, op. cit., p. 213.

²⁰⁶ A segunda transcrição esclarece certa ambigüidade. “Última publicação” se refere a *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, conforme o segundo parágrafo do trecho que se reproduz em seguida.

A visita e a conversa com os então jovens estudantes é recordada a partir de trechos de livros de autoria de cada um dos admiradores. São transcritas suas impressões sobre Alphonsus e sobre o encontro, ocorrido dezenove meses antes da morte do poeta:

Almeida Cousin, no livro de memórias **Mundos e fundos**, Editora Cátedra, Rio de Janeiro, 1975, descreve-te tal qual te viu nessa visita, “simples e até canhestro”, “sem nenhum gesto do que era o mestre – e o dono da casa – diante dos anônimos rapazes em visita” e com uns “olhos daquela profunda doçura que transparece em seus retratos”. Fixa o ambiente: “Mobiliário simples. Família numerosa, que tinha que viver com os 300\$000 do juiz municipal. Foi esse o Alphonsus que eu vi, conversando afavelmente com os dois estudantes, lendo os nossos versos inexperientes, mostrando os dele, como se fosse o nosso igual, o nosso irmão bondoso e quase acanhado.” Diz depois que lhe mostraste “Ismália” e informaste que ias mudar o título, “conquanto sonoro”. E isso porque não querias que “se encontrasse ali a sugestão da heroína de Shakespeare”.

Em 1915, como já ficou dito, surgiu no pequeno **O alfinete** a versão definitiva de “Ismália”. Definitiva quanto ao texto, não quanto ao título. Este tardaria a ser mudado.

Referido o poema, Alphonsus Filho projeta subitamente sobre a cena a voz do pai (interlocutor de todo o texto) e o poeta *informa* aos moços em visita que *ia* mudar o título, banindo com o gesto “a sugestão da heroína de Shakespeare”. A mudança ainda *tardaria* (talvez dezenove meses – pouco mais, pouco menos), mas fica portanto documentada. Será mesmo?

A evocação das memórias de Cousin toma como mote a descrição em bloco unitário imutável de uma intencionalidade editorial que o simples exame da nota de João Alphonsus (nota 1) revela dispersiva e cambiante. Não: as *intenções* do autor (quais delas?) não ficam por Cousin melhor esclarecidas, ou seus quereres melhor explicitados. Além do que, a esta altura, é simples constatar que um conto como *Citarpa*, mesmo sem se chamar “Ofélia”, mantém seus vínculos imagéticos com “Soneto de Ofélia”, “Suicidas de amor”, “Cármem japonês”, “Hão de chorar por ela os cinamomos” ... (que, com exceção do primeiro, também não trazem no título ou nos versos a palavra “Ofélia”). Seria diferente com um poema “Ismália”?

Talvez seja mais proveitoso, enfim, considerar em que grau as versões de “Ofélia” diferem entre si e como cada alteração promove, ou não, um afastamento do texto em relação ao universo shakespeariano. Ou, para dizer de outro modo, talvez valha a pena examinar se a leitura que o conjunto da obra de Alphonsus realiza de Shakespeare fica de fato afetada pelas alterações em questão – inclusive a *última*. Neste meio tempo, o conjunto continuará a ser referido pelo título “Ofélia” que – mantidas as apostas da primeira seção deste capítulo – ainda parece melhor definir o conjunto de imagens que vemos em transformação ao longo de suas reformulações.

As três divulgações de 1910, antes de mais nada, parecem-nos sugerir uma oscilação em busca da melhor expressão. Tal oscilação, consideradas as datas anotadas, faz imaginar uma certa lógica: uma primeira tentativa, publicada em novembro, utiliza, no verso em variação, **anjo** (“E como um anjo pendeu”). Duas semanas mais tarde, o poeta – no mesmo dia – recorre a **anjo** e a **lírio** – duas possibilidades. Com **anjo**, temos uma possível primeira versão do texto, **anjo** é ainda a forma numericamente majoritária. Enfim, a publicação de 1915 descarta **lírio** e mantém **anjo**.

É bem verdade que o verbo “pendeu”, mantido em todas as versões, evoca ainda o **lírio** oscilante, a flor descaída, inclinada. E, no entanto, isto pode ser relativizado quando recordamos que nas três variantes de 1910, **lírio** ou **anjo** *pendem* uma **imagem** para voar. Pender a imagem, assim, pode fazer pensar neste corpo limiar (a flor ou o anjo), tombado em quase queda; ou, então, em flor ou anjo que, valendo-se da *imagem* (a imagem poética) preparam seu voo. Anjo e/ou flor aludindo, neste caso, ao poeta – ao poema.

Associado **lírio** a uma leitura metapoética, parece válido investigar em que medida **anjo** pode solicitar uma revisão de tal leitura. Assim, ao longo da seção anterior, este texto teve o cuidado (que permaneceu sem explicações) de assinalar presenças

angélicas no conjunto dos poemas, assim como de salientar o quão próximas estão imagens como anjo/lírio/rainha/flor/lua/estrela, na constituição das Ofélias consideradas.

