

Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens

Two grim objects: a reading of Alphonsus de Guimaraens

Francine Fernandes Weiss Ricieri

UNIFESP



Resumo: Neste ensaio formulam-se algumas reflexões analíticas sobre a obra *Kiriale*, do poeta Alphonsus de Guimaraens. São abordados alguns poemas, em especial “A cabeça de Corvo” e “O Cachimbo”, bem como aspectos constitutivos do modo de estruturação e concepção do livro em estudo. Apesar de não ser a obra tecnicamente mais elaborada de Guimaraens, *Kiriale* apresenta configuração formal e temática que a inserem no âmbito das reflexões sobre o literário que se faziam então, em especial pela valorização da obra poética enquanto objeto racionalmente organizável. Discutem-se, ainda, evidências da existência de um projeto poético específico recorrente no conjunto da produção de Guimaraens. Por fim, esboçam-se algumas considerações sobre o caráter problemático e tensional daquela lírica.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens; Simbolismo brasileiro; Século XIX

Abstract: This paper aims to analyse the book *Kiriale*, written by the poet Alphonsus de Guimaraens. The poems specially focused are “A cabeça de Corvo” and “O Cachimbo”. The book is also studied by its structural features and by the conception of poetry that it presupposes. In spite of the fact that it is not the most elaborated work written by Guimaraens, *Kiriale* shows a kind of thematic and formal organization that includes the book in the scope of literary reflections from that period, in special for taking literary works as rationally structured buildings. The paper is also concerned with some evidences of a particular poetical project that could be extended to the whole work left by Guimaraens. At last, some comments are made on the strained and problematic features of Guimaraens’ lyric poetry.

Keywords: Alphonsus de Guimaraens; Brazilian poetry; Ninetenth century

1 Anterioridade, hierarquia, projeto

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 planejado organizar *Alucinações e Salmos da noite*. A anterioridade cronológica é, contudo, difícil de precisar. O primeiro dos dois projetos (a despeito de anúncio veiculado na contracapa de volume efetivamente publicado) não se concretizou, salvo por alguns poemas esparsos saídos em jornal com a indicação de estarem a ele destinados. O segundo chegou até nós sob a forma de coletânea de recortes encontrados entre os pertences do escritor e divulgados em 1942, no periódico *Autores e livros* (GUIMARAENS, 1942), e, em 1960, na seção *Documentário*, na *Obra completa* (GUIMARAENS, 1960).

Traço marcante de *Kiriale*, a *tensão* encontra-se consignada na obra de modos os mais diversos. Tal tensão se faz sentir mesmo no dado acima referido: consideradas dificuldades materiais concretas, a proposta inicial de trazer escritos a público vai sendo adiada até que, no ano de 1899, editam-se (em um único volume) *Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* e, poucos meses depois, *Dona Mística*, ficando aquele que seria o primeiro inédito até 1902.

Falta informação precisa sobre as razões concretas da oscilação quanto à obra *inicial* e avultam especulações sobre a “inversão” que deu precedência à publicação dúplice contendo o *Setenário* e os quatorze poemas de *Câmara Ardente*. Na tentativa de atribuir sentido(s) a esse movimento, o primeiro impulso talvez fosse o de emprestar ao fato as interpretações que têm sido emprestadas ao

conjunto da produção alphoncina. A inversão denotaria, assim considerada (e devidamente abonada pelas *intenções* autorais), a precedência (localizável nas obras referidas) da temática místico-católica no imaginário de um poeta em cuja “adolescência” intelectual constaria um namoro sem consequências com certo satanismo de importação francesa – visível em *Kiriale*, *Salmos da noite*, no não concretizado *Alucinações* e em algumas crônicas.

