unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

AS FACES DE SATURNO: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens

ARARAQUARA – S.P.
2022

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

AS FACES DE SATURNO: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho, Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da poesia

Orientador: Adalberto Luis Vicente

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2022

C376f

Cavalcante, Cristovam Bruno Gomes
AS FACES DE SATURNO: : um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens / Cristovam Bruno Gomes Cavalcante. -- , 2022
501 p. : il., tabs.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,
Orientadora: Adalberto Luis Vicente

1. Melancolia. 2. Simbolismo. 3. Decadentismo. 4. Paul Verlaine. 5. Alphonsus de Guimaraens. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CRISTOVAM BRUNO GOMES CAVALCANTE

AS FACES DE SATURNO: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens

Data da defesa: 31/10/2022

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

Membro Titular: Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Membro Titular: Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Aparecida Gomes dos Santos, agradeço o incentivo ao estudo e a coragem. Igualmente às minhas avós, Maria Gomes e Maria de Oliveira (*in memoriam*).
À Livia Navarro, o afeto, o incentivo e as discussões intelectuais.

Ao Professor Adalberto Luis Vicente, agradeço o amparo que sempre me ofereceu e as sugestões de pesquisa que me fez há mais de uma década. Agradeço-lhe imensamente o cuidado intelectual que teve durante o meu processo de desenvolvimento acadêmico e as palavras de conforto nos últimos anos.

Às Professoras Andressa Cristina de Oliveira e Guacira Marcondes Machado Leite, agradeço terem feito parte da minha formação acadêmica desde o princípio, apresentando, com entusiasmo, a literatura francófona. Agradeço-lhes ainda as indicações que fizeram no Exame de Qualificação e a disposição para a participação da Banca de Defesa desta tese.

À Professora Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri e ao Professor Dr. Eduardo Horta Nassif Veras a disponibilidade, o entusiasmo para realizarem a avaliação deste trabalho e as sugestões apresentadas durante a defesa da tese.

Agradeço também aos professores que sugeriram caminhos importantes para a escrita da tese ou que, desde a graduação, contribuíram para o meu conhecimento a respeito de Poesia. Sou muito grato ao Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, ao Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, à Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato, à Profa. Maria Lucia Outeiro Fernandes, ao Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires e ao Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos.

Agradeço aos amigos o afeto e as contribuições que deram, nos últimos anos, ao meu processo de formação. Muito obrigado, Isabella Vido, Ricardo Fernandes, Natália Pedroni e Carolina Vicentini. Sou imensamente grato à Sandra Biaggioli, profissional e amiga que me auxiliou em alguns momentos desse processo.

Agradeço ao Professor Dr. Bruno Martins Boto Leite as sugestões de leitura e os livros enviados; à Professora Dra. Mariana Albuquerque Gomes, as partilhas intelectuais; e ao Prof. Gilberto Martins, as indicações e as obras disponibilizadas.

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

Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est un des ornements plus vulgaires ; ***- tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du*** **Malheur**[1]
(BAUDELAIRE, 1961, p. 1255, grifo nosso)

[1] Tradução nossa: "Não afirmo que a Alegria não possa se associar à Beleza, mas digo que a Alegria é um dos seus ornamentos mais vulgares; - enquanto a Melancolia é, por assim dizer, sua ilustre companheira, a tal ponto que eu dificilmente concebo (meu cérebro seria um espelho enfeitiçado?) uma espécie de Beleza onde não há Infortúnio."

RESUMO

A partir das análises e dos apontamentos feitos por Jean Starobinski, bem como dos realizados por Sigmund Freud, por Julia Kristeva e por Moacyr Scliar sobre o chamado sentimento ou temperamento melancólico, termo genérico usado para designar vários estados de disposições disfóricas, este trabalho identificou, por meio de análises temáticas e estilísticas sugeridas por alguns desses críticos, como essas disposições melancólicas se formalizam tanto nas obras *Poèmes saturniens*, *Fêtes Galantes*, *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles*, *Sagesse* e *Jadis et Naguère*, do autor francês Paul Verlaine, como nas composições *Salmos da Noite*, *Kiriale*, *Dona Mística*, *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, *Câmara ardente* e *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, do poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens. A escolha de se comparar a obra dos dois autores é resultante de recorrentes afinidades temáticas "melancólicas" e formais frequentemente sugeridas pela crítica literária brasileira, o que rendeu por vezes a Alphonsus de Guimaraens o epíteto de "Verlaine brasileiro". A partir das identificações de procedimentos formais e de desenvolvimento temático por meio da escolha poética dos *motivos*, avaliamos o grau de afinidade entre as duas poéticas simbolistas no que se refere à noção de melancolia.

Palavras – chave: Melancolia. Decadentismo. Simbolismo. Paul Verlaine. Alphonsus de Guimaraens.

RÉSUMÉ

S'appuyant sur les analyses et les notes de Jean Starobinski, ainsi que celles faites par Sigmund Freud, Julia Kristeva et Moacyr Scliar sur le sentiment ou le tempérament mélancolique, terme générique utilisé pour désigner divers états de dispositions dysphoriques, ce travail identifié, à travers des analyses thématiques et stylistiques suggérées par certains de ces critiques, comment ces dispositions mélancoliques sont ainsi formalisées dans les œuvres *Poèmes Saturniens, Fêtes Galantes*, *La Bonne Chanson*, *Romances sans paroles, Sagesse* et *Jadis et Naguère*, de l'auteur français Paul Verlaine, comme dans les compositions *Salmos da Noite*, *Kiriale, Dona Mística*, *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, *Câmara ardente* et *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, du poète brésilien Alphonsus de Guimaraens. Le choix de comparer le travail des deux auteurs est le résultat d'affinités thématiques récurrentes, « mélancoliques » et formelles, souvent suggérées par la critique littéraire brésilienne, qui ont parfois valu à Alphonsus de Guimaraens l'épithète de « Verlaine brésilien ». À partir de l'identification des procédures formelles et du développement thématique passant par le choix poétique des *motifs*, nous avons évalué le degré d'affinité entre les deux poétiques symbolistes au regard de la notion de mélancolie.

Mots-clés : Mélancolie. Décadentisme. Symbolisme. Paul Verlaine. Alphonsus de Guimaraens.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	*Melencolia I* (1514) - Albrecht Dürer	65
Imagem 2	*Ritter, Tod und Teufel* (1513) - Albrecht Dürer	73
Imagem 3	*Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514) - Albrecht Dürer	76
Imagem 4	Vier Apostel (1526) - Albrecht Dürer	80
Imagem 5	Frontispício de autoria de Le Bon para a obra *The Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Graus de melancolia, conforme Cornélio Agrippa de Nettesheim. 68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 18

1 ALGUMAS FACES DA MELANCOLIA - DA IDADE ANTIGA À IDADE MODERNA 28

1.1 A teoria humoral de Hipócrates, o "Problema XXX" e o esquema de Galeno 29

1.2 Teologias melancólicas: entre a danação e a graça 36

1.3 Sob o signo de Saturno: a face mítico-astrológica 53

1.4 Dürer: as iconografias da melancolia 64

1.5 *Hamlet*, *A Anatomia da Melancolia* e as tensões da Idade Moderna 83

2 A MELANCOLIA SOB O OLHAR DA MODERNIDADE 96

2.1 Entre o gênio e a razão moderna: melancolias pré-românticas e românticas 98

2.2 A Poesia do Romantismo: melancolia e "reencanto" do mundo 112

2.3 O poeta entre o *Spleen* e o Ideal durante o Segundo Império francês 125

2.3.1 O Dândi: o exilado sob o signo de Cronos 128

2.3.2 Signos da Queda: linguagem, imaginação e música segundo Baudelaire 144

2.4 A Melancolia conforme a teoria freudiana 162

3 PAUL VERLAINE: O PRÍNCIPE DOS POETAS SOB O SIGNO DE SATURNO 178

3.1 *Poèmes saturniens:* a lírica regida por Saturno 186

3.2 Melancolias amorosas em *Fêtes Galantes e La Bonne Chanson* 219

3.3 *Romances sans paroles:* as paisagens-espelhos e o som da ausência 243

3.4 *Sagesse* e *Jadis et Naguère*: a ascese do místico e a face da decadência 279

4 ALPHONSUS DE GUIMARAENS: O CAVALEIRO LÍRICO SOB O SIGNO LUNAR 318

4.1 De Salmos da Noite *a* Dona Mística*: o abandono dos versos satânicos e a adesão ao idealismo estético da Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal* 332

4.2 *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente:* o *pathos* mariano e o luto 371

4.3 Kiriale: as hierofanias fúnebres de um iniciado 400

4.4 *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte:* o fatalismo e o idealismo do "Pobre Alphonsus" 431

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS 468

REFERÊNCIAS 484

INTRODUÇÃO

Antes de escrever os versos de "*Langueur*", que popularizaram o termo "decadente" e que sintetizavam o sentimento de esgotamento e de pessimismo típico do Decadentismo, - o que o faria ser considerado por muitos literatos e críticos como um dos representantes dessa tendência, - Paul Verlaine, aos 22 anos, havia lançado *Poèmes saturniens* em 1866, meses após ter publicado alguns daqueles mesmos poemas na revista *Le Parnasse Contemporain*.

Nessa primeira obra, já se podiam notar as habilidades sonoras e pictóricas da poética verlainiana, aliadas à precisão formal e ao gosto das temáticas mitológicas, históricas e orientais que prevaleciam entre os mestres do Parnaso. O tom langoroso e místico também encontrava lugar ali. Boa parte dessa natureza singular, um tanto romântico-baudelairiana, podia ser notada no poema que abria a obra, espécie de justificativa em versos alexandrinos em que o eu lírico se opunha ao cientificismo e ao discurso racionalista da segunda metade do século XIX, conferindo intencionalmente à obra a condição de *maldita*.

Para a composição desse *ethos*, certas teorias *humorais* eram aludidas a fim de explicar a sua condição espiritual melancólica, irracional e fatal. Além desse poema de abertura, tantos outros faziam menções a motivos e a temas que se relacionavam ao problema do temperamento melancólico, como é o caso da seção cujo título fazia referência à gravura *Melencolia I*, do renascentista alemão Albrecht Dürer.

Nesse debute do jovem poeta francês, em que se prestava culto tanto a Baudelaire quanto a Leconte de Lisle, apenas alguns motivos e temas relacionados à tradição discursiva sobre a melancolia foram mencionados, ora de modo vago, ora diretamente. Em 1869, manifestou-se ainda o Verlaine pictórico de *Fêtes galantes*, cuja voz lírica, com toque satírico à Molière, evocava a "doce melancolia" rococó das obras de Watteau. Em 1870, despontou ainda o poeta elegíaco-amoroso de *La Bonne Chanson* e, em 1874, a voz lírica, sugestiva e lamuriosa, do eu poético de *Romances sans paroles*, principalmente nas "*Ariettes oubliées*".

Depois de todos os acontecimentos turbulentos da vida de Verlaine que culminaram em sua prisão na Bélgica entre 1873 e 1875, o poeta, em 1880, publicou *Sagesse*, obra de um tom penitente e místico-cristão, composta por uma série de poemas produzidos a partir dos anos em que estivera recluso. Dos poemas escritos na prisão em Mons, alguns foram publicados em obras posteriores, como *Jadis et Naguère* (1884) e *Parallèlement* (1889); poemas esses que, por décadas, ecoaram por inúmeras poéticas ao redor do mundo, popularizando aquele que recebeu, na proximidade de sua morte, o título oficial de "Príncipe dos poetas".

Década após década, do final do século XIX ao século XX, após recorrentes abordagens biográficas, inclusive por parte de edições respeitadas, como a da *Pléiade*, que expunham a melhor arte de Verlaine como motivada pelo gênio poético de Rimbaud ou que repetiam os episódios bastante conhecidos nos bastidores da literatura envolvendo a dupla entre 1871 e 1875, a obra poética de Verlaine foi em demasia tratada como um fazer quase ingênuo-confessional, permeada por certa noção de música, num sentido mais pueril. O interesse em sua arte poética, dessa forma, ficou à margem, levando-se em consideração a extensa fortuna crítica da obra de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé no século XX e XXI.

Anna Balakian, já na década de 1960, em razão disso, fazia um alerta aos estudiosos da poesia: "A obra de Verlaine deve ainda encontrar sua crítica definitiva" (BALAKIAN, 2007, p. 53). Enquanto reposicionava "*L'Enfant Terrible*", Rimbaud, em relação à cronologia do Simbolismo, - uma vez que ele não pertencera à linhagem disseminadora direta da estética no final do século XIX em razão de suas obras terem vindo a público ou em um momento posterior ao desenvolvimento do Simbolismo ou por não terem tido sucesso na distribuição, - Balakian (2007, p. 53) reivindicava a importância do poeta de "*L'art poétique*": "O que parece ser esquecido é que Verlaine foi um poeta tremendamente prolífico que exerceu uma grande influência na poesia da Europa Ocidental do século XIX e nos primeiros anos do século XX".

Verlaine, em 1866, quando publicara a obra *Poèmes saturniens*, já havia composto e experimentado grande parte das técnicas que aplicaria às outras obras posteriores, ao mesmo tempo que experimentava ritmos e formas que rompiam com a tradição da poesia francesa. Ademais, a tendência de sua lírica ao lamento e ao langor, já presentes nos primeiros poemas, não conseguiu ser revogada pela rebeldia "solar" rimbaudiana. Balakian, ao mencionar o poema em prosa "*Vagabonds*" de Rimbaud, destaca o quanto a lírica de Verlaine era independente:

> [...] Rimbaud (...) conta como tentou devolver a seu companheiro o *status primordial* de filho do sol, mas sugere que fracassou na tentativa de mover a criatura noctívaga que era Verlaine para um lugar sob o sol. Outra vez, os simbolistas, seguindo os passos de Verlaine em vez dos de Rimbaud, escolherão a lua como sua luz em vez do sol (BALAKIAN, 2007, p. 56).