Privilegiando o lírio publicado em 4 de dezembro em **O germinal**, deliberadamente se buscou (entre outros aspectos) dirigir a atenção para um sensorialismo e uma erotização da atividade poética usualmente declaradas ausentes da obra literária de Alphonsus de Guimaraens. Ora, se Ofélia cantando sobre a torre, se os instrumentos musicais que configuram Citarpa, se as muitas vozes ritmadas, se as chorosas flores ou estrelas sempre à beira (imagens de beleza, distância cadenciada, certa consciência em suspensão) podiam remeter ao poeta e ao poema na lógica interpretativa proposta, não é muito difícil sustentar que *anjo* igualmente permitiria tal remissão. Quando mais, por ser um tal anjo, assim, par de asas ruflando às vésperas de um vôo. Ruflando, em movimento também som – outro canto. O canto, outro movimento.

Gaston Bachelard, em seu livro, **O ar e os sonhos**, destaca que, em geral, uma leitura psicanalítica não hesitaria em associar o sonho de vôo à volúpia: o sonho de vôo, aliás, simbolizaria desejos voluptuosos. E, no entanto, tal abordagem lhe parece ainda acanhada em relação ao alcance da imagem:

Os psicanalistas nos repetirão que o sonho de vôo é o símbolo da volúpia, que o perseguimos, como diz Jean-Paul, “para estreitar belas figuras”. Se é preciso amar para que se desfaçam as angústias que nos abafam, sim, o sonho de vôo pode mitigar durante a noite um amor infeliz, pode suprir por uma felicidade noturna um amor impossível. Mas o sonho de vôo tem funções menos indiretas: é uma realidade da noite, uma realidade noturna autônoma. Considerado a partir do realismo da noite, um amor do dia que se satisfaz pelo vôo onírico se designa como um caso particular de levitação. Para certas almas que têm uma poderosa vida noturna, amar é voar; a levitação onírica é uma realidade psíquica mais profunda, mais essencial, mais simples que o próprio amor. Essa necessidade de ser aliviado, essa necessidade de ser liberado, essa necessidade de assumir à noite sua vasta liberdade aparece como um destino psíquico, como a própria função da vida noturna normal, da noite repousante.²⁰⁷

²⁰⁷ BACHELARD, **O ar e os sonhos**, p. 35.

Percorrendo o poema pelas mãos de Bachelard: esta figura enlouquecida postada no alto de sua torre, insulada em distâncias e exclusões, contemplando iminência de abismos, sonha. Olhares dividindo-se, perspectivas dúplices: sonha. E no entanto, representado o sonho (o vôo em sonhos) não se chega a uma *simbolização* de completude amorosa pela qual se anseie. *Vive-se* já tal sensação, um encontro com a(s) lua(s) do desejo (banho de integralização) já se esparrama pela pele nele empenhada, nele purificada, nele imersa em delírio; já o vento toca em comoção – penas eriçando-se, não mais *penas*, caminhos de plenitude.

Uma libertação onírica se oferece, então, abre-se em compensações e delícias, permite uma levitação, alivia, libera, repousa. Pacificação: asas ruflantes abertas em vôo. Abertas em vôo e queda. Ou: Do alto da torre, desejos se duplicam, dividem-se (perigos assomam distantes, impossibilidades desfilam como se palpáveis) e o desvario em canto ampara um ímpeto: uma libertação onírica se oferece, abre-se em compensações e delícias, permite uma levitação, alivia, libera, repousa. Enquanto uma queda se processa: pesadelo que aprisiona e arrasta, arranque que afunda e afoga.

Transcreva-se o poema:

Ofélia

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

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

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

E como um anjo pendeu

A imagem para voar...
 Queria a lua do céu,
 Queria a lua do mar...

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

Dois caminhos, simultaneidades dinâmicas. Bachelard, para quem o vôo onírico seria “um fenômeno da *felicidade dormente*, desprovido de tragédia”, entende a imaginação da queda “como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a *nostalgia inexprimível* da altura”. Representando em uma musa (ou em um vôo) uma elevação feliz que o acalma e alenta, este poeta não se furta – não se pode furta – à representação dos duendes, trasgos e bruxos, das vis feiticeiras e serpentes que o assombram e atormentam (quedas).

Poucas imagens são tão privilegiadas para conjugar este destino paradoxal quanto a imagem do anjo, que põe simultaneamente em movimento um dos mais tocantes paradigmas de queda, assim como evocações destacadas de harmonias beatíficas:

Por uma estrada de astros vou subindo,
 Túnica em luz, em luar as alpercatas...
 O argênteo sol, que em ouro tinha vindo,
 É branco escrínio das mais alvas pratas.

Ante os meus olhos, o horizonte infindo
 Tem imagens de inquietações beatas.
 Sonho arcanjos de amor ideal, fruindo
 Os beijos das paixões intemeratas ...

Os círculos fatais, ei-los tranpostos:
 Abro as asas de espectro rebelado:
 Olhos além, os braços em cruz postos...

O silêncio infinito não me aterra,
 Mas a dúvida põe-me alucinado...
 Se encontro o céu deserto como a terra!²⁰⁸

²⁰⁸ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 357.

Neste poema, acomodado na obra póstuma **Pulvis**, a divisão insuperável, a impossibilidade de silêncio absoluto, a alucinação infinita da dúvida são desdobradas a partir de uma evocação da Escada de Jacó. A narrativa bíblica figura em Jacó aquele cujas precariedades, atitudes recrimináveis, caráter oscilante são suplantados por uma capacidade de perseverança e fidelidade que o tornam, enfim, meritório de uma comunhão direta com a divindade. A distinção do acesso à iluminação é prêmio de uma luta em que um anjo deve ser vencido. A vitória sobre a excepcional força desse ser abre caminho a uma multiplicação de bênçãos.