Essa leitura não seria totalmente precisa já se nos atívéssemos ao caso da “dobradinha” de estória. O *Setenário*, a despeito de seu evidente confessionalismo (que levou a crítica pioneira de José Veríssimo¹ a referir-se a ele como “o caso piedoso posto em versos” – VERÍSSIMO, 1901: 225), estrutura-se de modo a atualizar uma intelecção do poético que remete diretamente a concepções que se vêem concretizadas em obras como a de Charles Baudelaire e escritores afins. O problema não será totalmente examinado aqui, mas a organização da obra (estruturada não como simples reunião, mas como conjunção significativa de poemas) impõe-se à reflexão, ainda que desconsideremos cartas, epígrafes ou citações do autor que parecem sugerir aquele “parentesco” intelectual. A complexidade da organização suplanta evidências primárias (como a divisão dos 49 sonetos em sete grupos de “Dores”, ou as referências intertextuais e metapoéticas estrategicamente inseridas aqui e ali) e – em escala menor – faz-se sentir também em *Câmara Ardente*.

E que intelecção do poético seria essa, discernível na organização do *Setenário*? Contrariando alguns dos pressupostos que usualmente sustentam as leituras da poesia de Guimaraens, Sérgio Alves Peixoto, em estudo

dedicado à “consciência criadora na poesia brasileira”, em análise que realiza do Soneto VII, da Sexta Dor,² associa a concepção da obra ao contexto das imagens e dos temas afins à poesia *decadente*:

Em meio ao cabalisticamente arquitetado plano de poetizar as sete dores de Nossa Senhora em sete sonetos cada uma, poemas de cunho metalinguístico, como este, se destacam. 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 no 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. (PEIXOTO, 1999: 224)

Que o empenho metapoético esteja entranhado em uma formulação *cabalisticamente arquitetada*: a equação crítica proposta por Peixoto, ainda que possa soar familiar a leitores dos decadentes, entra em dissonância com a imagem consagrada do poeta, segundo a qual a exclusividade da Mística Católica dissolveria (sobretudo na obra dúplice) as ocupações propriamente *poéticas* do fiel em ascese.³ Em Peixoto, “místico-religioso” seria um clima envolvendo a “melodia serena” do verso, enquanto o problema propriamente *místico* (a condição submissa do homem em face do divino) funcionaria contrastando com

¹ O primeiro texto crítico de que há registro sobre a poesia de Guimaraens foi publicado em *O país*, em 1893, por Coelho Neto (1900), a quem o poeta dedicara um soneto posteriormente incluído em *Kiriale* (“Espírito Mau”, soneto V, de Caput II). “Alphonsus” consiste em um agradecimento envaidecido do homenageado e reivindica o posto de crítica inaugural: “Entras pela literatura como o rei profeta entrou pela cidade dos mirtos, cantando salmos e, como os da turba israelita, folgo em ser o primeiro a despir as palmeiras, para forrar o caminho que há de trilhar, com sapatos verdes”. (Texto transcrito em nota em GUIMARAENS, 1938: 386-387). Após duas ou três menções superficiais, em 1900, resenha de Oliveira Gomes publicada naquele mesmo jornal registra o aparecimento de *Dona Mística*, assinalando o satanismo lá observável e instituindo um dos mais persistentes lugares-comuns na leitura do poeta: a associação direta entre algumas de suas imagens e o episódio biográfico da jovem prima e namorada morta (OLIVEIRA GOMES, 1900). No mesmo ano, no *Livro do centenário* (ROMERO, 1900), Sílvio Romero, após abordar a produção de Cruz e Sousa, menciona Alphonsus entre outros poetas, aconselhando, para que o simbolismo pudesse *caminhar e progredir* no Brasil, que fossem abandonadas “as ladainhas de Bernardino Lopes e Alphonsus de Guimaraens” e a “parvoçada de *Os Simples*” (em edição posterior, “as afetações d’*Os Simples*”). O texto que Veríssimo publica em 1901 (sobre o *Setenário*), é aqui referido como *pioneiro*, na medida em que, figurando entre esses empenhos iniciais de leitura, constitui-se no primeiro estudo de maior fôlego dedicado aos versos de Guimaraens. Seu texto não apenas aborda o objeto da crítica, julgando-o e posicionando-se a seu respeito, mas, sobretudo, ao evidenciar alguns de seus pressupostos e situar o alcance de sua leitura, registra as limitações em que tal leitura se constrói.