Tais preferências langorosas e lunares verlainianas, evidentemente, repercutiram em algumas poéticas do final do século XIX no Brasil, como aconteceu, por exemplo, na arte de Cruz e Sousa (1861-1898) e na de Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Todavia, essas repercussões ocorreram de maneira distinta em cada um deles; seja porque preferiam a poesia

simbolista[2] e lunar de Verlaine, aquela das sutilezas líricas, seja porque interessavam-se mais pelo tom langue, pessimista e *decadente* que havia colocado o poeta francês como um dos representantes do Decadentismo.

Em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2015, p. 295-296), a ao tratar das diferenças entre os encaminhamentos simbolistas dos poetas brasileiros, menciona o contraste percebido por Tristão de Ataíde entre a poética de Cruz e Sousa e a de Alphonsus de Guimaraens; se aquele, o poeta de Santa Catarina, era para Tristão um bardo "solar", este, natural de Minas Gerais, era um "poeta lunar". Tal distinção certamente ocorria, como o próprio Bosi (2015) assinalou, em virtude de uma aparente monotonia temática nos poemas de Alphonsus, que privilegiava o "amor" e a "morte" sempre sob uma atmosfera fúnebre e noturna típica dos românticos. Bosi (2015, p. 296), ao caracterizar a obra *Kiriale* (1902)[3] como "dobre de finados", destacava "a linguagem seletiva no léxico e no ritmo solene na qual a vagas sugestões barrocas se mescla a voz elegíaca de Verlaine".

A obsessão pela temática do amor e da morte, desde os primeiros poemas de Alphonsus, esteve impregnada de misticismo cristão, ainda que fosse um cristianismo que tendesse ao macabro, à maneira de Baudelaire. Essa tendência inevitavelmente melancólica apareceu em *Dona Mística*[4] (1899) e, de modo menos "profano" e mais religioso, em *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e em *Câmara ardente* (1899).

Para Bandeira (2009, p. 137), a temática religiosa de Alphonsus era uma grande novidade nas letras brasileiras, uma vez que os árcades e os autores românticos não haviam se aproximado "[...] do espírito da poesia litúrgica do catolicismo [...]" como Alphonsus o fizera.

Bandeira, nesse sentido, percebia no poeta mineiro a continuação do *pathos* religioso de Verlaine; do Verlaine de *Sagesse* (1880), *Amour* (1888), *Bonheur* (1891) e *Liturgies Intimes* (1893). Em uma crônica intitulada "A produção poética de 1938", Bandeira escreveu aquilo que muitas vezes outros repetiriam: "Alphonsus é o nosso Verlaine, com toda a doçura e o ingênuo preciosismo francês, e sem a mancha de pecado" (BANDEIRA, 2009, p. 220).[5]

---

[2] Ainda que Mallarmé, em entrevista a Huret (1891), indicasse Verlaine como *chef d'école* do Simbolismo, este, quando questionado, rejeitava a tendência estética, dizendo não compreender do que se tratava.

[3] Obra cujos poemas foram compostos entre os anos de 1891 e 1895.

[4] Obra cujos poemas foram compostos entre os anos de 1892-1894.

[5] Manuel Bandeira, mais de uma vez, enfatizou a repercussão de Verlaine na obra de Alphonsus, seja quando viu as reminiscências da arte do poeta francês na obra *Pauvre Lyre*, de Alphonsus, e em algumas "árias" deste, seja quando apontou para a "influência de Verlaine" (BANDEIRA, 2009, p. 201) em *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923). William Mariano Pereira (2012), no trabalho *Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine*, destacou que é nessa obra, a *Pastoral*, onde se encontram, na verdade, vários poemas traduzidos (transcriados); não apenas de Verlaine, autor mais prestigiado em termos de número de composições transcriadas, mas também de Mallarmé, de Heredia, de Stecchetti e, inclusive, uma poesia chinesa de Yang-Pi que inicialmente fora apreciada a partir de uma tradução francesa em prosa.

Em 1923, postumamente, publicou-se, pela editora de Monteiro Lobato, *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, ao passo que, em 1960, sob organização de Alphonsus de Guimaraens Filho, lançou-se uma edição das *Obras Completas* pela editora Aguilar, onde estavam inclusas outras composições cujos temas e motivos deixam transparecer a cosmovisão cristã e certa aflição existencial. Essas escolhas temáticas e tonais religioso-melancólicas, de acordo com Henriqueta Lisboa (1945), realmente o aproximavam de Paul Verlaine; não daquele Verlaine maldito ou daquele dos poemas eróticos, mas daquele religioso e delicado que apareceu, sobretudo, em *Sagesse*.

Em parte da obra poética de Paul Verlaine, o tom elegíaco, lamurioso e melancólico, sem dúvidas, é evidente. Na poesia de Alphonsus, a nota pesarosa e angustiante também dita o ritmo da voz lírica, como assinalou não apenas Lisboa (1945), mas também Alfredo Bosi (2015) e Andrade Muricy (1951). A ambos os poetas convergiam algumas características estéticas, como a escolha do tom elegíaco, a tendência intimista do eu poético, o uso da palavra "singela", a escolha mística, a aproximação das formas litúrgicas do catolicismo, a evocação de paisagens crepusculares, a adoção de um discurso permeado de fatalismo.

A partir dessa lista de características partilhadas, as diferentes notas disfóricas, como o tédio, o sentimento de exílio, o isolamento, o rebaixamento do *eu* e do *mundo* e o fatalismo, participam de uma tendência poética que, no entanto, nada continha de ingênua em poesia. Chateaubriand, por exemplo, em *Le Génie du Christianisme*, ao apelar para a negação da vida presente, sentida melancolicamente, promovia a idealização do passado, da infância e da pátria – num sentido místico; além de chamar a atenção para a linguagem bíblica, que, em sua simplicidade, era tão mais sublime quanto a linguagem dos poetas gregos. Victor Hugo, por sua vez, em 1830, no famoso *prefácio de Cromwell*, retomando a ideia cristã – na verdade, platônica - de homem cindido, destacava a importância estética da melancolia, abalizando-a, assim, como um dos pilares do Romantismo francês.

Assim, românticos, realistas, parnasianos, decadentistas e simbolistas, em maior ou em menor grau, dentro de suas concepções e motivações estéticas, mergulharam a ponta de suas penas na *tinta melancolia* a fim de tecerem ironicamente críticas à modernidade ou de, evocando a condição primeva do Homem e da língua, tentarem promover o reencantamento do mundo. Nascido na modernidade, mas crítico a ela, esse encaminhamento estético-político-filosófico, bastante ambivalente e variado, fundamenta não apenas a lírica, mas a literatura da Modernidade. A lírica de Verlaine e a de Alphonsus de Guimaraens, por conseguinte, estão inseridas nesse contexto.

Entende-se, nesse sentido, que parte das características da poesia de ambos, as compartilhadas ou não, estruturam-se a partir de elementos disfóricos que poderiam ser apontados, grosso modo, como "melancólicos". Isso ocorre porque a voz intimista pressupõe um eu poético introspectivo, solitário e reflexivo, ou porque a aproximação do eu poético de temas religiosos, por exemplo, permite inferir que se trata de uma ação crítica ao desencanto promovido pelos paradigmas da modernidade: o racionalismo, a secularização, o tecnicismo, o cientificismo e o materialismo.

Paul Verlaine, nascido em Metz, na França, não foi herdeiro apenas do *mal du siècle* romântico, - cuja origem mais evidente como apontamos encontra-se na obra de Chateaubriand, - Verlaine foi um dos sucessores diretos do legado poético de Charles Baudelaire, autor de *Les Fleurs du Mal*, "[...] *ce livre saturnien/ Orgiaque et mélancolique*".[6] A seu modo, ora continuando, ora rebelando-se em parte contra a tradição poética francesa, Verlaine deu contornos e tons únicos à sua lírica, que transita do virtuosismo formal ao lirismo quase confessional; do pastiche à elegia aparentemente pueril; do universo pagão ao cristão; lírica essa sempre permeada por motivos e temas que correspondem ao que a *literatura* ocidental, nos últimos milênios, caracterizou como pertencentes ao humor melancólico.

Do outro lado do Atlântico, nascido em Ouro Preto, em um período de transição política, social e econômica, que, em tese, começava a colocar parte do Brasil na rota da "modernidade", o poeta Alphonsus de Guimaraens compartilhava com seus conterrâneos a leitura de obras francesas. Estas eram caras tanto aos movimentos estéticos e às correntes literárias europeias quanto à tradição literária brasileira.

Se a cultura francesa repercutia demasiadamente em solo brasileiro, pressupõe-se que, em parte, aquele sentir langue, triste e melancólico, - particularmente expresso pelas obras de Chateaubriand, de Hugo, de Musset, de Baudelaire e de Verlaine, - também ecoava nas obras que estavam sendo produzidas abaixo dos trópicos. Logo, parte da melancolia importada, - evidentemente, não apenas da tradição literária francesa ou francófona, - combinava-se com os mais variados sentimentos que permeavam um país tão vasto em extensão territorial quanto diverso social e culturalmente.

Leitor de Poe, Heine, Baudelaire, Mallarmé, Corbière, Rodenbach e outros autores, francófonos ou não, Alphonsus, retomando algumas discussões ou subvertendo alguns desses referenciais poéticos, erigiu a sua poética, dotando a sua lírica de singularidade dentro do cenário brasileiro, o que o colocou como um dos grandes nomes do Simbolismo no Brasil ao

[6] "*Épigraphe pour un livre condamné*", Baudelaire, 2006, p. 426.

lado de Cruz e Sousa. O tom melancólico que emana de sua obra, portanto, dialoga com a tradição cultural europeia ao mesmo tempo que tensiona, dialogicamente, as questões estéticas em que as correntes, as escolas e os movimentos literários no Brasil estavam envolvidos entre o final do século XIX e o início do século XX.

Esse "poeta lunar" brasileiro permanece, assim, ao lado dos nomes de Cruz e Sousa, de Eduardo Guimaraens, de Emiliano Perneta, de Mário Pederneiras e de tantos outros, como um daqueles que, assimilando as novas possibilidades poéticas oferecidas pelo Simbolismo, tentou romper com a hegemonia estética do Parnaso brasileiro, que, por sua vez, segundo Candido e Castello (1976), aliado a certo academicismo, tornava, em um primeiro momento, frustradas todas as tentativas de renovação poética em terras brasileiras.

Alphonsus era um poeta que, na esteira das discussões literárias europeias, conhecia a seu modo as potencialidades expressividades das poéticas daqueles por quem possuía simpatia, além de compreender a capacidade estética que a liturgia católica poderia desempenhar em parte de sua lírica. Em suma, como sempre se sugeriu, a poesia de Verlaine e a de Alphonsus por vezes se aproximam. Entretanto, por mais que compartilhem a condição de líricas da Modernidade, sempre permeadas de "melancolias", essas tensões aparentemente "negativas" apresentam nuanças significativas.

Nesse sentido, todas as afirmações aproximativas das duas poéticas e as afirmações de que ambos são poetas "melancólicos" careciam ainda de estudos mais atentos e direcionados, a fim de determinar o quanto eram permeadas por aquilo que se apontava como sentimento melancólico. Logo, estabelecer um estudo sobre a manifestação dessa temática em ambos se mostrava de grande valia, uma vez que poderia contribuir para o conhecimento acerca de um dos mais populares poetas franceses do *fin de siècle*, bem como atentar de maneira mais sensível ao trabalho daquele que foi um dos grandes poetas do Simbolismo brasileiro.

Primeiramente, é necessário compreender a amplitude do conceito do qual partimos neste trabalho, para, posteriormente, apresentar e analisar as duas poéticas. Da Idade Antiga à Idade Contemporânea, uma variação de estados psíquicos disfóricos nomeados genericamente como melancolia foi e ainda é tema que merece grande atenção de estudiosos dos mais diversos campos de saberes. Devido à presença ininterrupta ou mesmo ciclicamente acentuada desses estados, tanto no espaço do coletivo quanto no do individual, esses sentimentos associados à melancolia fazem parte da história humana ou, como indicam alguns, da própria condição humana.

Apesar do grande interesse pelo tema já na *literatura* antiga, a passagem dos séculos não fez com que a conceituação acerca do tema se tornasse estável. O que se chamou por tristeza

ou melancolia no passado, hoje, após o desenvolvimento das ciências médicas, sabe-se se tratar de uma gama de disposições psíquicas que podem ter as mais diversas origens, o que reforça a amplitude e a complexidade do tema. Aliás, como alertam os estudiosos, a exemplo de Marie-Claude Lambotte, na obra *Estética da Melancolia* (2000), ao se levar em consideração tudo o que já se produziu acerca da melancolia, notar-se-á que aspectos e implicações radicalmente vastos e desiguais são inventariados, de modo que, apesar de suas naturezas serem até certo ponto antitéticas, a exaltação e a introspecção participam dessa listagem.

Outro limite que se mostra necessário balizar refere-se aos saberes por séculos já estabelecidos acerca do tema, assim como o fez o crítico brasileiro Luiz Costa Lima (2017, p. 10), assinalando a vastidão de possibilidades de enfoque sobre o assunto: "[...] considere-se que, enquanto fenômeno de mil faces, a melancolia admite abordagens bem distintas.". Na esteira de tantos outros autores, o crítico remata, ao citar Jackie Pigeaud (2011, p. 64 apud COSTA LIMA, 2017, p. 16): "Quem quer que reflita sobre a melancolia sabe ou deve saber que não será original".

Pressuposta a não originalidade na abordagem do tema da melancolia e as múltiplas possibilidades de abordagem, no primeiro capítulo, que abrange algumas discussões desde a Idade Antiga até a Idade Moderna, apresentamos a teoria humoral de Hipócrates de Cós, o emblemático texto pseudo-aristotélico "Problema XXX, I", o esquema de Galeno, os diferentes entendimentos do termo dentro da tradição teológica judaico-cristã, as concepções astrológicas legadas pelos pensadores do Oriente, a iconografia desse *humor* em um período de transição político-religiosa em terras germânicas, a repercussão e a interpretação desse conceito no Renascimento tardio inglês e, brevemente, a partir das discussões apresentadas por Walter Benjamin (1984), no Barroco alemão.