Esta **Escada de Jacó**²⁰⁹ em que, tantas vezes ao longo da produção de Guimaraens, oscilam os passos da representação poética vem marcada pelo signo da dúvida. Da escada, então, parece *imprecisar-se* o destino de ascensão em proveito da imagem de mediação. A mesma via de astros, horizonte abrindo-se ante “imagens de inquietudes beatas” ampara o sonho *ascendente* com “arcangjos de amor ideal (beijos intemeratos, fruições liberantes) e o pesadelo *descendente* de um espectro rebelado (ainda uma vez e sempre abrindo-se em asas, arrojando-se). Permanência de um sonho alvo de silêncio nirvânico, tingido pela inesgotável tensão aviltando aos abismos e trevas:

Seja, na hora fatal, o derradeiro impulso
 Dado ao corpo que tomba e à alma que se lamenta.
 Escarnecem de ti, pobre máscara avulso,
 E alheio vais ao riso vil da turba odienta.

Ah! se ele fosse como o etéreo arcanjo, expulso
 Do Sólido, por querer ser Deus! Mas não. Se tenta
 Voar, é na terra: e cai ao chão sem voz, sem pulso,
 Porque o ódio cresce, e o dia é findo, e a noite é lenta.

O sol, mais uma vez nas convulsões do incêndio,
 Morre: mas não poder aquele que o merece
 Agonizar assim! Tormento! Vilipêndio!

Impregnada de luz, a tarde ao longe corre
 O véu crepuscular ... Morrer sem uma prece,

²⁰⁹ Como se sabe, título de outro livro póstumo de Alphonsus.

Sem que saibam jamais de que morte se morre!²¹⁰

“Pobre máscara avulso”: ser de solidão e exclusão desdobrando-se em sonhos, em ambivalências, rosto proteiforme, alvo privilegiado de escárnio e desprezo. A este, nem a exclusão definitiva, a queda vertical absoluta é dada – eternamente fundido entre extremos: vôo levando ao solo, canto afônico em noite lenta, procissão de dias infelizes. Sem alentos de prece, ressoa ainda a morte – signo de não se sabe o quê. Signo?

Inconsciência agônica e trágica, angústia infinda, da mesma torre erma e esguia, eternamente pendido entre extremos:

O Sino

Na torre esguia há séculos demoro,
Alerta a todo alarma de agonia.
Vedeta eril, com que clamor sonoro
Sigo as almas na noite erma e sombria!

Festivo como um pássaro canoro,
Canto às vezes. Sou corvo e cotovia.
Saudando a vida e a morte, louvo e choro
O despontar e o anoitecer do dia ...

Sol a pino, quanta algazarra, quanta!
Há nos sons que me trinam na garganta,
Subindo ao céu para descer depois...

Mas com que dor meus crebros dobres planjo,
Quando se fina um poeta, ou morre um anjo,
Que anjos são afinal ambos os dois!²¹¹

Precisamente por ser algo decepcionante uma explicitação assim tão ostensiva como a que encerra este último soneto, é que nos parece, afinal, de especial felicidade a metamorfose de “Ofélia” com que nos contempla **O alfinete**, em 17 de junho de 1915:

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

²¹⁰ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 319.

²¹¹ GUIMARAENS, **Obra completa**, p. 360.

Já estas asas (ao menos no curso deste texto) não se podem apagar da reflexão sobre a imagem poética. E, no entanto, sua maior sutileza eleva e alivia (prêmio para olhos e ouvidos). Isto sem que o leitor, contudo, possa evitar ser simultaneamente apanhado pelo choque, pelo peso de asas que se **pendem** para voar: prefiguração de quedas, inversão de movimento, projeto abortivo.

Escrita em busca, em trânsito, em caminho, “Ofélia” enuncia, assim, um sujeito que, em sua solidão última, irredutível, ineludível, trava um embate por algum precário sonho de perfeição. Anseio que se ramifica em busca amorosa, em desejo erótico, em sensorialismos, em criações metafísicas, em exercício poético. Imagem de batalha que se trava sozinho, insulado em torre, na loucura de arrazoados por demais densos, no desprezo de razões que exigem logo abaixo, no desprezo do fascínio que poderia liberar mais acima. Da torre, um sujeito se dedica a contemplações, a imagens e reflexos:

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

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

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

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

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

O ser pleno é este cujo canto sonha na torre. O ser elevado em insustentáveis orgulho e auto-suficiência, ensandecido. Ao fim do poema (momento infeliz em que pares se dissociam) novamente condenado - dividido. E por esta divisão anteceder e suceder a androginia criativa, “Ofélia” é, então, um fluxo brotando, fonte viva, da estrofe medial – momento climático que as estrofes 2 e 4 preludiam, amputação triste cuja dor surda a primeira e a última testemunham.

Na primeira estrofe, um vetor centrípeto encaminha já ao sonho quando a musa (o poeta) se alça à altura distanciada em exclusão e, considerando a duplicidade em sua retina, inicia-se. Olhos ainda muito abertos, panorâmicos, expansivos. Amparada em extremos, a terceira estrofe delineia uma proximidade, estabilidade paradoxal, *estado* feito em junções ambivalentes, distâncias e proximidades em imprecisão. Enfim, na última estrofe, vetor centrífugo, progressão de esquecimento: já nada contemplam retinas, emersas de tumulto em que se entreabrindo pálpebras impuseram-se outros choques, outros sentidos. Fim do ato, pares apartados, cada ator recolhido à sensaboria de seu camarim.