² Transcrevo o poema:

Eu sei cantar o sofrimento: basta
Para cantá-lo bem, já ter sofrido...
Pois a musa que pelo chão se arrasta
Sobe às vezes ao Céu como um balido.

Mas canto a sempre-humana dor. A vasta
Dolência angelical, o alma gemido
Que vem pungir-vos a Alma pura e casta
Oh! não ... que para tal não fui nascido.

Nem pretendo, Senhora, (fora um sonho)
Dizer toda a agonia que sofrestes
Nos versos que ante vós, humilde, ponho.

Por mais nobre que seja, é sempre toco,
Tem sempre versos pálidos como estes
O Poeta que quiser chorar convosco.

(GUIMARAENS, 1960: 163-164)

³ Ao transcrever o poema de Guimaraens intitulado “Os Magos”, no primeiro volume de seu *Decadismo e Simbolismo no Brasil*, Cassiana L. Carollo registra em nota informações presentes na marginalia do poeta e que parecem remeter a um projeto de inserção, por parte do escritor, nos termos em que se construía, então, a reflexão sobre o *literário*. Reproduzo a referida nota para considerar a pertinência de alguns dos elementos nela sinalizados:

o problema metapoético (a condição submissa do poeta em face de sua linguagem).

A análise permite redimensionar o gosto pela estrutura complexa e pelos agrupamentos em sete que poderiam, então, remeter a elementos que vão além daqueles explicitados no tema central ao livro. Ou seja, além do marianismo católico dado no tema, a forma do livro remete à reflexão sobre a obra literária enquanto objeto passível de edificação racional, objeto *arquitetável*, formalmente denso, e, paralelamente, às apropriações feitas pelo literário das terminologias e simbologias esotéricas no final do XIX, como tentativa de aproximação a uma *maneira* simbolista ou decadente e não apenas como a unilateralidade da confissão de opções biográficas literalmente enunciadas – o que, no balanço, Peixoto descreve como plano “cabalisticamente arquitetado”.

Trata-se, enfim, de um escritor que se revelou empenhado no planejamento formal de seus livros, não apenas na estruturação do *Setenário*, mas, ainda, na preparação de *Câmara Ardente* e, por fim, em diversos elementos visíveis na disposição dos poemas em *Kiriale*. Trata-se, além disso, de um leitor que, por volta de 1895, no período, portanto, em que se inserem as produções em discussão, aproximando-se de outros poetas com os quais estabelece várias relações de afinidade, lia obras como *Istar* e *L'Androgyne*, ambas de Joséphin Péladan, bem como *Le satanisme et la magie*, de Jules Bois.⁴

Este texto foi incluído em carta dirigida a Freitas Vale na ocasião em que termina os exames. Conforme depõe ao amigo, a vida em Minas muito o aborrece: “Imaginas tu que vivendo distante de toda comunhão literária; agora que o Rezende decidiu dedicar seu corpo e sua alma à Igreja! Sou capaz de me transformar em um tolo, se é que isto já não aconteceu, como provam os versos anexos. (Segue ‘Os Cardeais’). Quero teu julgamento.” O interesse de Alphonsus de Guimaraens pelas ciências ocultas pode ser comprovado por vários livros que possuía na época: *O Templo de Satã* de Guaita, traduções de Kardec, sem contar sua permanente admiração por Péladan (desde 1891). No volume *Au seuil du mystère* de Guaita, assinado Don Alphonsus, aparece a data 1895-6, o que torna interessante a comparação destas datas com aquelas citadas por Dario Veloso em seu ‘depoimento’ ‘Ciência oculta’. Em outra carta dirigida a Freitas Vale, datada de 7 de março de 1900, onde narra sua experiência em São Paulo na década de 90 e acentua o papel representado por W. de Queirós, Alphonsus de Guimaraens resume sua formação literária: “Fui inclinado à poesia oriental, à *chinoiserie*, estas(sic), e citarás os sonetos que te mando; a que fui parnasiano fui adepto (sic) (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. (CAROLLO, 1980: 53, 54)