O segundo capítulo deste trabalho, por sua vez, parte da transição da Idade Moderna para a Idade Contemporânea, detendo-se inicialmente nos pressupostos que conduziram a Revolução Francesa, evento crucial para os encaminhamentos políticos-culturais-econômicos e sociais que solidificaram os paradigmas da "modernidade" no Ocidente. Nos subcapítulos dessa seção, o Pré-Romantismo e o Romantismo, principalmente na França, são abordados, de modo que discorremos sobre como alguns filósofos e poetas entenderam a melancolia, inclusive de um ponto de vista estético.

Posteriormente, nesse mesmo segundo capítulo, o trabalho se detém na obra de Charles Baudelaire, poeta da "modernidade", cujas ideias, permeadas por *spleen* e "melancolias", foram basais para os direcionamentos estéticos do *fin de siècle*, época em que se destacaram o Decadentismo e o Simbolismo. Ademais, como o final do século XIX foi marcadamente

permeado pelo pessimismo e por uma ambivalente sensação de colapso civilizacional que conduziria a humanidade à destruição, o que era demasiadamente representado nas artes e discutido na Filosofia da época, abordamos as ideias de Freud sobre o tema e sobre as fontes de tristeza no Homem.

De maneira geral, neste dois primeiros capítulos, esta tese se valeu dos apontamentos de Jean Starobinski (2014 e 2016) em *Melancolia diante do espelho* e *A tinta da melancolia*; de Julia Kristeva (1989) em *Sol negro – depressão e melancolia*; de Moacyr Scliar (2003) em *Saturno nos trópicos*, e de outros críticos que tratam do sentimento ou temperamento melancólico. Nessa parte, o trabalho também recorreu à perspectiva historiográfica e iconológica adotada por Klibansky, Panofsky e Saxl (1989), em *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art.*, e à sociológica de Walter Benjamin (1984, 2015) e de Michael Löwy e Robert Sayre (2015).

No terceiro capítulo, de início, apresentamos uma pequena biografia do poeta Paul Verlaine, baseada nos comentários de Jacques Borel, de Le Dantec, de Favre e de outros que remetem a fatos e a dados que, parcialmente, resumem o contexto da produção verlainiana e algumas tendências de sua poesia "saturniana". Partindo dos apontamentos e das implicações apresentadas nos dois primeiros capítulos a respeito da melancolia, dissertamos a respeito da constituição formal e temática da sua "melancolia" em subcapítulos sobre as obras *Poèmes saturniens* (1866), *Fêtes galantes* (1869), *La Bonne Chanson* (1871), *Romances sans paroles* (1874), *Sagesse* (1881) e *Jadis et Naguère* (1884), ainda que brevemente mencionemos outras. Nosso *corpus* de pesquisa em relação ao poeta francês abrangeu as seis primeiras obras oficiais publicadas com o nome do autor[7], em que se concentravam as principais fases de seu desenvolvimento lírico. Não deixamos de consultar, é claro, os seus elucidativos escritos em prosa, como *Les Poètes maudits* (1884), *Les Mémoires d'un veuf* (1886) e *Confessions* (1895).

Tendo em vista que esta tese pretendia identificar como as "disposições melancólicas" se formalizavam, nesse mesmo capítulo, por meio de análises temática e formal sugeridas pelos críticos e teóricos da melancolia, distinguimos algumas variações e recorrências discursivas presentes nas obras poéticas que compõem o *corpus*. Nesse processo, os apontamentos a respeito de alguns traços formais e temáticos na obra do poeta francês feitos por Éléonore Zimmermann (1967), crítica de referência no estudo da obra verlainiana, e por Pierre Brunel (2007), teórico da Literatura Comparada e estudioso do poeta, foram preciosos.

[7] Em 1867, um ano depois da publicação de *Poèmes Saturniens*, sob o pseudônimo de Pablo María de Herlañes, Verlaine publica poemas eróticos em uma edição de título *Les Amies*. Alguns desses poemas aparecerão finalmente de maneira oficial em 1889 com publicação de *Parallèlement*.

No quarto capítulo, por sua vez, analisamos, em quatro subcapítulos, as seguintes obras poéticas de Alphonsus de Guimaraens: 1) *Dona Mística* (1899) e alguns poemas que formariam um projeto chamado *Salmos da Noite*; 2) *Setenário das Dores de Nossa Senhora* (1899) e *Câmara ardente* (1899); 3) *Kiriale* (1902); 4) *Pauvre Lyre* (1921) e *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923).[8] Para a compreensão do contexto de produção da obra alphonsina e das tendências estéticas em vigor no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX, os trabalhos de Cassiana Carolo (1980), Bosi (2015), Broca (2015) e outros estudiosos foram imprescindíveis. A tese de Anglade-Aurand (1970), que examinou e listou as repercussões líricas francesas na obra de Alphonsus, foi igualmente importante.

Entretanto, para ultrapassar o estudo das fontes a que Alphonsus recorreu e para melhor compreender as questões formais, receptivas e estéticas que permeiam a obra alphonsina, o trabalho de Francine Weiss Ricieri (2014), sobretudo no livro *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens*, e o de Eduardo Horta Nassif Veras (2016), em *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens – uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora*, foram fundamentais. A partir de indicações valiosas desses dois pesquisadores, pudemos evitar algumas exegeses que seriam pouco proveitosas e conseguimos desenvolver debates mais precisos acerca da melancolia evocada na poesia do poeta mineiro.

[8] As datas indicadas não correspondem à cronologia de escrita dos poemas, dizem respeito à data em que foram publicadas. Alguns poemas de Alphonsus apenas se tornaram conhecidos do público brasileiro após a morte do poeta, quando, por exemplo, em 1938, e, depois, em 1960, Alphonsus de Guimaraens Filho tentou reunir e publicar a obra completa do poeta mineiro.

1 ALGUMAS FACES DA MELANCOLIA - DA IDADE ANTIGA À IDADE MODERNA

Antes de se realizar a análise do *corpus* poético, no primeiro capítulo deste trabalho dissertar-se-á a respeito das principais teorias do temperamento melancólico e de suas ramificações, a fim de traçar, na História da cultura hegemônica ocidental, a origem de certos motivos e temas disfóricos empregados frequentemente pela literatura. Assim, em subcapítulos, nessa primeira parte do trabalho, a melancolia - palavra-chave para se estudar a representação da tristeza - será discutida.

Suas facetas serão expostas a partir de uma tradição que, no Ocidente, de modo mais preciso, remonta à teoria humoral de Hipócrates. Subsequentemente, o presente trabalho se deterá na contribuição de Galeno ao assunto, nos escritos atribuídos a Aristóteles, nas perspectivas religiosas da Patrística e da Escolástica, no neoplatonismo dos renascentistas florentinos, nas obras de Dürer, no Renascimento tardio inglês e na monumental obra barroca de Robert Burton sobre o tema.

Levando-se em consideração que as obras poéticas que serão analisadas posteriormente neste trabalho evocam concepções particulares ou representações específicas a respeito do que se entendeu por melancolia, logo, evidencia-se aqui a necessidade do estudo dos modos de expressão desse fenômeno humoral. Se, cada vez mais, como dito anteriormente, as ciências médicas, dentro da exatidão que lhes é exigida, ao revisitarem a conceito, já precisam uma gama de explicações envolvendo vários fenômenos neuropsicológicos, cunhados de depressão endógena, depressão melancólica, depressão narcísica, depressão neurótica, depressão psicótica, psicose melancólica, melancolia psicótica, melancolia neurótica, histeria melancólica, depressão histérica (PERES, 2003), no âmbito dos discursos filosófico, sociológico e, sobretudo, artístico, isso ocorre de outra maneira, mais generalizante, empregando-se sinonimicamente os termos melancolia ou depressão.

A partir dessa não definição única e precisa acerca da melancolia dentro da literatura, também não se pretende neste trabalho distinguir esses fenômenos tão variados. Por outro lado, faz-se necessário a nosso propósito apresentar as concepções historicamente mais emblemáticas no Ocidente sobre essa matéria, a fim de que se compreenda como esses discursos possibilitaram, por meio da expressão artística, por exemplo, a perpetuação de certas representações no campo das Artes.

Nesse sentido, sob o viés histórico do que se entende por humor melancólico, em *A tinta da melancolia – a história cultural da tristeza*, uma das obras fundamentais acerca do assunto, Jean Starobinski (2016), filósofo e crítico literário suíço, discorre sobre as mais variadas formas

de percepção e de representação daquilo que é apontado ora como “doença da alma”, ora como “doença do corpo”.

Por conseguinte, nessa obra apresenta-se um riquíssimo rol de “faces” desse objeto de estudo, de modo que se percorrem analiticamente os mais distintos avatares e as mais variadas consequências do estado melancólico descritos durante as passagens dos séculos. Um exemplo disso está no entendimento de que a melancolia conduz, em alguns casos, o indivíduo ao excessivo e ao permanente estado consciente acerca da morte e da condição humana, além de produzir torpor, isolamento, afonia, sentimentos nostálgicos, contemplações quase perpétuas, preocupações exageradas com a fé, acídia ou o chamado “demônio do meio-dia”, aspiração à morte e, inclusive, tristeza revertida em discurso irônico.

Portanto, nos subcapítulos que se seguem, serão apresentados os principais estudos especulativos, sejam eles oriundos da medicina antiga, sejam eles emergentes da filosofia. Some-se a isso que as concepções provenientes dos campos da teologia e da estética também serão apresentadas, sem se negligenciar, é claro, como a iconografia e a literatura buscaram representar esse *humor* e como essas mesmas representações, uma vez assimiladas e até popularizadas, foram capazes de oferecer estruturas basilares para a construção de outras faces gradualmente distintas, mas atribuídas a esse mesmo fenômeno.

1.1 A teoria humoral de Hipócrates, o “Problema XXX” e o esquema de Galeno

Na primeira parte da obra *Saturne et la Mélancolie*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1989) alertam o leitor a respeito da gama de teorias e de concepções distintas acerca do termo “Melancolia” nas diferentes épocas e contextos em que apareceu. Segundo Klibansky *et al*. (1989), a mesma palavra foi recorrentemente usada tanto para designar vários fenômenos de ordem mental quanto para se referir a um dos “humores” que constituíam o temperamento dos indivíduos de acordo com certa tradição médica ocidental, que tem seu ponto mais tangível e delimitado em Hipócrates.

Jean Starobinski, em *A tinta da melancolia*, no intuito de apresentar cronologicamente e analisar também analisar os mais variados textos e doutrinas que surgiram desde a Antiguidade, retoma as discussões abertas por Klibansky et al. (1989) e acrescenta outras que dialogam com a filosofia e com a literatura antiga e moderna. Starobinski (2016, p.18-20), por exemplo, após indicar os versos 200 a 203 do canto VI da *Ilíada*, cujo foco é o triste e aparentemente inexplicável vagar de Belerofonte, que apenas cessará pelo *phármakon* de Helena, enfatiza que é incialmente Homero quem nos oferece uma imagem mítica da

melancolia. É também em solo e em mentes gregas que a concepção ocidental da melancolia em termos médicos encontra sua configuração mais comum, como apontaram os outros estudiosos.

Starobinski (2016, p. 20-21) discorre sobre a mais antiga delas, a *teoria humoral* atribuída a Hipócrates de Cós (460 a.C. – 370 a.C.), o "Pai dos médicos". Hipócrates versava sobre os fluídos corpóreos, - de onde surge a explicação da relação entre umidade, liquidez e a palavra "humor", e de onde também provém a elucidação etimológica da composição do termo grego: a palavra *μέλας* (*mélas*) significa "negro", ao passo que *χολή* (*cholé*), "bílis".

Segundo o entendimento hipocrático, somado ao estabelecimento do sistema dos quatro humores no tratado da *Natureza do homem*, texto atribuído a Políbio de Cós, genro de Hipócrates, e em outros textos de caráter especulativo fundamentados sob as ideias do tetraedro de Pitágoras e dos quatro elementos que regem o universo conforme Empédocles, todo desregramento entre esses *humores* corpóreos levaria a problemas das mais variadas ordens.[9] Portanto, a falta, o excesso ou o desequilíbrio de proporção entre sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, poderia ocasionar as mais variadas doenças e as mais diferentes disposições temperamentais.

Esses fluídos, segundo a teoria hipocrática dos quatro humores, estavam correlacionados respectivamente ao coração, ao sistema respiratório, ao fígado e ao baço; este último, por analogia, em razão de sua coloração, era considerado a sede natural e órgão produtor da bile negra. No entanto, essas analogias não se restringiam apenas a correlação entre órgãos, fluidos e temperamentos, antes, formavam um conjunto abrangente de correspondências:

> E era satisfatório para o espírito poder estabelecer uma correspondência estreita entre os quatro humores, as quatro qualidades (seco, úmido, quente, frio) e os quatro elementos (água, ar, terra, fogo). Ao que era possível acrescentar, para constituir um mundo simétrico, as quatro idades da vida, as quatro estações e as quatro direções do espaço, de onde sopram quatro ventos diferentes. (STAROBINSKI, 2016, p. 20 – 21).

Dentro dessa construção de correspondências, a melancolia estava relacionada ao elemento terra, cuja secura e frieza lhe era análoga. Também chamado *atrabile*, termo em latim equivalente à palavra "melancolia", esse humor seco e frio estava correlacionado à idade pré-senil e ao outono, estação em que expandia sua intensidade de efeitos sobre o corpo.

[9] Cf. STAROBINSKI, 2016. A teoria humoral de Hipócrates não foi uma teoria fortuita. Ela se formou a partir da tradição que remonta à ideia do tetraedro pitagórico, a qual, por sua vez, foi continuada por Empédocles para a elaboração da "Teoria dos Quatro elementos" e por outros pensadores. Foi a partir dessa tradição da ideia "quaternária" dos elementos que a "Teoria humoral" hipocrática foi fundamentada.