Esta quinta estação, encontra-se, enfim, esvaziada de um desejo que, na primeira, arma-se em ciclo. Um desejo que se formula em olhares na primeira estrofe, apaga-se de presença-delírio na terceira – canto fazendo-se, e se despedaça em ausências na última, enquanto a segunda e a quarta figuram dois movimentos. Um, em que o querer leva, conduz a, busca uma proximidade *essencial*, em banho de sonho já prefigurada. Outro em que este mesmo querer deve se acomodar – imagens ainda pendentes, vôo ainda em perspectiva – a inevitável repulsa em que céu e mar reaparecem como lugares *da lua*. Uma *do céu*, outra *do mar*, nenhuma pode, enfim, permanência na torre em delírio que se constitui enquanto rasgo de brevidade.

A quarta estrofe desenha nitidamente o corte trágico a ser virtualizado na última. Não mais ímpeto, não mais desejo de movimento, apenas um querer sangrando ainda. E o que se quer agora não é gesto – quer-se a lua. Querer a lua. Querer a lua... o quê? Querer ser a lua? Querer ter a lua? Querer tocar a lua? Querer fundir-se à lua? Querer afastar a lua? Querer a lua – a que não pertence, que não lhe pertence. Do fundo oco de um momento em que já não há possibilidade de percurso. (Não?) Momento em que, enfim, retornam as duas a seus pertencimentos, a seus apartamentos. Cumprido o ato, uma verdade de solidão se adensa – um exílio dúplice: o que é do céu, o que é do mar.... torre?

Feita a alusão a extremos dados como opostos (alto/baixo, alma/corpo), o poeta se revela representado como uma extensão aos duplos, alguém que não se configura pela identificação a um dos pólos – qualquer deles, mas que é anterior mesmo à polarização. A polarização, embora se alongue a partir de sua perspectiva, apresenta-se então como *extensão, implicação* de sua condição e não como traço que a defina. Dissecado entre duas realidades, seu momento climático o apanha sempre pendido sobre o abismo. E a polaridade, se reaparece, quando reaparece, elide o poeta em criação.

Perdem-se, portanto, duas luas para que algo se possa encontrar no ato da escrita: uma integralização em sonho que omite simultaneamente astro acima, reflexo abaixo – retinas subitamente esvaziadas enquanto um fluxo delirante se desenha (acordes), um fluxo se derrama enegrecendo em manchas o branco do papel. E se o ato da escrita se afirma assim como perda da imagem e também perda do ser que engendrou a imagem, o ato é o encontro apenas com um percurso, uma outra coisa, um movimento.

Quando a solidez do corpo (falo em penetração) finalmente atinge trespassando a água, tocando a lua desejada, é precisamente neste momento que a perde. A imagem desejada então se desfaz no movimento mesmo em que o corpo invade o meio em que ela

se desenha. O desejo desaparece igualmente – e o astro acima cala sua luz. O encontro é, assim, a mais precisa representação da perda.

No encontro, a *outra* lua (igualmente perdedora, outro tanto perdida – abandonada, devolvida a si), até então duplicante, reavê sua dimensão ímpar - subitamente invisível, destituída de fascínio ou reflexo, em esquecimento necessário à operação em curso. Abaixo, alguém se afoga, enquanto algo mais se desmancha (imagem invadida, descomposta, agora apenas mar em movimento). A lua do céu é enfim apenas um contraponto do mergulho abaixo – a solidão acima, a solidão que *nada* desfaz. No alto, a solidão, abaixo o aniquilamento do encontro – ausências. A escrita enquanto ato (terceiro elemento) dando-se em duas privações simultâneas – mergulho-vôo, um *nada*.

Mas como o canto só poderá novamente este outro vôo, este sonho-integralização que por asas de imagens sempre se prepara, adensa e acalma, como o canto só poderá novamente atualizá-lo se por precedente reabertura destes olhos aos esfacelamentos, há ainda uma terceira força pela qual irresistivelmente a primeira e a quinta estrofe aliciam-se mutuamente, invocam-se, ordenam-se: reordenam-se.

Desta terceira força, perdemos o ciclo e mergulhamos no círculo antes prefigurado. Do centrífugo ao centrípeto, a reta desapareceu. Tem-se agora, circunferência, de que qualquer centro (meio, fim) se torna abstração indemonstrável. A terceira estrofe perde-se, então, outro torvelinho. O que parecia um trajeto que de um início ia a um fim, almeja terceira dimensão: circular.

A reflexão sobre a formalização de “Ofélia” nos convida, a esta altura, a um retorno. Não mais a musa louca ao vento, não mais cabelos desprendidos ondulando-se, não mais vestes em dança, solidão. Voltemos a uma cena abafada, a um sufocamento, a uma rarefação:

A cabeça de corvo

Na mesa, quando em meio à noite lenta
Escrevo antes que o sono me adormeça,
Tenho o negro tinteiro que a cabeça
De um corvo representa.

A contemplá-lo mudamente fico
E numa dor atroz mais me concentro:
E entreabrindo-lhe o grande e fino bico,
Meto-lhe a pena pela goela a dentro.

E solitariamente, pouco a pouco,
De bojo tiro a pena rasa em tinta...
E a minha mão, que treme toda, pinta
Versos próprios de um louco.