Destaco que, no poeta e amigo Severiano de Rezende, aborrece a Alphonsus a opção sacerdotal que àquela afasta enquanto parceiro de debate literário. O *catolicismo*, por sua vez, como antes ocorrera com o *satanismo*, surge filtrado pelos procedimentos líricos baudelaireanos, o que impede, de resto, que pareçam dissonantes (como então não pareceriam) as leituras ocultistas, recorrentes no meio literário com o qual se buscava identificar. Freitas Vale concretiza, na nota, a pretendida interlocução.

⁴ O Museu Casa de Alphonsus de Guimaraens, em Mariana, em projeto financiado pela FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais) disponibilizou em meio a uma extensa relação de documentos digitalizados, partes das referidas obras: Capa ilustrada de *Istar*, com assinatura de Alphonsus e data de janeiro de 1895; capa de *L'Androgyne* com assinatura de Alphonsus e data de 1895; fragmento do livro *Le satanisme et la Magie*, com a assinatura “Dom Alphonsus” na capa e um carimbo da Livraria “Farchon & Cia”, do Rio de Janeiro (obra com data de publicação de 1895). Endereço eletrônico consultado em 12 de maio de 2008: <<http://www2.cultura.mg.gov.br/index.php>>.

Por todos esses motivos, retomando a reflexão de Peixoto, mais que apenas se destacarem e longe de se constituírem em detalhes irrelevantes do que seria um livro exclusivamente devocional, os poemas de cunho metalinguístico (e, talvez valha a ênfase, o *plano cabalisticamente arquitetado*) seriam os responsáveis por estabelecer, no conjunto do *Setenário*, a configuração formal e temática que operaria a inserção da obra no âmbito das reflexões sobre o literário que se faziam então. O metapoema e cada um dos metapoemas do livro, fechando cada um a seu modo um ciclo de sete sonetos, modificariam, assim, indelevelmente o conjunto. Ao fazer empalidecer o que pudesse ser um projeto linearmente “místico” da obra, o metapoema, destacando-se em sua posição estratégica, deixaria entrever a força efetiva do que ressaltaria como seu projeto estético:

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 toco 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 da palavra.

O sonho incansável de Alphonsus não esconde, entretanto, uma superior identificação do poeta com o 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’, quanto ao poeta que vê sua linguagem incapaz de expressar de modo condigno um tema, na verdade magnificamente retratado (e o poeta sabe disso), mas que, para ele, não passa de um grande e incansável sonho. [...] (PEIXOTO, 1999: 224-5)

Na declaração de impotência, na desistência retórica do sonho de escrita cuja realização mal se começou a pôr em curso, na aceitação da palidez do realizado, na constatação da abissal incapacidade expressiva aguçada ainda pela comparação extremada às infinitas plenitudes da divindade estaria encapsulado, acrescente-se, o aspecto aqui considerado decisivo para a compreensão do *Setenário*. Ocorre que, mesmo que se rejeite – o que se pode fazer com alguma facilidade – qualquer associação ou aproximação às manifestações esotéricas ou ocultistas (enfim, mais ou menos recorrentes no repertório dos poetas aos

quais Alphonsus pode ser associado, a sua *igrejola*), o tema escolhido para este livro específico revela-se particularmente oportuno a uma vontade formal que valorize a obra poética enquanto objeto organizável: pela possibilidade de partição em unidades passíveis de distribuição uniforme, sequencial, lógica e linearmente ascensional em direção a um momento climático. E que momento climático seria esse? No *Setenário*, o Soneto VII, da Sétima Dor.