Com essas correspondências, segundo Starobinski (2016, p. 21), estabeleceu-se "[...] um cosmo coerente, cujas quadripartições fundamentais se encontram no corpo humano, e nas quais o tempo é apenas o percurso regular das estações". Consequentemente, as especulações médicas, ao listarem e ao assegurarem a (invisível) bile negra entre os quatro humores, reafirmavam as convicções populares de que esse humor escuro em específico estava relacionado a uma série de malefícios no que tange à saúde corpórea e à mental:

> [...] o veneno melancólico é um fogo escuro, que age em doses ínfimas e é perigoso em concentrações oligodinâmicas; é um composto duplo, em que os poderes nefastos da cor negra e as propriedades corrosivas da bile se potencializam. O negro é sinistro, tem a ver com a noite e a morte; a bile amarela, irritante, acre. (STAROBINSKI, 2016, p. 21).

Dessa maneira, ao ocorrer um desequilíbrio que fomentasse a expansão da melancolia e a sua mudança de estado em virtude de seu aquecimento, como apontava certo texto atribuído a Aristóteles, o excesso de bile negra oferecia uma grande preocupação. Para esse suposto texto aristotélico, conhecido pela tradição como "Problema XXX, I", tal qual ocorre com o ferro, a situação de aquecimento da bile negra conferia risco à racionalidade do afetado. Assim, a depender de onde se localizava o humor atrabiliário, uma vez que fixação da bile negra poderia se dar no corpo ou na mente, o quadro sintomático variava. No primeiro caso, estar-se-ia exposto a uma possível epilepsia; no segundo, à melancolia da "inteligência".

Sob esse duplo caráter, Starobinski (2016) enfatiza a natureza ambígua do fenômeno: se a melancolia é ao mesmo tempo um humor natural, não patogênico em certos momentos, ela também é descrita como um desvio ou uma doença mental causada pelo excesso ou pela desnaturação desse humor, quando a *atrabile* direciona-se para a "inteligência", o que se relaciona a sintomas neuropsiquiátricos atribuídos a uma origem somática.

A respeito disso, também o crítico brasileiro Luiz Costa Lima (2017), na obra *Melancolia - literatura*, enfatiza que, para o "pai dos médicos", a melancolia era compreendida como decorrente de um desequilíbrio de funções fisiológicas do corpo, ainda que os efeitos da bile negra tenham consequências no espírito, como atesta o aforismo XXIII de Hipócrates: "Se o medo e a distimia se estendem por muito tempo, isso é melancolia." (COSTA LIMA, 2017, p. 17).

Logo, segundo a tradição hipocrática, o tratamento estaria ancorado no regramento e na disciplina racional do paciente, em termos de dieta, de banhos ou de atividades físicas. Evidentemente, em épocas posteriores, a teoria sofreu alterações a partir da compreensão de outros médicos, o que culminou também em outras prescrições, incluindo preceitos

"psicoterápicos" envolvendo as artes e a filosofia, afinal entendeu-se também que não apenas fatores externos contribuiriam para o desregramento humoral.

Cabe destacar que, segundo a tradição mais longínqua da Antiguidade, dentre as substâncias que contribuiriam para a restituição do equilíbrio humoral, estava, sem contar a famosa e polivalente mandrágora, o extrato do heléboro, substância usada no intuito de, por meio de sua ingestão e da consequente evacuação do excesso de *atrabile*, fazer com que o indivíduo se reestabelecesse.

Na verdade, o *Helleborus niger*, mais tóxico, e o *Helleborus viridis* eram ranunculáceas cujas colheitas respeitavam toda uma série de superstições e ritos. No entanto, tendo em vista os efeitos dessa substância nas mucosas, conforme Starobinski (2016), o extrato do heléboro, também cunhado "*melampodion*", poderia muitas vezes levar à evacuação de fezes pretas ou hemorrágicas, o que reforçava a impressão dos antigos de que se havia regulado a bílis negra no organismo do doente.

Conforme Jackie Pigeaud[10], ao abordar a situação do "Problema XXX, I" em relação à "história das ideias", - colocando-o na segunda posição de repercussão dentro da tradição ocidental de textos sobre a melancolia, - o "23º Aforismo", do livro VI dos *Aforismos* de Hipócrates, é o que ocupa a primeira posição. Na sequência, Pigeaud assinala a relevância do texto de um Pseudo-Hipócrates, a "carta a Damagetes", em que se tem o famoso relato acerca do encontro entre Hipócrates e Demócrito de Abdera, - que mais adiante abordaremos quando tratarmos da obra de Robert Burton, vigário de Oxford no século XVI e XVII.

No texto atribuído a Aristóteles, uma série de peculiaridades da bílis negra são destacadas, bem como a singularidade daqueles que são melancólicos:

> Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem, como contam, entre os relatos ativos aos heróis, os que são consagrados a Hércules? Com efeito, este último parece verdadeiramente se originar dessa natureza; o que explica também que os males dos epiléticos, os Antigos os chamaram, por sua causa, doença sagrada. O acesso de loucura dirigido contra seus filhos, como, antes de sua desaparição sobre o Eta, a erupção das úlceras, deixa isso manifesto (ARISTÓTELES, 1998, p.81).

Aristóteles inicia seu texto enfatizando a recorrência do humor melancólico entre figuras singulares; algumas, por sua vez, atingidas por danos colaterais decorrentes da própria bílis

[10] Pigeaud, J. Apresentação. In: Aristóteles. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, I*/ Aristóteles; tradução do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud; tradução Alexei Bueno – Rio de Janeiro: Lacerda editores, 1998.

negra. Acerca da menção a Hércules, conforme Pigeaud (1998, p. 106-108), houve várias hipóteses defendidas entre os antigos sobre a melancolia do herói dos *Doze trabalhos*: uma possível epilepsia (doença sagrada); o cansaço proveniente do acúmulo de esforços; o assassinato dos próprios filhos, - e, em algumas versões, da própria esposa, - num arroubo maníaco; ou o fato de sua esposa, Dejanira, ter embebido a túnica do herói com o sangue do centauro Néssus, dizendo-lhe se tratar de um filtro de amor; tudo isso imbrica-se com uma teia de razões e consequências pouco distinguíveis entre si.

Outro ponto de destaque diz respeito a como, segundo o texto atribuído a Aristóteles, a melancolia é uma disposição que pode atingir todos, desde semideuses e heróis, como Ájax e Belerofonte, a humanos; principalmente aqueles que se dedicam à filosofia e à poesia:

> Entre os personagens mais recentes, Empédocles, Platão e Sócrates, e muitos outros entre as pessoas ilustres. É preciso acrescentar a maioria dos que se consagraram à poesia. Pois em muitas pessoas desse tipo nascem males que têm sua origem em uma tal mistura no corpo; para os outros sua natureza manifestamente é inclinada às doenças (ARISTÓTELES, 1998, p.83).

A "mistura" de que fala Aristóteles é a proporção dos humores. Para ele, alguns já têm em si o próprio humor melancólico como dominante, outros, devido a algum fator externo, como a ingestão de vinho, alteram as proporções da "mistura" que carregam consigo. A grande característica daqueles que são passíveis dessa "mistura", na verdade, segundo ele, seria a inconstância, tendo em vista a instabilidade dos efeitos que corresponde à instabilidade da bile negra, muito sensível ao frio e ao calor. Assim, o ser melancólico se caracteriza, para Aristóteles, pela instabilidade, afinal o bilioso seria passível de mudança a depender da circunstância.

Outro ponto de destaque no texto atribuído ao pensador de Estagira diz respeito às semelhanças notadas por ele entre o vinho escuro e a bílis negra no que se refere à aparência de ambas as substâncias e às suas ações no comportamento dos indivíduos. Segundo o filósofo, ambos, capazes de modelar o caráter das pessoas, possuiriam propriedades idênticas, uma vez que eram substâncias sensíveis à temperatura e portadoras de "vento" (ARISTÓTELES, 1998, p. 87 – 91). Para ele, ao se observar o vinho quente, por exemplo, verificar-se-ia o acúmulo de ligeira espuma, o que explicaria a propriedade "ventosa" da fruta da vinha. Nesse sentido, a ingestão de vinho escuro poderia levar um indivíduo por natureza pouco melancólico[11] a

[11] A partir da teoria humoral, pressupõe-se que todos conservariam em si uma proporção de cada um dos humores, consequentemente, compreende-se que todos seriam passíveis à bílis negra, não apenas aqueles que a teriam em situação dominante.

comportamentos melancólicos, isto é, à instabilidade humoral própria da bílis negra, que ora é fria, ora é quente.

Assim, o melancólico ou aquele cuja mistura é "ventosa" ora poderia apresentar comportamentos "maníacos" - e até de êxtase, - ora comportamentos de retração, de introspecção. Em suma, para Aristóteles, tanto o vinho quanto a atrabile produziriam na natureza humana comportamentos de "exceção". Pigeaud (1998, p. 13), nesse sentido, destaca que essa multiplicidade de comportamentos e de formas é que dará a chave de leitura que tentará explicar a criatividade do melancólico.

> A bile negra age como o vinho, ou seja, ela produz um grande número de caráteres. Nós tínhamos ao princípio os estados da embriaguez que forneciam os caráteres possíveis, por um tempo específico. Mas a bile produz a mesma coisa, pela vida toda. No fundo o melancólico é, em si próprio, uma multiplicidade de caráteres. A bile negra oferece à natureza melancólica todos os estados da embriaguez com todos os seus perigos, e isso por toda a vida. O melancólico é essencialmente polimorfo. Vemos que esse último ponto é fundamental e que ele não estava contido nas premissas do raciocínio. Isto quer dizer que o melancólico tem em si, como possíveis, todos os caráteres de todos os homens. O que esclarece prodigiosamente [...] a ideia mesma da criatividade melancólica.

Isso posto, o poeta, na condição de criador, será apontado como regido por esse humor, pois, como havia citado Sócrates, no *Fedro*, uma das inclinações do poeta é a de esvaziar-se para transformar-se em outro. Se, por um lado, esse ponto destacado por Pigeaud (1998) não estava contido nas premissas aristotélicas e pouco foi destacado pelos contemporâneos do filósofo de Estagira, por outro, quando o "Problema XXX, I" foi retomado na Baixa Idade Média e, principalmente, pelos humanistas-renascentistas, a questão melancólica acerca "genialidade" dos "seres de exceção" ganhou relevo. Contudo, isso será retomado posteriormente neste trabalho quando se abordar a relevância de Marsílio Ficino, o humanista florentino, para a recepção e propagação dessas e de outras ideias aristotélicas.

Fundamental para a esquematização de um sistema explicativo sobre as causas, as consequências sintomáticas e as formas de tratamento ou de atenuação dos efeitos da melancolia foi Claudius Galenus (130 – 210 d.C). Romano de origem grega, "Pai da farmácia", conhecido como Galeno de Pérgamo, ele foi um dos grandes nomes da medicina latina e quem em grande parte foi responsável pela repercussão das questões melancólicas destacadas por Hipócrates de Cós.

Algumas de suas teorias perduraram por séculos, a exemplo da esquematização acerca da melancolia, outras perduraram mais de um milênio, como é o caso de algumas definições

sobre o funcionamento do coração, das veias e das artérias. Já a sua teorização sobre a questão melancólica a partir da tradição hipocrática, conforme Starobinski (2016), foi aceita para além do século XVIII, uma vez que outros tratados, nunca a contestando, apenas a complementavam com pequenas variações.

Quando houve um momento em que algumas escolas haviam recusado a teoria humoral de Hipócrates, segundo Starobinski (2016), Galeno recuperou-a, aprofundou-a e a fixou de maneira mais acurada no tratado "*De temperamentis*", concordando com a explicação de a origem da melancolia estar relacionada à bile negra. Todavia, segundo Galeno, essa bile negra poderia ter sua produção em diversas partes do corpo, o que, consequentemente, levaria a sintomas, a evoluções clínicas e a tratamentos distintos. Dessa forma, o cérebro tanto poderia receber os vapores obscuros provenientes, por exemplo, de outros órgãos, quanto ele mesmo poderia, a partir de sua atividade e de seu calor, queimar a bile amarela, por exemplo, ali concentrada, transformando-a em bile negra.

Segundo Starobinski (2016, p. 36-39), Galeno, defendendo a teoria desses "vapores" que poderiam chegar ao cérebro, encontrou nisso as razões para explicar como ideias obscuras e alucinações chegavam até o intelecto do indivíduo, de modo que seriam responsáveis pela produção de fantasias, de medos e de desejos de morte.

Seguindo-se a lógica, por exemplo, de que o estômago poderia gerá-los, - o que não raro se cristalizou no campo das especulações filosóficas e das expressões artísticas, - procurava-se uma solução para evitar a produção desses vapores. Para tanto, dever-se-iam restringir os alimentos cujas características se aproximassem da coloração "negra" e da natureza "acre", afinal acreditava-se que alimentos "fortes" e de coloração escura pudessem, quando em "combustão", obscurecer quaisquer espíritos, no sentido de lhes tirar a leveza e a clareza, metáforas do bem-estar e da razoabilidade. Além disso, retomando as teses hipocráticas, Galeno destacava a influência das estações:

> Por isso acertou Hipócrates ao dizer que das estações a primavera é a mais saudável e menos propensa a ocasionar doenças letais. O outono, por sua vez, é por um lado menos quente que o verão, e por outro menos frio que o inverno. De modo que, segundo esta razão, não é nem quente em absoluto, nem frio, uma vez que é as duas coisas ao mesmo tempo, e nenhuma no mais alto grau. Nele, ora uma qualidade ora a outra é incômoda, como assinalou Hipócrates [...]. E é isso o que mais torna insalubre o outono: a irregularidade da temperatura (GALENO, 2020, p. 27).

Nesse sentido, Galeno vê certa imprecisão nas antigas considerações de que o outono e os seus ventos do norte (Bóreas) seriam responsáveis exclusivamente por secura e frieza. Para ele, apenas o aspecto seco seria estável, ao passo que a temperatura seria vacilante. Nota-se,

portanto, que combinações entre origens e consequências não faltavam ao esquema do erudito médico, que, dentro de suas considerações, percebia no outono, correlativo do humor melancólico, certa flutuação entre polos de temperatura, os quais, por sua vez, interfeririam nos temperamentos. Aqui, percebe-se também como a teoria de Galeno aproxima-se dos escritos de Aristóteles, principalmente no sentido de que a reação da bílis negra seria distinta, a depender de fatores externos, como a mudança de estação do ano ou quaisquer outros fenômenos naturais.