E o aberto olhar vidrado da funesta
Ave que representa o meu tinteiro,
Vai-me seguindo a mão que corre lesta,
Toda a tremer pelo papel inteiro.

Dizem-me todos que atirar eu devo
Trevas em fora este agoirento corvo,
Pois dele sangra o desespero torvo
Destes versos que escrevo.

Em “A cabeça de corvo”, a escrita acossada formalizava uma afirmação sustentada em recusa. Fechando-se sobre um imperativo que conjugava banimento e danação, o poema configurava, ainda, uma culpa, tornando-se de todo modo responsável pelo desespero mesmo que o consumia. Instado a calar-se, o texto parece fazê-lo – o poema termina. Termina?

O peso insolúvel que a quinta estrofe enuncia, hiperbólico campo magnético exercitando-se em seduições, instaura também neste caso sua circularidade, correntezas. E a resposta ao que “todos” dizem, o texto fornece não respondendo, reeditando-se sucessivo: se “todos” invocam um silêncio impossível, em meio à noite lenta, uma voz escreve-se sempre, ainda. Solitariamente, pouco a pouco, de contemplações e dores – ardores - , um movimento se enfeixa, tremores pintam-se, apropriada loucura, dizer libertador.

E se Ofélia, enlouquecida, tremula ao vento, esta outra voz trêmula pinta semelhante insensatez, recorrente exclusão. O apelo de se atirar trevas em fora tinta-tinteiro-poeta é o mesmo contra o qual a (in)ação desta Ofélia se alça, costas voltadas, confrontando-se, de sua torre, com céu e mar.

A pena (a musa em penas? anjo alado de lamentos?) ainda se mergulhando para se deixar impregnar de um desespero de separação em que se articula uma cena outra, sob o signo de um desvario. Uma evocação platônica então se deixa entrever nesta internalização problemática de uma desconfiança disseminada em relação à escrita: a consciência de uma condenação potencial. Internalização problemática: violência e violação na resistência silenciosa de um fazer subterrâneo, eloqüente em seu silêncio, em seu clamor, em seu rumor inaudito.

E, quando sobrepomos “Ofélia” e “A cabeça de corvo” quem se encontra, de uma vez por todas senão o príncipe e sua, enfim, musa? A paralisia e a dança patética. E enquanto um se abafa, condensante e a outra flui, disforme, aerada, em que impossível cópula de cadáveres tramam-se, conjugam-se, casamentos de inconciliáveis reversões? Entre um pássaro-tinteiro e este outro pássaro-anjo, a conjunção desejada que a escrita potencializa encontrará nas páginas de Alphonsus de Guimaraens, em uma outra ave, ainda este canto, oscilando do fascínio à morte, produzindo-se em ritual infindo, celebração interminável, tanatos erótico renascente.

Desta outra ave, não tão recorrente quanto as anteriores, o desenho mais preciso (ou impreciso) possivelmente seja o que encontramos em um texto em prosa. Alphonsus de Guimaraens o publicou em 1920 (um ano, portanto, antes de sua morte), na coletânea **Mendigos** e deu-lhe o título “Ismália”:

Ismália

Quando ela se morreu, os seus olhos continuaram a mirar-me; não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos. Os meus olhos, no entanto, não os deixavam sós: miravam-nos também, com a mesma fixidez.

Eu via, de quando em quando, um cisne poisar na luz metálica dos olhos dela; era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras.

Quando o cisne baixava do alto, um frêmito rápido percorria todo o corpo da formosa morta; o seu rosto sorria, num relâmpago fugace, num fogo-fátuo que era cristalino; o seu peito arfava, alevantando os seios púberes, castos como dois lírios que fossem rosas; e as suas espáduas ebúrneas, por onde nunca haviam passado outros beijos que não fossem os raios do sol, quando ela se banhava no rio hialino, - estremeciam dolentemente.

O cisne, que era a sua alma, adejou para o céu, e nunca mais voltou para o ninho onde vivera durante quinze primaveras; mas os olhos dela continuaram a mirar-se eternamente, porque eu não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos.²¹²

Texto indeciso, alternando momentos de didatismo precário e outros em que se ensaia um quase hermetismo, as imagens de “Ismália” evocam imediatamente os escritos a Citarpa. Agora, contudo, figuras se soltam, tocam-se vagamente, em nexos ausentes ou imperceptíveis e a leitura parece demandar elementos externos em direção aos quais se estenda. Olhos fixos de morta insepulta obcecaram um enamorado que dela não se pode libertar. Perseguido, este sujeito de olhares persegue, enlaça, retém, tentando impedir à morte domínio absoluto. Dois esgazeados invocando-se, uma visão traz à cena uma ave: cisne pousando em luz metálica.

Se até então uma vaga simbologia, um sistema de referências com ar de intraduzível parecia demandar leitor iniciado, súbito o enigma aporta suas chaves: o cisne? ... “era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras”. O cisne: alma retornando a corpo que habitara, presente ao enamorado renitente com a perda. E o reencontro dos separados (qual reencontro? quais separados?) faz-se em frêmitos, espasmos, sorrisos, fogos-fátuos, arfares de seios, estremecimentos de campo virgem subitamente beijado.

²¹² GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 467-8.