Foi ainda José Veríssimo quem primeiro apontou uma certa dissonância entre o que referira como “o caso piedoso posto em versos” e o fecho deste soneto. Ou, ainda, uma certa dissonância entre a leitura confessional do poeta e do livro (se considerados como catolicamente *místicos*) e o terceto que encerra este que é o penúltimo poema do livro:

Doce Mãe de Jesus, se vos não pude
 Engrandecer por toda a eternidade,
 Se o meu estilo, às vezes, fraco e rude,
 Bem longe está da vossa ideal bondade:
 Se a minha musa edênica se ilude,
 Quando julga rezar com suavidade,
 Quando cheia de zelo e de virtude
 Vem falar-vos de vós com tal saudade:
 Perdoai-me, vós que engrinaldais com flores
 Castas as líras, feitas para a prece,
 De tantos macerados trovadores...
 Estes versos são como um lauserene:
 Mais fizera, Senhora, se eu pudesse
 Oficiar no Mosteiro de Verlaine.
 (GUIMARAENS, 1960: 167)

Em seu texto, Veríssimo sente necessidade de ressaltar a “ímpia alusão final” ao “Mosteiro de Verlaine”, em que o poeta “quisera oficiar”, ironizando: “Não creio que a Virgem lhe perdoe essa feia camaradagem”. Poderíamos observar, contudo, que o conjunto do poema (e não apenas o referido terceto) retoma a constatação disseminada, de resto, ao longo da obra, da “impotência do verbo poético” a que se referia Peixoto na transcrição feita anteriormente a propósito de outro soneto do livro, igualmente fecho de outra *Dor*. Dito de outro modo e sem pretender uma exegese do livro que escaparia aos propósitos deste ensaio: o terceto endossa uma leitura que invertesse a lógica usual ou, ao menos, a lógica que se consagrou na historiografia literária brasileira a propósito do escritor e na qual se destacasse o valor retórico da alusão místico-religiosa para a afirmação de valores poéticos endossados formalmente pelo texto e não o contrário (a hipótese da literatura instrumentalizada e posta a serviço da confissão religiosa do escritor e ou de seus leitores). Ou, ainda, uma leitura mais literária, menos sectária.

Dedicando os livros de estreia aos amigos José de Freitas Valle (*Câmara Ardente*) e José Severiano de Rezende (*Setenário*), incluindo epígrafe de Péladan na

versão manuscrita do primeiro⁵ e retomando-se o Verlaine que encerra o segundo, uma rede de *camaradagem* poética, ou organizada a partir de interesses poéticos, vai efetivamente se delineando na obra do escritor. A propósito de *Câmara Ardente*, Sérgio Alves Peixoto é ainda quem 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.” (PEIXOTO, 1999: 225). O livro se abre com o soneto *Peristylum*:

No sacro e fulvo peristilo jalde,
 Entre silêncios de cristal imoto,
 O meu Amor em 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 escale
 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 ...
 (GUIMARAENS, 1960: 129)

“Peristylum” instauraria um desejo de sacralidade, a preparação para a autoinserção em um templo. Em sua análise, Peixoto entende que a forma latina do título do poema, mais que recurso capaz de “aumentar o clima de estranhamento” que teria marcado a linguagem simbolista, engrandeceria “o nobre templo onde o sacerdote-poeta” oficiaria “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” (PEIXOTO, 1999: 225).

O poema 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, organizando os termos em que se definirá tal projeto. Dialoga, neste sentido, com o que se observa em “Antífona” que, em 1893, abria o livro *Broquéis*, de Cruz e Sousa.⁶ Projeto, aliás, já delineado na primeira

⁵ Versão consultada no acervo pessoal de Marcia Camargos (que contém cartas e manuscritos do escritor), a quem agradeço.