Assim, para Starobinski (2016, p. 49), as doutrinas antigas são a base para toda a autoridade médica que se desenvolverá na Idade Média, ainda sob a epistemologia analógica que buscava correspondências entre o microcosmo e macrocosmo; processos analógico-simbólicos esses que atingirão sua forma mais densa no Renascimento, quando todos os fenômenos do mundo natural se engendraram "[...] numa polifonia de correspondências imaginárias".

Conquanto posteriormente se enfatizem as origens espirituais ou morais da melancolia e os modos de tratamento com a especulação filosófica, com a expressão artística ou com a busca por cultos de mistérios, como afirma Starobinski (2016) ao citar outras autoridades médicas da Antiguidade, deve-se compreender que o foco dos tratamentos, do de Hipócrates aos dos seguidores de Galeno, ressaltava o aspecto somático, ou seja, acreditava-se que era pelo corpo que se deveria estabelecer a terapia humoral.

1.2 Teologias melancólicas: entre a danação e a graça

> Agora vemos em espelho e de maneira confusa: mas, depois, veremos face a face. (BÍBLIA, 1 Coríntios, 13, 12).[12]

Uma abordagem sobre a história das representações da melancolia passa obrigatoriamente pelos vieses histórico-religioso e teológico, principalmente porque, frequentemente, conjugou-se esse humor obscuro a disposições do *animus*, isto é, a disposições do pensamento, da alma, do espírito; "substâncias" essas sobre as quais agiriam as forças do *Além-mundo*. Por consequência disso, em se tratando especificamente do *corpus* deste trabalho, a abordagem temática "melancólica" passa por uma fundamentação em aspectos caros à tradição judaico-cristã, materializados nas chamadas "Sagradas Escrituras".

[12] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 2010.

Em *Código dos códigos: a Bíblia e a Literatura*, o teórico canadense Northrop Frye (2004) defende, por exemplo, que é nessa obra, agrupamento de livros selecionados após vários concílios, que se fornece um vasto repositório mitológico, linguístico e arquetípico da literatura ocidental. Mais ainda, a Bíblia, composta por uma gama de distintos gêneros textuais, segundo ele, deve ser compreendida, dentro da unidade que a configura, como uma parábola invertida, isto é, uma obra cuja estrutura narrativa forma um "U"; entendimento esse que será de grande valia para este trabalho quando abordarmos as poéticas da Modernidade do século XIX.

Segundo Frye (2004), essa configuração "parabólica" ocorre porque, a princípio, em termos de conteúdo bíblico, a Humanidade, tomada como personagem principal, encontrou-se em uma situação eufórica, em um tempo-espaço fora dos limites da História, para, em decorrência de uma desobediência no Éden, cair em inúmeras situações de embates e de sofrimento, as quais, por sua vez, apenas poderão cessar com a reconquista do Paraíso (um Éden duplicado[13]). Isso deverá ocorrer, segundo essas concepções religiosas, graças ao triunfo derradeiro daquele que é esperado mais uma vez: o Messias, o qual presidirá um Juízo Final.

Logo, harmonia, queda e redenção são os pontos que fundamentam as várias narrativas integrantes dessa grande parábola; figura geométrica entendida como "linha curva na qual cada ponto que a constitui apresenta distâncias iguais em relação a um ponto fixo e uma reta fixa" (HOUAISS, 2015, p. 703). Em outras palavras, início e fim da experiência humana, simétricos entre si em relação a um ponto fixo, estão distantes por um hiato, que é o Tempo histórico terreno, quando ilusões – que emergem do Mal decorrente do primeiro pecado - seduziriam a Humanidade.

Dentro ainda dessa lógica, Frye (2004) compreende a existência de dois eixos de metáforas bíblicas. O primeiro relaciona-se à "metáfora apocalíptica", que, direta ou indiretamente, alude ao tempo-espaço do Éden, "Idade de Ouro" judaico-cristã, quando e onde a Humanidade encontrava-se em harmonia antes da Queda e que, conforme a Revelação cristã (*Apocalypsis*), será restaurada graças a uma Segunda Vinda do Cristo, a Parusia. Por outro lado, a segunda metáfora, a "metáfora demoníaca", relaciona-se às visões enganosas em torno da volta ao Paraíso e da comunhão com o divino. Dentro dessas ilusões, as metáforas demoníacas contribuem para certo movimento melancólico da raça humana, permeada por sofrimento e por provações.

[13] Conforme destacam Le Goff; Schmitt, J.C (2017, p. 28): "O Paraíso do Além, ou Paraíso celeste, deve ser distinguido do Paraíso terrestre, o Éden, do qual ele é a duplicata eterna (o Paraíso terrestre continua existindo num recanto inacessível da terra, vazio de habitantes, com exceção, talvez, de dois justos do Antigo Testamento, preservados da morte, Elias e Henoc).".

Para Hildegarda de Bingen (1098 – 1179), mística e monja beneditina considerada posteriormente santa pela Igreja Católica, por exemplo, o humor melancólico e suas vicissitudes tinham explicação no evento da "Queda", dado que, a partir das consequências da desobediência a Deus, o homem cada vez mais havia se afastado do estado puro e harmonioso do Éden. (LAMBOTTE, 2000).

> No momento em que Adão desobedeceu à ordem divina, nesse instante mesmo a melancolia se coagulou em seu sangue, da mesma maneira que a claridade foi abolida quando a luz se apagou, e da mesma maneira que a estopa ainda quente produz uma fumaça malcheirosa. Assim ocorreu com Adão, pois enquanto nele a luz se apagava, a melancolia se coagulou em seu sangue, do qual se elevaram a tristeza e o desespero; com efeito, no momento da queda de Adão o diabo insuflou-lhe a melancolia, que torna o homem morno e incrédulo. (HILDEGARDA DE BINGEN apud STAROBINSKI, 2016, p. 48).

Quando o criador determinou que Adão e Eva poderiam comer livremente quaisquer que fossem os frutos, salvo aquele da árvore do *conhecimento do bem e do mal*, ainda que o livre-arbítrio lhes concedesse essa desobediência, abriu-se a possibilidade para a realização do primeiro pecado da raça humana contra Deus, o que foi chamado pelas teologias cristãs de "Pecado Original"; um pecado de natureza privada de Adão, mas que se tornou adquirido por toda a humanidade, o que feriu, segundo o *Catecismo da Igreja Católica* (2017, p.115), a alma humana, deixando-a, além de inclinada ao pecado ("concupiscência"), dotada de ignorância e passível aos sofrimentos da carne, cujo ápice é a morte.

Adão e Eva, conforme o livro de *Gênesis*, então agraciados com a bondade e com a afeição do criador, ao transgredirem o preceito divino de não comer o fruto do conhecimento, não sem a ação de uma serpente diabólica, conforme o entendimento de Hildegarda, trouxeram para suas veias e legaram para a raça humana a funesta e amarga melancolia; elemento causador de dúvidas e de angústias na mente humana.[14] Posto que comeram o fruto proibido depois que foram seduzidos com a promessa de se igualarem ao criador, ambos foram expulsos da presença da figura divina, isto é, padeceram inicialmente de uma morte espiritual e, consequentemente, a partir das consequências da transgressão, conheceram também a morte física; ciclo esse demasiadamente aludido nas mais diversas artes ocidentais e cristalizado, por exemplo, no *Paraíso Perdido* de John Milton e em tantas outras obras ao longo dos séculos, as quais buscaram distender poeticamente a cena da primeira tentação sofrida pela humanidade, haja vista que a "Queda" é um dos temas teológicos mais polêmicos da Bíblia.

[...] *So glistered the dire snake, and into fraud*

[14] Cf. KLIBANSKY *ET AL.* (1989, p. 139 - 141).

> *Led Eve our credulous mother, to the tree*
> *Of prohibition, root of all our woe [...]*
>
> *Here grows the cure of all, this fruit divine,*
> *Fair to the eye, inviting to the taste,*
> *Of vertue to make wise: what hinders then*
> *To reach, and feed at once both body and mind?*
>
> *So saying, her rash hand in evil hour*
> *Forth reaching to the fruit, she pluck'd, she ate:*
> *Earth felt the wound, and Nature from her seat*
> *Sighing through all her works gave signs of woe,*
> *That all was lost.*[...][15] (MILTON, 2018, p. 632 e 640).

Dentro dessa ótica teológica, todos os pecados, do "Original" até os decorrentes deste, configuram-se como aquilo que, no Evangelho de João, se chamará de "o pecado do mundo" (Jo 1,29), compreendido, por seu turno, conforme a concepção paulina, como um pecado inicialmente particular que fora adquirido por toda a raça humana. Por mais que fosse temente a Deus, Adão, cúmplice de sua companheira que fora suscetível ao mal, dá continuidade ao que ela havia começado e é conduzido a provar também o fruto, de modo a selar, de acordo com certa tradição cristã, o destino da humanidade. Além disso, é com base nessa narrativa das origens, que envolve também a descrição da formação de tribos do Oriente Médio e se prologa por uma série de premissas oriundas de sociedades patriarcais, que se legou à mulher um papel de submissão e a ideia de caráter pouco confiável. Por séculos, essa atribuição de valor ao gênero feminino permeou as várias culturas de sociedades conjugadas às ideias judaico-cristãs, as quais enxergavam em Eva a responsabilidade por retirar da retidão do Paraíso o homem.

A partir da análise alegórica dos símbolos envolvidos nessa narrativa, poder-se-ia destacar que, sendo condenável a tentativa do Homem compreender o que o transcende, afinal à sua natureza não era possível aquele conhecimento que apenas era de posse do criador, ao tentar fazer-se consciente dos mistérios divinos e ao reivindicar autonomia moral, o ser humano expiou. Em outras palavras, ao empenhar-se no conhecimento daquilo que a transcende e ao tentar negar seu estatuto de criatura, atentando contra a soberania divina, a humanidade encontra sua agonia, ou seja, ao almejar a consciência e a autonomia moral, o pecado a tomou intimamente, bem como o sentimento melancólico; humor este frequentemente associado à reflexão excessiva e à autocriticidade após arroubos maníacos, que carregariam em si, segundo a perspectiva religiosa cristã, a marca da soberba.

---

[15] Tradução de Daniel Jonas: "[...] Assim brilhava a víbora, e ao logro/ Levou Eva, mãe crédula, à árvore/ Da interdição, raiz de toda a dor/ [...] De tudo a cura aqui se dá, o fruto/ Divino, belo à prova convidando/ com virtudes de sábio, Que me impede/ De o colher, e ambos nutrir, mente e corpo?/ Dizendo isto, estendendo a mão precipite/ Em hora má, colheu-o e o comeu./ Sentiu o chão a ferida, e a natura/ Do trono suspirando gemeu toda,/ Que tudo se perdera. [...]" (MILTON, 2018, p. 631 e 641).

É plausível, por outro lado, assinalar que essa melancolia, nas infinitas gerações descendentes desses primeiros humanos, segundo a tradição judaico-cristã, conjugar-se-ia com o sentimento nostálgico, afinal tratar-se-ia de um incômodo precedido de uma nostalgia do tempo-espaço inicial, ou seja, a nostalgia do Éden, quando e onde a harmonia e a paz eram garantidas pela fé indubitável no Verbo criador e quando ainda não havia dentro da mente humana a conjectura de igualar-se à divindade. Aliás, tempo edênico esse em que o verbo adâmico, antes dessa primeira falta e de Babel, não se distinguia daquilo a que se referia, ou seja, tempo em que o Signo[16] encontrava-se em seu estado puro e primevo; tempo em que o Verbo gerador de luz, metáfora da vida, iluminava o que antes era inominado, o que era treva, como consta nas "Sagradas Escrituras":

> No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
> Ele estava no princípio com Deus.
> Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.
> Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens.
> E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam. (Bíblia, João 1:1-5)[17].

Contra as possíveis incoerências de um criador perfeito que cria uma obra imperfeita permeada pelo mal, a Igreja, por meio de importantes teólogos, encontrou justificativa para aquilo que poderia ser apontado como falha ou paradoxo. A resposta era a seguinte: Deus concedeu o livre-arbítrio e inclusive a Queda do Homem para que, posteriormente, por meio da redenção promovida por Cristo, - que foi o novo Adão, nascido de Maria, a nova Eva, - a humanidade lhe estivesse mais próxima. Logo, a melancolia humana seria o resultado da falta que a criatura sente do criador ou a punição por desviar-se da moral divina, o que poderia cessar com a reaproximação do Homem em relação a Deus.

Para além da "Queda" e do "Pecado Original", Moarcyr Scliar (2003), em seu *Saturno nos trópicos*, destaca que, de fato, os primeiros relatos sobre o espírito melancólico aparecem na Bíblia quando se narram episódios envolvendo o primeiro rei de Israel, Saul, figura marcada por sua conturbada relação com outras personagens. Conforme Scliar (2003, p. 63-67) lembra,

---

[16] Palavra adâmica sobre a qual apologizaram alguns poetas do final do século XIX, sobretudo Mallarmé, para quem o anjo-poeta incompreendido socialmente, em "*Le Tombeau d'Edgar Poe*", seria responsável por conferir "[...]... *un sens plus pur aux mots de la tribu*" (MALLARMÉ, 1974, p. 70). Em outro poema, a respeito de Théophile Gautier, considerado uma de suas primeiras inspirações poéticas e referência após a primeira metade do século XIX em termos de esteticismo e de precisão verbal, Mallarmé escreverá: "*Le Maître par un œil profond, a, sur ses pas,/ Apaisé de l'éden l'inquiète merveille/Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille,/Pour la rose et le lis, le mystère d'un nom.*" (MALLARMÉ, 1974, p. 55).

[17] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 1842.

Samuel, autoridade teocrática, contrariado, mas temente ao seu Deus, proclamou rei o jovem Saul e, a partir de revelações divinas, pediu que o jovem rei de Israel batalhasse contra os povos vizinhos inimigos e que exterminasse os amalequitas.