Concluída a celebração, o cisne “que era a sua alma”, adeja para o céu – já reconciliado e para não mais voltar. Mas os olhos... os olhos teimam em não se fechar. Como se faz com os olhos de todos os mortos, ele não pode fazê-lo com os olhos desta morta. Expressão novamente empobrecendo-se, o sujeito declara coragem ausente. Mas o trecho parece remeter à mesma impossibilidade que, páginas atrás, impedia que se impusesse silêncio ao corvo – olhos acoessando sobre a mesa.

Este olhar esgazeado de uma morta, de uma morte que não se termina de matar, leremos aqui como o olhar persecutório de uma escrita de que não se desiste, de que este sujeito não desiste. Corpo estático sobre o branco, estes esqueletos desarticulados sob a noite, em interminável convite-dança, agitando-se sob superfície imóvel – canto de letras, ondulatória de cifras. Dança que, enfim, um cisne anima tão oportunamente:

Aliás, não será difícil ao menor dos aprendizes de psicanálise perceber, nesta última imagem do cisne, traços *masculinos*. Como todas as imagens em ação no inconsciente, a imagem do cisne é hermafrodita. O cisne é feminino na contemplação das águas luminosas; é masculino na ação. Para o inconsciente, a ação é um ato. Para o inconsciente, há apenas *um ato*... Uma imagem que sugere um ato deve evoluir, no inconsciente, do feminino para o masculino.²¹³

Cisne que evoca, ainda, um canto:

Nem em termos de convenção nem em termos de realidade o canto do cisne é explicável. Cumpre, como para tantas outras metáforas, procurar no inconsciente os motivos de uma explicação. A imagem do “cisne”, se nossa interpretação geral dos reflexos é exata, é sempre um *desejo*. Portanto, é enquanto *desejo* que ele canta. Ora, não há senão um desejo que canta ao morrer, que morre cantando, e é o desejo sexual. O canto do cisne é portanto o desejo sexual em seu ponto culminante.²¹⁴

A escrita, outro ato melódico, outra morte ritmada, não parece, enfim, dissociada de “Ismália”. Não se dissocia, igualmente, do conjunto da produção do escritor tal como vem sendo aqui abordado.²¹⁵ E se o texto já se abre com uma morte, ainda esta vez

²¹³ BACHELARD, *A água e os sonhos*, p. 38.

²¹⁴ BACHELARD, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁵ Apenas a título de ilustração, anexa-se um soneto: (GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 318.)

A saudade vindoira espero-a, pois agora
Que acho o presente em rosas brancas desfolhado,

o sentido das palavras convida ao encontro entre fim e começo. Olhos que já não se podem fechar (nunca poderão) solicitam igualmente um recomeço de leitura, sua complicação e recolhimento, seu destino circular, destino de imagem poética em progressão.

A imagem do cisne coincide, além do mais, com certas ocorrências angélicas, entendidos ambos como figurações obscuras de um mesmo desejo amplo e complexo a que o impulso erótico condensa com especial oportunidade. O anjo, usual figuração de androginia – de estabilidade alheia a imposições carnis, é acrescido, ainda, de um halo de inadequação às exigências da vida material que o manteriam em uma espécie de “suspensão” propício – na assimilação à imagem do poeta – ao ato criador. Paradoxalmente, esta ausência, este vazio erótico, evoca precisamente o que parece recusar:

O anjo é uma figura do desejo. Duplo de Eros Antigo, ele se manifesta por vezes como a personificação do amor, transfigurando os seres que aproxima, descobrindo seu potencial de amor escondido. O anjo provoca a paixão, a metamorfose interior, ele vem revelar toda a possibilidade de amor que guarda em si cada ser humano, a potência erótica que pode abrir seu corpo.^{216 ix}

O poema que segue contribui particulamente com a sequência destas reflexões.

No luto por um amigo perdido, formula-se outra definição de poeta:

Epitáfio para o túmulo de Álvaro Vianna
Musas! Este que aqui, no último sono, abraça,
Braços postos em cruz, o seu próprio esqueleto,

Mais um ano, dois, três e hoje será outrora
E todo esse fulgor é a sombra do passado.

Chorarei, e não mais hei de rever a aurora
Que surgiu dentro em mim como um sonho doirado.
Foi este o dia, em tal instante, em tal hora,
E revejo-me só, sem ninguém a meu lado.

Mas depois uma nova ilusão erradia
Vem buscar-me no grande ermo em que estou: floresce
De novo o lírio azul na estrada sombria.

Um cisne, erguendo o colo ebúrneo
Virginal, exaltado ao céu, canta uma prece ...
Pobre alma! O sonho foi-se, e afinal surge a morte.

²¹⁶ GARIDIS, Angélique. *Les anges du désir*: Figures de l'ange au XX^e siècle. Paris: Albin Michel, 1996. p. 230.

Sustinha (o Poeta é como um alvo cisne que passa)
Uma cítara d'oiro a gemer-lhe no peito.

Do céu baixou-lhe um dia a indefectível Graça:
De cota d'armas sempre e sagrado amuleto,
O cruzado ancestral de uma eloíta raça,²¹⁷
Ei-lo à espera do Juízo-Extremo deste leito.

Plectro ascendido além dos astros! lírio e círio
Clareando e perfumando as ameias augustas
Onde choram de roxo as noivas do martírio:

Junto aos restos mortais que sob a terra informe
Oisam, poisai! que após as sacrossantas justas
Entre os braços do sol o paladino dorme...²¹⁸

Furtando-nos a uma leitura minuciosa do texto, examinemos diretamente o que o trouxe a cena: sua representação do poeta. Saltando alusões à música, à morte, ao cisne, às partições e separações, tomemos diretamente o segundo quarteto:

Do céu baixou-lhe um dia a indefectível Graça:
De cota d'armas sempre e sagrado amuleto,
O cruzado ancestral de uma eloíta raça,
Ei-lo à espera do Juízo-Extremo deste leito.