⁶ A propósito do poema de Cruz e Sousa, Álvaro Cardoso Gomes afirmou: “‘Antífona’ é uma espécie de versículo recitado ou cantado antes de um salmo. Desse modo, o poeta é identificado ao oficiante de uma cerimônia religiosa. Recupera-se, portanto, o princípio de que o poema semelha um ritual, que deve ser celebrado, para que se penetre em certo espaço, somente acessível para quem souber manipular determinados mecanismos (no caso, os símbolos). Muito cara ao Simbolismo, tal ideia remonta mais uma vez ao Baudelaire de “Correspondências” [...], para quem o sentido do mundo que nos rodeia só pode ser apreendido no instante em que o homem, desenvolvendo os sentidos, participar de um ritual iniciático, que lhe dá acesso ao “Templo da Natureza”. (GOMES, 1985: 114)

estrofe do soneto de Guimaraens, em que o recolhimento, a concentração e o isolamento estabelecem as condições para a união com o poético:

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. (PEIXOTO, 1999: 336-337).

Os pressupostos críticos enunciados por Peixoto a propósito de *Setenário* e *Câmara Ardente*, no ensaio que venho citando, convergem para o ponto em que este texto encontra sua questão de base para uma reflexão inicial sobre outro livro de Guimaraens, *Kiriale*. Não parecendo aceitável a tese segundo a qual a precedência da temática místico-católica na trajetória literária de Guimaraens explicaria o atraso na publicação do livro, a perspectiva aqui adotada vê maior coerência em pensar que *Kiriale* tenha sido preterido para publicação por seu autor pelo mesmo motivo que nos levou a escolhê-lo 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 poético) 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 determinado conjunto de imagens, bem como determinados procedimentos de ordenação destas imagens de forma a perfazer um tom tenso, problemático, carregado de negatividade, marcante na poesia alphoncina. Essas imagens, contribuindo com o estabelecimento de certa concepção do poético, permitem problematizar, ainda, a tradição crítica que, dedicando-se à leitura de Guimaraens, descreveu seus versos predominantemente como documento biográfico de devoção não tensa e harmoniosa.

2 Uma escrita condenada: estilhecimento do sujeito e tensão poética

Em *Kiriale*, já o poema de abertura, “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!
(GUIMARAENS, 1960: 53)

O poema, conforme notas tomadas por Cassiana Lacerda Carollo (1977), teria aparecido pela primeira vez em carta do poeta datada de 20 de julho de 1893 e

dirigida a Jacques d'Avray (o mecenas Freitas Vale, anfitrião da “Vila Kirial”). Na versão definitiva (há variantes),⁷ “sombas 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 essa figura de 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, nesse caso, não se conseguiu resolver de modo convincente na construção poética um problema que acompanhará (melhor estruturado em outros momentos) a trajetória do 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.⁸

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. *Kiriale* aparece, por tal lógica, como uma obra privilegiada para a discussão do caráter tensional desta escrita. Evocando já em seu título o que seria o catolicismo do poeta,⁹ 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 metapoética. A metapoética, em especial, não sendo

o expediente mais comum em Alphonsus, acaba tendo na obra seu grande momento em “A cabeça de corvo”, 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*. 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 publicada 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 de o mineiro recitar de memória todo o conjunto de versos.

Torna-se interessante mesmo observar como obliquamente uma vasta relação de textos esparsos em obras posteriores, ao retomar imagens nesse já presentes, remete às questões nele formuladas. Nessa 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.

⁷ Carollo destaca, na publicação em livro, a supressão do último quarteto:

“E os dois olhos, lagos estancos,
Ermos de pranto, rindo felizes.
Enchem-se todos de luars brancos
Tão alvos como sobrepellizes...” (CAROLLO, 1977: 191-192)

⁸ Não seria este o caso de *Setenário* 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.

⁹ Em apêndice a seu *Panorama do simbolismo brasileiro* Andrade Murici inseriu um “vocabulário litúrgico ou atinente à vida religiosa católica, no Simbolismo”, em que escreve, a propósito do título:

“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 encaminham para a Igreja, no cristianismo primitivo. [Da liturgia católica. Usado como oração impetratória. Com maiúscula.]” (MURICI, 1951-1952: 1239.)