No entanto, Saul, vencedor de vários embates, ao derrotar os amalequitas, sob pressão popular, poupou a vida do rei Agag e de parte do gado do povo inimigo, o que ele manteve em segredo. Samuel, contudo, descobriu a articulação, ao passo que Saul explicou à autoridade sacerdotal que pretendia oferecer os animais em sacrifício à divindade, o que, dadas as funções e as hierarquias daquela sociedade, seria uma grande violação, uma vez que esse canal de comunicação direta entre rei e divindade significaria passar por cima da função mediadora do sacerdote.

Assim, diante da traição de Saul, Samuel mesmo aniquila o rei Agag e, em segredo, unge o jovem pastor Davi como rei. Saul, conforme Scliar (2003), logo se vê diante de vários dilemas que o deixam em tensão:

> Dividido entre as exigências da religião, representada por Samuel, e as decisões que toma como soberano, Saul experimenta uma insuportável tensão. Um "mau espírito" — enviado por Deus — apossa-se dele, no que depois seria visto como a melancolia do rei. Seu estado de ânimo melhora apenas quando Davi, numa espécie de antecipação da musicoterapia, toca cítara. Mas, quando o mesmo Davi mata Golias e é aclamado pelas donzelas de Israel, Saul enche-se de ciúmes, e tenta até matar o jovem, que é obrigado a fugir.
>
> Os ataques contra os israelitas recrudescem; Saul enfrenta os filisteus, e ao ver o acampamento do inimigo, é tomado de pavor. Quer orientação divina, mas não consegue recebê-la. Resolve invocar o espírito de Samuel, já falecido. Disfarçado, consulta uma necromante (personagem raro na Bíblia), a bruxa de Endor, que anuncia: ―Estou vendo um espírito subindo das profundezas da terra. É Samuel. Cheio de ira por ter sido arrancado a seu repouso, Samuel prevê a derrota do rei, o que de fato acontece: os filisteus atacam os israelitas e levam a melhor, matando três filhos do Saul, que acaba se suicidando para não cair vivo nas mãos do inimigo. (SCLIAR, 2003, p. 65 – 66).

Desse episódio, certos aspectos merecem destaque. Primeiramente, pode-se enfatizar a tentativa de estabelecimento comunicativo por parte de Saul, em várias ocasiões, com o divino e com os espíritos, o que se relaciona a uma busca incessante para ultrapassar os limites impostos não apenas por sua casta dentro daquela sociedade, mas também por sua condição humana. Em segundo lugar, como aponta Scliar (2003), destaca-se como a cítara de Davi conseguiu apaziguar as tensões espírito-melancólicas de Saul, o que serve de exemplo do que se acreditava, na Antiguidade, como "técnicas psicoterápicas" de contenção desse humor disfórico. Por último, nota-se como esse abatimento que recaiu sobre Saul foi observado como um "mau espírito", espécie de sanção divina àqueles que se afastam dos preceitos morais

daquela religião. Além desses, outro aspecto destacado por Scliar (2003) que interfere no mal-estar de Saul é o político-social:

> [...] Primeiro rei de Israel, governa numa situação de transição, na qual é preciso conciliar - com um equilíbrio emocional que ele não tem - o velho com o novo, os mandamentos do passado com as exigências do presente, o tradicional com o circunstancial. A decisão por ele tomada no episódio Agag pode ser rotulada como política, no sentido mais atual, ou — "moderno" do termo; decisão essa que Samuel, personificação do antigo poder teocrático e óbvia figura paterna para Saul, condena, enfurecido.
>
> Transgressor, Saul atrai sobre si o anátema. Daí seu sofrimento psíquico. A transgressão causa culpa, e esta torna o rei vulnerável ao — "mau espírito", à melancolia, contra a qual Saul reage com agressividade. Davi é seu alvo, mas o jovem é suficientemente hábil para não apenas escapar do ensandecido monarca como também para abrir seu próprio caminho rumo ao poder. A partir daí o final é previsível: sem obter de Samuel (ou do espírito deste) a absolvição que almeja, devorado pelo ciúme, derrotado pelos inimigos, Saul terminará a vida em desgraça. (SCLIAR, 2003, p. 66 – 67).

Percebe-se, portanto, a partir desse episódio relativo à narrativa dos primeiros reis de Israel, que o aspecto político-religioso e suas vicissitudes transicionais são geradores de conflitos sociais que resultam em abatimento melancólico; este encarado, por seu turno, como castigo. Assim, para a tradição judaica, a melancolia representaria uma punição frente à inconformidade de uma condição estabelecida por Deus, o que ganhou novos contornos a partir das interpretações teológicas cristãs, muito embora o discurso melancólico e pessimista, fomentando por certa filosofia cética disseminada entre a *doxa* popular hebraica, já compusesse um daqueles livros considerados sapienciais do Antigo Testamento, o *Eclesiastes* ("*Qohélet*"), título cuja tradução corresponde "àquele que discursa diante de uma assembleia" e cuja autoria tradicionalmente se atribui ao filho de Davi, o sábio rei Salomão, autor também dos *Provérbios*.

Nesse sentido, não se pode negligenciar como aquele livro sapiencial, dotado de um lirismo sereno e lúcido, incutiu nas veias de toda uma tradição poética a que lhe fez referência e que o interpretou de distintas formas, sobretudo melancólicas, o discurso de suspensão dos anseios e das angústias diante da vida, o que faz lembrar em partes, ao leitor atual, certo niilismo do final do século XIX; tudo isso sob a convicção de que os deveres da humanidade seriam apenas, e sem esperança de recompensa, o temer e o guardar os mandamentos de Elohim, divindade cujos propósitos seriam insondáveis.

Posto isso, segundo esse livro de complexa acomodação dentro do conjunto das Sagradas Escrituras, tudo aquilo que se vive tem seu tempo de realização, além de o próprio

tempo ser composto, ciclicamente, geração por geração, por uma miríade das mesmas ilusões, em um mundo em que as infinitas injustiças a todos destinadas imperam indistintamente. A propósito das contradições em se apontar Salomão como autor de dois livros de teor tão contrastantes, como *Eclesiastes* e *Provérbios*, - ainda que, como sugere certa tradição religiosa, o rei sábio pudesse tê-los gerado em momentos diferentes, - Alter e Kermode (1997), como já é consenso, atribuem o *Eclesiastes* a um processo de gênese híbrida, em que ideias helênicas se conjugaram para refutar a sabedoria comum.

> O Eclesiastes, em comparação, tanto pressupõe como ataca a sabedoria representada pelos Provérbios. O estilo, perspectiva e conclusões do Eclesiastes sobre o significado da vida questionam radicalmente a sabedoria recebida. O Eclesiastes vê polaridades na criação, mas as subordina a um questionamento cético daquilo que os antigos sábios ensinavam. (ALTER; KERMODE; *et al*. 1997, p. 287).

Por outro lado, a partir das várias interpretações e impressões suscitadas pela leitura dessa obra no passar dos séculos, Northrop Frye (2004) refuta a ideia de que *Qohélet* é um livro pessimista em relação a toda sorte de ilusões, embora essa seja uma leitura recorrente dentro da tradição artística:

> Kohelet transforma o conservadorismo da sabedoria popular num programa de energia mental contínua. Aqueles que inconscientemente identificaram a atitude religiosa com a ilusão ou com a indolência mental não são guias seguros para a leitura deste livro, embora tenham uma longa tradição. Algum editor, com preocupações do tipo "é melhor você tomar cuidado", parece ter costurado, no final, alguns versos sugerindo que Deus confia apenas no anti-intelectual, mas a coragem e a honestidade do autor principal não merecem tal desarme. Ele está "desiludido" apenas no sentido de que compreendeu ser a ilusão um cárcere construído pelo próprio prisioneiro. Não é um pessimista aborrecido e cansado da vida: é um vigoroso realista, firmemente determinado a arrombar todas as portas da repressão em sua mente. Estar cansado da vida é, em verdade, a única coisa para a qual ele não dispõe de remédios. Tal como outros sábios, ele é um colecionador de provérbios, mas a todos eles aplica sua pedra-de-toque ou palavra-chave, que a Versão Autorizada traduziu pelo inglês *vanity* (vaidade).
>
> A palavra original, *hebel*, possui um núcleo que significa "neblina", "cerração", "vapor" [...]. Assim, ela adquire um sentido derivado de "vazio", o significado de raiz da palavra *vanitas*, usada na versão latina da Vulgata. Daí podemos formular a intuição central de Kohelet como um paradoxo essencial: todas as coisas estão plenas de vazio. (FRYE, 2004, p. 155).

Qohélet, dessa forma, estabeleceu-se como um livro sapiencial caro à tradição ocidental, não só literária como também plástica, haja vista ter legado versículos e motivos marcantes àqueles que deles se apropriaram para construir obras que, de tão serenas, sugeriam uma lucidez ferinamente melancólica. Valendo-se da referência aos símbolos consagrados à ideia de que

tudo é vacuidade, como a imagem do crânio de uma caveira humana, frequentemente certas artes exprimiam direta ou indiretamente a única ação possível frente à insondável e à tediosa lógica do cosmos: a prostração melancólica.

> Vaidade das vaidades — diz Coélet — vaidade das vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tira o homem de todo o trabalho com que se afadiga debaixo do sol? Uma geração vai, uma geração vem, e a terra sempre permanece. O sol se levanta, o sol se deita, apressando-se a voltar ao seu lugar e é lá que ele se levanta. O vento sopra em direção ao sul, gira para o norte, e girando e girando vai o vento em suas voltas. Todos os rios correm para o mar e, contudo, o mar nunca se enche: embora chegando ao fim do seu percurso, os rios continuam a correr. Toda palavra é enfadonha e ninguém é capaz de explicá-la. O olho não se sacia de ver, nem o ouvido se farta de ouvir. O que foi, será, o que se fez, se tornará a fazer: nada há de novo debaixo do sol! Mesmo que alguém afirmasse de algo: "Olha, isto é novo!", eis que já sucedeu em outros tempos muito antes de nós. Ninguém se lembra dos antepassados, e também aqueles que lhes sucedem não serão lembrados por seus pósteros. (BÍBLIA, Eclesiastes, 1, 2-11)[18].

No cristianismo, a Patrística e, posteriormente, a tradição escolástica colocaram essa questão melancólica em relevo. Segundo a ótica de Peres (2003), o cristianismo, desde suas origens, cultua e está atrelado ao humor melancólico, porque, conforme a estudiosa, se algumas vezes a melancolia pôde ser tomada como arraigada ao pecado, por outras, dentro também da tradição cristã, principalmente a partir de um entendimento místico, ela pôde ser vista como a expressão de uma necessidade que leva ao exercício da boa vontade e ao alcance da graça de Deus. Nesse sentido, é fundamental salientar como as teorias neoplatônicas difundidas por Plotino (204-70 a.C.) e por outros tantos outros pensadores neoplatônicos foram fundamentais para certo realce da natureza melancólico-nostálgica do cristianismo abalizado desde a Patrística, ainda que seja traço comum entre muitas religiões a aspiração à transcendência ou o desejo de retorno a um tempo mítico, mesmo que, para esse propósito, o corpo ou a consciência representem uma barreira a ser transposta.

Consequentemente, essas concepções romperam séculos, de modo que se compuseram como bases para os grandes debates teológicos propostos e fomentados, séculos depois, pela Escolástica. Por volta do século IV da era cristã, embora o cristianismo já tivesse sido proclamado religião oficial do Império Romano, os cristãos ainda eram demasiadamente perseguidos, o que impulsionou o fortalecimento de grupos compostos por intelectuais a fim realizarem a defesa e a expansão das doutrinas cristãs, sobretudo conquistando a simpatia

[18] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 1072.

daqueles mais doutos, haja vista não ter sido difícil a propagação dessa fé entre as camadas mais humildes. Esse processo se deu por meio daqueles que são reconhecidos como primeiros padres e doutores da Igreja Católica, componentes da chamada Patrística, dentre os quais se pode lembrar Agostinho de Hipona (2020), que, em suas *Confissões*, revela o abandono de uma vida vil e, por amor à sabedoria, a realização de uma jornada interior a fim de encontrar Deus.

Agostinho, que inicialmente não havia visto beleza nas Sagradas Escrituras e que a julgava "[...] aquém da dignidade ciceroniana" (AUERBACH, 2012, p. 19), posteriormente compreendeu que aquele estilo humilde, bem distante do estilo dos clássicos, era a grande antítese basilar da doutrina cristã do humilde e do sublime[19], que seria retomada século após século e que correspondia, na verdade, ao próprio cerne existencial de Jesus Cristo no Novo Testamento. Para Erich Auerbach (2015, p. 90), a influência de Agostinho "[...] foi das maiores, não somente sobre os contemporâneos, não somente sobre a Idade Média, mas sobre toda a cultura europeia; toda a tradição europeia de introspecção espontânea, da investigação do eu [...]".

A Patrística, naquele contexto, havia sido um movimento apologético do cristianismo, um movimento de transição filosófica e teológica entre a Antiguidade e a Idade Média. Com o intuito de racionalizar a fé cristã, pressupondo-se que a razão pudesse auxiliar a fé, suas interpretações do Antigo Testamento eram feitas à luz do pensamento filosófico de tradição helenística, sobretudo neoplatônica, legada, principalmente, por Plotino e Pórfiro, opondo-se, por consequência, aos desdobramentos de outras teologias fundamentadas pela leitura de textos atribuídos, por exemplo, a Aristóteles, pensador cujos textos e concepções eram traduzidos e estudados em demasia pelos sábios árabes, embora não se possam distinguir os casos de apropriação intelectual e de deformações interpretativas, tendo em vista as idiossincrasias envolvidas na transmissão de saberes que estavam sujeitas aos processos de cópia e de tradução nesses primeiros séculos dessa nova era.[20]

Em virtude de que se buscou a adesão da parte culta das sociedades por onde deveria se expandir a mensagem cristã, a Patrística, almejando uma fundamentação coerente e uma homogênese de uma doutrina que estava em constante tensão com o judaísmo, focalizou em sua retórica a explicação, inclusive se valendo de filosofia política, para responder a questões basilares da cristandade, como a gênese do mundo, o "pecado original", a oposição entre corpo

[19] Auerbach (2012, p. 21), após apresentar alguns trechos de Agostinho, assinala: "Trata-se, portanto, em todas essas passagens, de uma síntese entre o humilde e o sublime efetuada pela Sagrada Escritura; nelas, o *humile* significa antes simplicidade de elocução do que realismo, e o *sublime*, ou *altum*, se refere antes à profundeza dos mistérios que ao sublime poético".
[20] Cf. MCGRADE, 2008.

e alma, a ressurreição, a predestinação, o livre-arbítrio e o restabelecimento da justiça e da verdade, assim como fez, em *A cidade de Deus*, o bispo de Hipona, "[...] o gênio mais poderoso do declínio da Antiguidade", segundo Auerbach (2015, p. 89). Agostinho, ademais, ao substituir antigas concepções do sublime por uma fórmula cristã, mais popular e acessível, estabeleceu as diretrizes de toda uma literatura europeia vindoura, assentada sobre a noção de certo "realismo trágico" (AUERBACH, 2015, p. 96) que acomete o homem.