O poeta tomado como “cruzado ancestral de uma eloíta raça”, atualiza ainda (como o anjo e o cisne), o tema do andrógino²¹⁹. A especialidade desta ocorrência consiste, no entanto, em inserir a utilização do tema em um quadro amplo que, certamente, não foi indiferente ao escritor. Dentre suas leituras ocultistas²²⁰, em diversas oportunidades Alphonsus de Guimaraens manifestou especial predileção por Joséphin Péladan, um escritor polêmico e a seu tanto folclórico que amealhava seguidores e desafetos na Paris

²¹⁷ A *Obra completa* grafa *eloísta*, problema gráfico constatável por um cotejo com as edições anteriores.

²¹⁸ GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 506.

²¹⁹ Esta pesquisa localizou uma única utilização explícita da palavra, por Alphonsus, no texto em prosa “A primeira mulher”. Transcreve-se o trecho: “Assim, era Adão andrógino: o seu hermafroditismo desdobrou-se em dois seres diferentes, que se completavam para a procriação de outros seres humanos. Adão, recebendo a mulher das mãos do Senhor, exclamou: “eis o osso do meu osso e a carne da minha carne”, e chamou-lhe Ischa, isto é, humana.” (GUIMARAENS, *Obra completa*, p. 414.)

²²⁰ O gênero era usualmente freqüentado por intelectuais com interesses próximos aos seus na época. A tese de Arline Anglade-Aurand anexa uma relação de obras da biblioteca pessoal do escritor. Na relação podem ser encontrados elementos que permitiriam um aprofundamento desta questão. (ANGLADE-AURAND, Arline. *Les influences françaises sur Alphonsus de Guimaraens. Thèse présentée pour le doctorat de 3^o cycle*. Toulouse: Université de Toulouse, 1970. 378 p.)

finisse secular freqüentada por José Severiano de Resende, possivelmente o amigo mais estimado por Guimaraens, e com o qual o manteve contato constante por cartas.

Péladan era fascinado pelo mito do andrógino. Sua vasta obra, de qualidade discutível, revisita a androginia permanentemente. Suas teorias estéticas buscavam na figura um ponto de definição e, em especial, o romance **Istar**²²¹ formulava uma curiosa teoria que via no escritor o membro de um grupo de seres intermediários, descendentes longínquos dos anjos, encarnados em forma humana (sexuada) a fim de se unirem aos simples mortais:

Igualmente a história proposta por Péladan se desenrola em dois tempos: um que conta a criação dos homens pelos anjos; outro que evoca este episódio extraordinário em que se vê a raça angélica dar nascimento a uma humanidade excepcional. / À origem, e após a emanção de séries espirituais, os anjos criam o homem, e o criam à sua imagem, ou seja, andrógino. Esta androginia é uma perfeição e, ao mesmo tempo, o homem assim criado parece não ter nenhum devir já que ele não deseja nada. E, segundo Péladan, ele não pode evoluir. Por isso, vê-se Deus intervir para reparar o erro cometido por seus delegados. O que falta a Adão é um espelho no qual ele se possa contemplar e tomar consciência de si mesmo. Este espelho é Eva, que não é uma criatura autônoma, mas literalmente uma parte de Adão, dele extraída e a ele oferecida a fim de que Adão possa desta maneira desejar e amar a si-mesmo. O desdobramento permite uma tomada de consciência necessária²²². x

O desejo ressurgiu, novamente representado como fonte de devir e criação, para o que a partição e a incompletude afiguram-se elementos decisivos. A partição traz em seu bojo a possibilidade de espelhamento e de tomada de consciência e, no poeta assim considerado (“ancestral de eloísta raça”), intensifica-se por tal ancestralidade a dor de uma androginia perdida, a dor de uma irrecusável imersão na sexualidade. De tal imersão e de

²²¹ Romance que Guimaraens, em carta inédita, declara estar lendo e relendo, referindo-se ao autor como “admirável Sâr Péladan”. O livro é parte da imensa “etopéia” *A decadência latina*, projetada pelo autor como uma espécie de reedição da *Comédia humana* de Balzac. A título de ilustração, informe-se que Guimaraens refere-se à “etopéia” e brevemente às relações entre esta e Balzac no mencionado texto “Pudor, pundonor”. Há, ainda, outra alusão direta ao escritor em “A ação de Wagner sobre o leite”. Péladan projetou igualmente escrever um *Setenário das Fadas*, que anuncia em capas de diversos livros, mas, como também aconteceu com seu admirador, este projeto (entre outros) permaneceu inacabado. Os dois apareceram unidos, finalmente, nas páginas da revista *Rosa-Cruz*, que publica textos de ambos. Outras relações perceptíveis entre os escritores escapam aos objetivos deste ensaio e não serão, portanto, exploradas aqui.

²²² EMONT, Nelly. *Aspects religieux du mythe à la fin du XIX^e*. MONNEYRON, F. (dir.) *L’Androgyne dans la littérature*. Paris: Albin Michel, 1990. p. 45-6.

todos os complicadores implicados, depreende-se a gravidade da condenação à separação que o mito androgínico sacraliza.