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.
(GUIMARAENS, 1960: 54)

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”¹⁰ 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 os movimentos do escritor.

Do conjunto de decassílabos que compõem o poema, destacam-se os hexassílabos que finalizam as estrofes ímpares. Localizados em posições estratégicas (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, é possível saber 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 doída, 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-lhe” corroboram a impressão de que este atuar violento, amargo seja uma forma de resistir ao desespero e à inação.

A estrofe central como um todo se detém precisamente no ato de escrever: em sua sofreguidão, em seu quase êxtase que parecem “violentar” o corvo-tinteiro. Solitariamente, “pouco a pouco”, ainda que sem resolver sua precariedade enquanto sujeito, o criador extrai do “opponente” 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 essa 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 conjugação algo violenta entre a pena

¹⁰ As nuances de sentido possíveis são sutis, mas enriquecedoras: versos próprios (adequados, apropriados) pertencentes a um louco... versos peculiares a um louco... versos adequados a um louco... versos apropriados, ainda que produzidos por um louco... O termo “próprio”, finalmente, segundo o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda (1986: 1403) designa “cada uma das partes da missa”, em conotação que, sem se forçar uma adequação direta ao poema e ao livro, não deixa de ser interessante.

fálica 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 esse 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 – nesse caso – a ideia de obscuridade e morte.

Na grande luta aparentemente perdida entre a voz do verso e o silêncio, escrever oferece-se como maneira de superar a ideia fixa de morte e dela desviar (momentaneamente, é verdade) o olhar. Enquanto é poesia, 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.

Dessa 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.

As imagens de sacristia com seus anjos e a Virgem fazem-se acompanhar por 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 enegrecida e estéril.

Sempre que reaparecem, 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 que é o 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, tingem-se do negror de um tinteiro condenado.

3 Uma caveira: materialização macabra e erotismo tanático

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 no título deste capítulo (Dois objetos soturnos), 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 pousara 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 abraça
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.
(GUIMARAENS, 1960: 54-55)

A forma feminina é aludida, nesse 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 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 parecia ser atenciosamente assinalada na primeira estrofe, não deixa de conferir à figura masculina certa superioridade que, ao longo do poema, revela-se falsa. Assim distante, a mulher, por sua vez, torna-se imagem imprecisa, tomada pelas projeções da morte. Morta ou apenas representada como morta, ela assume a ambiguidade 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, nesse caso, divide-se, ainda, entre a produção de um objeto pragmaticamente “útil” (o cachimbo) e a “inutilidade” concreta da arte.

Triangularmente, as fulgurações do braseiro aceso evocam o vazio da morte (da formosura, 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. 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 sanguíneo 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 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 texto.

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 algo obstinado 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. Nesse 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 malsucedida, já que a própria ironia revela dilaceramento e autodestruição, além da ausência de qualquer sentido concreto ou hipotético para a existência.

Dessa proximidade com um certo niilismo, segue-se que todo “ideal” presente-se como 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 discerníveis na 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 cada uma dessas tópicas sendo infinitas.

Referências

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, Brasília: INL, 1980. 2 v. v. 1, p. 53,54.

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

COELHO NETO, Alphonsus. *O país*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1900. Reproduzido in: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1938. p. 386-387.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 114.

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, n. 13, p. 210-211 e 218.

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

HOLANDA, Aurélio Buarque. *Novo dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. p. 1403.

MURICI, José Candido de Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1951-1952. v. 2. p. 1239.

OLIVEIRA GOMES. *O país*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1900.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999.

ROMERO, Sílvio. *Livro do centenário: 1500-1900*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900.

VERÍSSIMO, José. Um poeta simbolista. O snr. Alphonsus de Guimaraens. *Estudos de literatura brasileira*. 2ª série. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. p. 225-237.

Recebido: 15 de março de 2011

Aprovado: 30 de março de 2011

Contato: francine.idt@terra.com.br