É evidente que a chave de leitura dessas questões, ao passar por certa filosofia neoplatônica legada por Plotino e por ideias estoicas bastante populares, acarretou uma intrinsicabilidade das ideias helenísticas no âmago da doutrina cristã, vide as concepções, por exemplo, acerca da cisão entre plano terreno e celestial, que correspondem à lógica platônica do mundo sensível e do suprassensível, o que inclusive fomentava nos primeiros séculos da era cristã toda uma sorte de seitas gnósticas. A respeito dessas apropriações filosóficas por parte dos teólogos cristãos, o erudito britânico Bertrand Russel destacou:

> O dualismo do reino de Deus e dos reinos deste mundo encontra-se no Novo Testamento, mas foi sintetizado em *A Cidade de Deus* de santo Agostinho. O dualismo do espírito e da carne que lemos em Platão, e que foi enfatizado pelos neoplatônicos, é importante no ensinamento de são Paulo e dominou o ascetismo cristão dos séculos IV e V. (RUSSEL, 2015, p. 8).

Logo, uma miscelânea de textos e, principalmente, de ideias neoplatônicas, estoicas, maniqueístas e pitagóricas circulavam entre esses primeiros filósofos-teólogos cristãos, que, por consequência, frequentemente, incorporavam-nas aos seus modos de vida, ou ao seu pensamento, ou a ambos. Naturalmente, ainda que entre embates teológicos, todo esse aglomerado de concepções foi legado aos séculos vindouros graças à cultura letrada e erudita desenvolvida nos mosteiros por diferentes ordens religiosas. No entanto, antes da expansão desses claustros por solo europeu, muitos desses intelectuais religiosos viviam como eremitas, termo que, em língua grega, relaciona-se à ideia de "deserto".

A passagem bíblica em que Jesus exortava um jovem rico a abandonar as riquezas para acompanhá-lo a fim de que posteriormente encontrasse o "tesouro" nos céus, conforme Bruce L. Shelley (2018, p. 141), continuava a reverberar no âmago de alguns ainda nos primeiros séculos da era cristã, como aconteceu com o jovem egípcio Antão, nascido por volta do ano 250. Considerado o primeiro ou o segundo monge, Antão, que seria estimado, séculos depois, como santo, fora também um eremita, bem como ocorreu a Paulo de Tebas.

Antão, segundo a *legenda*, foi assaltado por espíritos malignos e por um "animal cuja parte inferior era de bode e a superior de homem [...]" (DE VARAZZE, 2003, p. 158), que lhe revelou ser um sátiro segundo a concepção pagã. O eremita, mesmo assim, teria respondido a

um abade certa vez: “Quem adota a solidão e nela permanece é libertado de três inimigos: a audição, a fala e a visão, e então só lhe resta lutar contra um, seu coração” (DE VARAZZE, 2003, p. 173). O deserto recorrentemente é referido na Bíblia como *topos* geográfico onde ocorrem alguns episódios, como aquele da resiliência de Jesus em meio às tentações, como na descrição da atividade ascética do profético João Batista nas montanhas da Judeia ou nos acontecimentos narrados no Pentateuco sobre o êxodo do povo judeu e os anos em busca de sua Terra Prometida. Entretanto, esse termo não apenas se refere ao *topos* geográfico, “deserto” é uma das metáforas para a ideia de “solidão”. Para Damrosch (ALTER; KERMODE *et al*. 1997, p. 90), no capítulo em que se detém acerca do *Levítico*, por exemplo, o deserto pode ser entendido como símbolo do exílio necessário, lugar em que aparentemente se perdeu algo para se conquistar tudo, isto é, o deserto é o hiato entre o espaço mundano e a terra prometida.

Dessa maneira, há, segundo Le Goff (1994), o entrelaçamento entre realidades geográficas e planos simbólicos no universo das representações, o que marca embates ideológicos. Na Europa medieval, por exemplo, a oposição feita a partir das noções de “cidade-campo” remetiam às antíteses “civilidade-rusticidade”, “culto-inculto” e “ordem-desordem”. Segundo Le Goff (1994), como a atividade eremítica ocorreu em diversas partes da Europa, a fuga das cidades para um “deserto” se dava de maneira variada. Ilhas, mares e montanhas abarcavam a ideia de *desertum*. No entanto, para ele, outro *topos* destaca-se nas partes não insulares europeias: “[...] Neste mundo temperado e sem grandes extensões desérticas e áridas, o deserto – ou seja, a solidão – seria, do ponto de vista da geografia física, uma natureza muito diferente: seria a *floresta*.” (LE GOFF, 1994, p. 88, grifo do autor).

No plano simbólico, se a cidade-civilidade é o fruto da punição de Caim (cf. *Gn* 4), o deserto tem sua história imagética carregada de complexidade, em virtude de ser o “antijardim” onde acontecem os assaltos demoníacos, conforme Le Goff (1984, p. 84), e também o local de encontro com Deus, o *topos* da ocorrência das hierofanias, manifestações do Sagrado, e da distribuição de carismas, isto é, a atribuição de dons e graças por parte do divino. Assim, a metáfora “deserto-solidão” é *topos* hagiográfico, ou seja, o *topos* onde ocorreram os eventos envolvendo os santos, os mártires.

Como o período de maior perseguição contra os cristãos já havia cessado, propagava-se a crença de que a ascese, espécie de disciplina da vontade, resultaria na elevação heroica necessária para a elevação do espírito, como buscou Antão, cuja vida eremítica, tomada por

uma série de provações, tornara-se exemplar e difusa no Ocidente, sobretudo quando Atanásio de Alexandria, por volta de 360 d. C, disseminou a obra *Vita Antonii*[21].

Consequentemente, século após século, com a propagação dessas ideias baseadas nos votos de pobreza, de isolamento, de castidade e de caridade, que, aliás, encontravam a defesa dos primeiros doutores da Igreja, como o bispo Ambrósio de Milão e Agostinho de Hipona, o ideal monástico materializado na legenda daqueles santos do deserto penitentes e contemplativos tornou-se também base para o cristianismo do Império, o que, séculos depois, ainda reverberaria nas ordens mendicantes, como na dominicana e na franciscana. Para Le Goff (2017, p. 256), se, na retórica medieval, a fuga do mundo (*fuga mundi*) é tema recorrente, isso se materializou de diversas formas na vida concreta, seja na vida dos eremitas, seja na dos monges; designações essas – eremita e monge – cujas raízes gregas, respectivamente, têm relação ou significam "deserto" e "só".

O processo de fuga e de isolamento, por outro lado, aumentava as chances desses indivíduos serem assaltado pelos maus pensamentos e por disposições psíquicas disfóricas. Nesses primeiros séculos era cristã, o monge Evagrius Ponticus (345-399), ao listar os oito maus pensamentos, já havia distinguido dois problemas que seriam relacionados à preguiça ("*Sloth*"): a acédia e a *tristitia*. A acédia, também conhecida como "demônio do meio-dia", era uma espécie de agonia e de recusa por parte dos homens religiosos em cumprir suas obrigações monásticas, ao passo que a *tristitia* configurava-se como um abatimento inexplicável, uma tristeza profunda. João Cassiano (360 – 435), conforme Starobinski (2016, p. 44), viu em "Não temerás o terror da noite nem a flecha que voa de dia/ nem a peste que caminha na treva, nem a epidemia que devasta ao meio-dia" (Salmo 91; 5,6)[22] os contornos da acédia. Ela se manifestaria como uma ansiedade do coração que assalta os indivíduos reclusos que estão voltados ao bem espiritual. Por consequência desse "demônio do meio-dia", que abate todos esses sujeitos, a ascese parece-lhes impossível.

Foi, todavia, o papa Gregório I (540-640), a partir da exegese das Epístolas de São Paulo, quem definiu aqueles que seriam compreendidos como *vícios capitais*, de modo a acrescentar outro pecado e a aproximar outros desse rol, como foi o caso da síntese ocorrida entre a acédia e a *tristitia*; esquematização essa legada aos escolásticos, como Tomás de Aquino (2004), que, dando continuidade às concepções de Gregório, distinguiu alguns aspectos e

[21] Cf. SHELLEY (2018).
[22] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 961. Em outras versões, traduz-se o trecho final do versículo não como "epidemia do meio-dia", mas como "demônio do meio-dia".

alertou a respeito daquilo que considerou então como pecado mal conhecido, caracterizado pelo torpor, pelo desespero, pela evanescência da mente, pela preguiça e pela covardia.

Lambotte (2000, p. 43), ao citar *Morales sur Job*, do Papa Gregório, destaca que, além de Gregório considerar a acédia como uma companhia inevitável do homem que vive solitário, ele acreditava que o relaxamento do espírito e o enfraquecimento da inteligência resultariam na desistência da prática religiosa e no elogio das práticas seculares, ou seja, quem quer que fosse acometido por aquele sentimento estaria preso cada vez mais ao mundo profano e ficaria distante da graça divina.

A figura do monge, aquele que abdica do mundo para dedicar-se às orações e à liturgia em busca da graça divina, também foi fundamental para a disseminação da ideia cristã contida nas Sagradas Escrituras naqueles primeiros séculos da era cristã, ainda que, posteriormente, no século XVI, os reformistas tenham denunciado as atividades nada cristãs ocorridas em mosteiros, em Roma e em seus arredores.

Nos primórdios da Igreja, o monge Jerônimo (340 – 420), segundo Shelley (2018, p. 143), por exemplo, fugindo das demandas ilusórias da carne e impondo-se uma austera disciplina intelectiva, empenhou-se na tradução do Antigo e do Novo Testamento para o latim, a língua do povo ("*vulgus*"), dando origem à chamada *Vulgata*, que, por séculos, foi única versão da Bíblia autorizada pela Igreja Romana. Dentro dessa lógica, a erudição, fruto do domínio da vontade e da solidão, foi um aspecto muito favorável para traçar e fortalecer as bases de uma Teologia aceita por todo Império do Ocidente; principalmente, porque, mesmo diante de invasões e de guerras constantes que culminariam na queda imperial, os mosteiros, espalhados por toda Europa, foram responsáveis pela preservação da tradição cristã e de uma série de documentos fundamentais do mundo Antigo, como os textos filosóficos gregos e latinos.

Por consequência disso, os mosteiros e as suas atividades copistas e tradutórias possibilitaram várias exegeses bíblicas, de modo que se estruturou, do século IX até o XVI, o escolasticismo, tradição metodológica de pensamento crítico e de aprendizagem, que, por seu turno, ampararia o estabelecimento das primeiras universidades. Nesse sentido, exemplo maior dessas contribuições escolásticas está na *Summa theologiae* de Tomás de Aquino, obra em que se sintetizam tanto a filosofia antiga, inclusive a lógica aristotélica, quanto a doutrina cristã, exercendo grande influência na história do pensamento do ocidente. A "razão aristotélica", antes de posse dos *falasifa* (filósofos) árabes, os quais tinham Aristóteles como o "primeiro

mestre"[23], foi então enaltecida e conciliada pelo pensamento cristão às ideias neoplatônicas, a fim de, por meio da resolução de aparentes contradições teológicas, fortalecer a doutrina e, consequentemente, a fé católica.

Acerca das reverberações das ideias aristotélicas, portanto, lógicas, dentro de uma estrutura idealista platônica, Steven P. Marrone (2008, p. 54), ao abordar "*A filosofia medieval em seu contexto*", destaca:

> Por certo, muito desse conteúdo e forma aristotélica foi recebido no interior de um conjunto mais amplo de práticas intelectuais que só pode ser descrito como neoplatônico, incluindo uma noção hierárquica de ser e um sentido de subordinação – e mesmo sublimação – das coisas materiais ao imaterial e espiritual.

Assim, na Baixa Idade Média, devido a esse contexto altamente marcado por debates especulativos e por estudos filosóficos e teológicos, em que se aventava a hipótese também da superioridade da teologia em relação à metafísica, o abatimento do indivíduo na busca de graça divina e a apatia pelas coisas terrenas geraram dois contornos distintos, por vezes paradoxais, sobre a questão melancólica. Primeiramente deve-se destacar que a acédia, caracterizada como uma falta de vigor e de vontade para a realização da busca religiosa, foi frequentemente discutida como uma moléstia da alma, uma "negligência indiferente" somada a uma inibição e ao sono culpado, como assinala Lambotte (2000).

Para Tomás de Aquino (2004), a omissão do louvor aos bens interiores configurava esse temperamento marcado pelo tédio, o qual dissiparia o espírito e levaria o homem a desprezar aquilo que seria o grande dom divino: a vida. Essa indiferença estava relacionada, segundo ele, a um estado letárgico, à preguiça, que conduziria a outros vícios filiais: desespero, pusilanimidade, torpor, rancor, malícia, divagação por coisas proibidas, agitação espiritual, curiosidade, inquietude e instabilidade[24]. Assim, a acédia, pecado capital[25] e elo para as outras iniquidades, seria uma das faces da melancolia, o que, portanto, caracterizaria um obstáculo à busca da divindade cristã.