A respeito da possibilidade de tais inquietações manterem, no entanto, alguma relevância remanescente, quem se indaga é ainda Jean Libis:

É além do mais possível assinalar que nossa contemporaneidade parece indicar uma sensibilidade reafirmada no que concerne ao Mito androgínico. Para além de certos encantamentos tumultuosos, é preciso talvez ver uma das razões deste fenómeno nisto que nos parece ser um reajustamento filosófico do estatuto do mito em geral. Com efeito, no momento mesmo em que um Nietzsche proclama “o crepúsculo dos ídolos” e denuncia a impostura das bravatas dialéticas sob a luz crua do grande meio dia da desilusão, uma corrente de pensamento paralela se desenha para tomar o mito como objeto de reflexão e de análise.²²³ Não pensamos, aliás, que estas duas correntes estejam em oposição uma em relação à outra, mas mais precisamente que elas se articulam, grosso modo, sobre uma mesma episteme. Porque é verdadeiro que o pensamento filosófico nietzscheano nos convida a acuar a ilusão lá onde ela se encontra – aí compreendido se for o caso, na própria filosofia – a filosofia do mito nos ensina, por vias no entanto diversas, que os conteúdos mitológicos não têm nada a nos ensinar sobre este mundo e sobre a situação objetiva do homem no mundo, mas que em contrapartida eles podem nos ensinar muito sobre o modo como concebemos esta situação. Em outros termos, o Mito é o reflexo de nossa Psiquê, ele representa a cartografia de nossos desejos e, o que conduz ao mesmo, de nossas angústias. Como Narciso se mira em sua imagem, o homem contemporâneo observa, assombrado, seu próprio inconsciente hipotasiado nas construções arcaicas que não cessam, paradoxalmente, de renascer e de interpelá-lo. É por isto que nos parece justo dizer que o mito exerce ainda uma vez uma verdadeira fascinação sobre o pensamento atual.^{224 xi}

A fascinação de que fala Libis parece-nos, enfim, constitutiva à estruturação deste ensaio. Perseguindo os paradoxos de uma escrita que os internaliza espelhando-se a si mesma, outra escrita se ergue igualmente sobre uma imagem prévia, que reflete não sem turvar, turvando eventualmente por método e como exercício de *reflexão*. E se Alphonsus lê em Shakespeare, em Poe, em tantos outros, a metade perdida a cuja busca se condenou (se desta leitura ele se constrói reflexo faltante) poderia este texto sonhar diferença – a indiferença metodológica?

²²³ Nota do texto transcrito: “Scheling, Frazer, Lévy-Bruhl, Eliade, Lévi-Strauss, Freud, Jung, etc, constituem etapas importantes desta corrente.”

²²⁴ LIBIS, op. cit., p. 273-4.

Escrevendo-se Alphonsus em sombras, distorções sobre o chão, contorções e inversões, não se podem, finalmente, sobrepor à sombra quaisquer desejos de acesso a uma verdade (biográfica, sobretudo) que cale e impeça divergências e possibilidades desviantes. Não é de *vida real*, enfim, que se trata aqui:

Em equilíbrio sobre a meia-noite, sem nada escapar do sopro das horas, o poeta se despoja de toda vida inútil; experimenta a ambivalência abstrata do ser e do não-ser. Nas trevas vê melhor sua própria luz. A solidão lhe traz o pensamento solitário, um pensamento solitário, um pensamento que se eleva, que se apazigua se exaltando. O tempo vertical se eleva. Por vezes também afunda. Meia-noite, para quem sabe ler *O Corvo*, jamais soa horizontalmente. Soa na alma, descendo, descendo... Raras são as noites em que tenho a coragem de ir até o fundo, até à décima segunda ferida, até a décima segunda recordação ... Então retorno ao tempo plano: eu *acorrento*, eu me acorrento, volto para junto dos vivos, para a vida. Para viver é preciso sempre trair fantasmas...²²⁵

De todo modo, para o que aqui se escreveu, apresentam mínimo interesse os álibis e desvios que nos fornecem os relatos do que Afonso Henriques da Costa Guimarães viveu – traições. Na fidelidade irrecusável a cada um de seus próprios fantasmas é que este texto espera ter cingido a intimidade dos fantasmas de um outro (outros), estreitando-lhe a bela (e algo triste) figura – conjunções... pretensões precárias, lealdades deslizantes.

Confrontada com muitas outras leituras (leitores) do universo poético explorado, esta escrita pretendeu imaginar (tornar plausível) um poema (uns poemas) que não seja(m) caminho unívoco, que se queira trilhar da partida ao destino (que destino?), do início ao desfecho (fecho?), da nascente à desembocadura (qual delas?). Um poema que possa ser percorrido (em contrapartida) como um corpo em situação erótica (mais que um corpo? não mais que um corpo?), um corpo jamais encontrado, um percurso sem sentidos (fixos), as idas e vindas por si mesmas impositivas, o descentramento e a dispersão, a desordem e o anseio de reordenar-se atabalhoadamente impondo-se reeditados em mortes sucessivas – renascentes. Uma leitura que, percorrendo-se simultaneamente, perseguindo de

²²⁵ BACHELARD, *Instante poético e instante metafísico*, p. 186-7.

cansaços a forma a que se cola, confira-lhe precárias consistência, densidade, duração – de outro modo ausentes. Que quase a toque, quase a alcance, quase a estabilize.

Para, em seguida, voltar a perdê-la.