---

[23] Cf. MCGRADE, 2008.

[24] Cf. CUNHA & MOREIRA, 2020, p. 10 -11).

[25] Walter Benjamin (1984, p. 177), em *A Origem do drama barroco alemão*, ao discorrer sobre as analogias astrológico-humorais, recorda que: "Com sua luz baça e a lentidão de sua órbita, Saturno produz uma relação entre a acédia e o melancólico, baseada em fundamentos astrológicos ou de outra natureza. Essa relação já está atestada num manuscrito do século XIII. '*Da preguiça*. O quarto pecado principal é a preguiça a serviço de Deus. Isto é, se eu dou as costas a uma boa obra trabalhosa e pesada e me dedico ao repouso ocioso. Se eu evito a boa obra, quando ela se torna demasiado árdua, essa atitude gera amargura no coração.' Em Dante, a acédia é o quinto elo na sequência dos pecados capitais. No círculo infernal que lhe corresponde, reina um frio glacial, que alude aos dados da patologia dos humores, à composição fria e seca da terra."

A respeito dessas associações na Idade Média, Costa Lima (2017, p. 24) destaca esse primeiro caráter negativo atribuído à melancolia pela Escolástica.

> Pelo realce da acédia, a Escolástica não só mantém como também intensifica o entendimento da melancolia como um mal. Associado à *tristitia*, que deve ser entendida como de ordem profunda, ao *tedium vitae*, a acédia fazia suas primeiras vítimas entre os ascetas, os monges que optavam pelo deserto, estendendo-se depois a toda comunidade cristã, atingida pela tentação do demônio. A melancolia, portanto, não só conduziria ao descaso da tentação devida ao divino, ao ceder à tentação da carne, como, necessariamente, era tomada como pecado grave. Tudo, por certo, derivava da *tristitia* paralisadora.

Como muitos monges, ermitões cristãos, deveriam viver em retiro solitário, buscando por meio das orações e das escritas litúrgicas a graça divina para a purificação da alma, não raro os sentimentos de abatimento, de desistência para com o cumprimento desse desígnio e de desespero, sobrevinham, o que era compreendido como desdobramentos da acédia-tristitia. Logo, a acédia prontamente era reconhecida como acompanhante da solidão interior daqueles que deveriam buscar a Deus.

Conforme Jackson (1986, p. 66 apud COSTA LIMA, 2017), a condição da vítima de acédia era tomada pelo esgotamento, pela indiferença, pela aversão à vida ascética e pelo desejo de retorno ao seio familiar e à vida passada[26]. Klibansky *et al.* (1989), no entanto, distinguem que, nos escritos populares medievais, as características "ar sombrio" e "sonolência" poderiam se encaixar tanto como traços da preguiça vulgar quanto de uma acédia distinta, aquela que incidiria sobre os místicos. Aqui, então, devem-se demarcar os graus de distinção entre a ascese e a mística. Segundo o sacerdote católico francês Adolphe Tanquerey (2018, p. 56),

> [...] Para distingui-las, podemos definir a Teologia Ascética como: a parte da ciência espiritual que tem por objeto próprio a teoria e a prática da perfeição cristã, desde os seus princípios até o limiar da contemplação *infusa*. Iniciamos o caminho da perfeição quando temos um sincero desejo de avançar na vida espiritual, e a Teologia Ascética, a partir de então, conduz a alma através das vias purgativa e iluminativa, até a contemplação adquirida. [...] A Teologia Mística, por sua vez, é a parte da ciência espiritual que tem por objeto próprio a teoria e a prática da vida contemplativa, que começa com a chamada primeira noite dos sentidos, descrita por São João da Cruz, e a oração da quietude, descrita por Santa Teresa, e vai até o matrimônio espiritual (TANQUEREY, 2018, p. 56, grifo do autor).

A acédia, espécie de preguiça em relação ao cumprimento dos deveres espirituais, possuía um valor negativo. Isso acontecia porque a falta de energia comprometeria a

[26] A partir dessas considerações, aliás, Costa Lima (2017) aventa a hipótese de que na palavra "saudade", tão particular à língua portuguesa, nada mais seria que um dos tantos outros termos para se designar a melancolia.

continuidade de um conjunto de práticas cujo fito era a perfeição cristã. Já a melancolia mística seria uma das reações do corpo frente ao esforço do asceta-místico para a aproximação ainda maior com o divino, em outras palavras, tratava-se de uma acédia que funcionaria como elemento dialético sinalizador de que o asceta-místico estava em vias de ascender, desligando-se das preocupações materiais, libertando-se do pecado da carne, alcançando a graça divina, elevando, como que em êxtase, o espírito ao plano ideal.

O que antes era visto apenas como uma enfermidade do corpo ou da alma começou a também ser considerado como uma etapa no caminho da purificação da alma, fase obrigatória no aprimoramento da *boa vontade* para o alcance do *bem supremo*. Dentro dessa ótica, San Juan de la Cruz, segundo Lambotte (2000), poeta e místico espanhol do século XVI, distinguia uma "acédia" indiferente de uma outra "secura", que deveria ser percebida como prova da proximidade da alma junto a Deus. Juan de la Cruz, em suma, assinalava as diferenças entre a melancolia prejudicial, caracterizada como uma espécie de preguiça, e um outro estado contemplativo. Assim, para o místico espanhol, conforme Lambotte (2000, p. 54),

> A alma que se entrega à espiritualidade deve reconhecer pelo menos três sinais antes de deixar de lado a meditação discursiva e sensitiva para entregar-se à pura contemplação espiritual. O primeiro é que ela descobre que as reflexões que a cativam anteriormente não lhe trazem mais prazer, nem interesse, e que elas segregam essa secura que acaba por absorvê-las por inteiro; o segundo é que a alma não tem mais vontade de concentrar sua imaginação em qualquer objeto ou qualquer desígnio que seja; e o terceiro, aquele que diferencia a secura da melancolia, é que a alma se compraz apenas na sociedade de Deus e não deseja mais cuidar de outra coisa.

Percebe-se, portanto, segundo essa concepção, que, se melancolia podia ser confundida como uma melancolia "vulgar preguiçosa", havia um traço que as diferenciava: a busca incessante pela presença divina da primeira. Dessa forma, nessa melancolia dos místicos e dos ascetas, a própria negatividade e os sentimentos de vazio e de secura configurariam um tipo de prova a ser ultrapassada pelo corpo, espécie de chamamento da alma para a glória divina. O corpo se sente apático, porque a alma, a fim de alcançar aquilo por que tanto ansiara, eleva-se. Em outras palavras, a melancolia religiosa compunha o processo "dialético" de purgações pelo qual o corpo deveria passar com o propósito de conseguir, ao cabo, a graça divina. Quando o corpo se encontrasse abatido, sem forças nem entusiasmo para agir, isso seria o sinal de que o espírito estaria forte e pronto para o encontro celeste.

Com a Reforma Protestante, segundo Peres (2003), é possível notar que Lutero também entende certa disposição melancólica como propícia para afastar o homem dos atos vis e da carne, ainda que isso pouco ou nada o auxiliasse no processo salvífico. No entanto, não raro,

como veremos mais adiante, no século XVI, com Burton (2020), acreditou-se também que o extremo rigor de uma ascese que conduzisse a um estado de quase morte poderia ser uma espécie de estratagema das forças malignas.

A solução para isso, segundo alguns dissidentes do cristianismo católico romano, estaria na prática de uma ascese mais secular, intramundana, ou seja, no redirecionamento da vontade e de valores ascéticos para o mundo. E esse é um traço distintivo marcante entre as cosmovisões cristãs, o que, segundo a ótica de Weber (2004), em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, conduziu os países protestantes calvinistas, em geral, a prosperarem economicamente mais do os que seguiram os preceitos da Igreja Católica Apostólica Romana.

Depreende-se então que, nesse entrelaçamento entres as esferas religiosa, política e econômica, a partir da Idade Moderna, foram determinadas novas valorações, cada vez mais negativas, à melancolia. Dada a sua proximidade com a inação, com a reflexão e com a ociosidade, o humor melancólico será abominado por esse mundo Moderno, que prezará, século após século, pela otimização do meio produtivo, principalmente fazendo convergirem o "tempo" e o "capital".

1.3 Sob o signo de Saturno: a face mítico-astrológica

A Queda do Império Romano do Ocidente, como aponta Costa Lima (2017), havia marcado um processo de suspensão da relação direta do conhecimento com os saberes fomentados durante a Antiguidade clássica, o que, consequentemente, fez com que o papel da tradição médica greco-latina fosse abrandado em favor dos conhecimentos provenientes da medicina bizantina. Entre 200 e 700 d.C., Alexandria havia se tornado grande centro de influência cultural, sobretudo valendo-se da riqueza intelectual e da colaboração de médicos árabes, como Rhazes, Haly, Abbas e Avicena, que realizaram por vezes traduções de textos gregos para o árabe, tendo em vista que, no Ocidente, a tradição clássica estava restrita aos mosteiros e aos padres da Igreja, a exemplo de São Jerônimo, o responsável pela *Vulgata*.

Séculos depois, outra figura central quando se aborda a temática da melancolia é o médico e monge Constantinus Africanus (1020 d.C. – 1087 d.C.), que, ao traduzir textos que carregavam pressupostos hipocráticos-galênicos e ao legá-los a Salermo, ajudou a determinar a natureza do pensamento médico que se desenvolveu durante o Renascimento e posteriormente. Segundo Urania Tourinho Peres (2003), a Escola de Salermo também entendia que o estado melancólico ocorria em virtude da presença da bílis negra, reafirmando que a natureza desse elemento era seca e fria.

Dessa maneira, preservava-se com Salermo a parte da teoria que versava sobre os quatro humores, os quais dividiam a humanidade, em termos de temperamento, segundo suas presenças. Assim, se o melancólico era aquele que concentrava em si a bílis negra, o colérico, o sanguíneo e o fleumático retinham, em maiores proporções, respectivamente, a bílis amarela, o sangue e a fleuma.

Como também assinala Moacyr Scliar (2008) no artigo "O nascimento da melancolia", a partir do século IX, os autores árabes acrescentaram às teorias humorais mais uma analogia, desta vez astrológica, o que foi fundamental para a criação de uma nova e indispensável imagética melancólica: a correspondência entre os humores e os astros. Segundo tais correlações, o humor sanguíneo era regido por Júpiter; o colérico, por Marte; o fleumático, por Vênus ou pela Lua; o melancólico, por Saturno, - planeta, à época, mais distante do Sistema Solar e de lenta revolução. Além disso, Scliar (2008, p. 133) ainda destaca: "Como [Saturno] também tinha correspondência no chumbo, aqueles que nasciam sob seu signo eram lentos, pesados. Ou seja: um astro pouco auspicioso".

As características do planeta já eram conjecturadas já séculos. Epígeno de Bizâncio, por exemplo, sábio do período alexandrino, apontara que Saturno seria "frio" e "ventoso", provavelmente por conjecturar que, distante do Sol, essas deveriam ser as propriedades do astro, conforme lembra Klibansky *et al.* (1989, p. 214 – 215). Sabe-se que mais tarde, na Renascença, seriam retomadas várias teorias presentes em tratados da Antiguidade e uma gama de concepções distintas acerca da questão melancólica. De acordo com Lambotte (2000), acreditou-se inclusive que a posição de Saturno não apenas influenciava a vida dos indivíduos diretamente, mas também que ele seria responsável pelas recorrentes pandemias da peste negra na Europa.

Exemplo desse movimento de usos de variados saberes para o entendimento do temperamento melancólico também está no trabalho intelectual do filósofo humanista italiano Marsilio Ficino, o grande mestre da chamada "Academia Platônica de Florença", cujas ideias serão, neste trabalho, em breve abordadas. Logo, essas fontes variadas de conhecimento ofereceram bases teóricas para análise do humor melancólico, encontrando-se a explicação do excesso de bílis negra no corpo em função, por exemplo, da influência de Saturno, planeta ("astro errante") cujo nome relaciona-se ao deus Crono.

Essas analogias de uma "mentalidade orgânica", como Peter Burke (1999, p. 44-45) assinala, encontrariam oposição apenas no século XVII:

> As diversas partes do universo relacionavam-se umas com as outras não ao acaso, como uma visão de mundo moderna, mas simbolicamente, segundo o

> que se chamava de "correspondência". A mais famosa dessas correspondências era o "macrocosmo", o universo em geral, e o "microcosmo", o pequeno mundo do homem. A medicina astrológica dependia dessas correspondências, entre o olho direito e o sol, entre o olho esquerdo e a lua, etc. A numerologia desempenhava aí um grande papel. O fato de existirem sete planetas, sete metais e sete dias na semana era tomado como prova de que havia correspondências entre eles. Esse elaborado sistema de correspondências tinha grandes vantagens para artistas plásticos e escritores. Significava que imagens e símbolos não eram "meras" imagens e símbolos, mas expressões da linguagem do universo e de Deus, seu criador. Eventos históricos e individuais podiam também corresponder um ao outro, visto que se acreditava muitas vezes que o processo histórico movia-se em ciclos mais do que numa "progressão" uniforme em uma direção. [...] Os poetas florentinos que escreveram sobre o retorno da idade de ouro sob o governo Medici podiam estar fazendo bem mais do que meramente criar frases decorativas elogiosas ou elogiosamente decorativas. A própria ideia de Renascimento depende da convicção de que a história se move em ciclos e emprega a linguagem orgânica de "nascimento".

Por um lado, percebe-se que a teoria humoral, embora tivesse nascido na Antiguidade, era sólida e influente o bastante para permanecer viva entre os estudiosos renascentistas. Por outro, nota-se a influência de concepções astrológicas que servirão para a emergência de mais uma analogia que se refere à predestinação temperamental determinada pela energia característica de cada um dos astros. Dentro dessa lógica, o pensamento Renascentista entendia Saturno, o último dos planetas, por analogia ao mito greco-romano, como "[...] o deus destituído que, no entanto, reinara na idade de ouro" (STAROBINSKI, 2016, p. 135).

A referência ao deus Saturno, o equivalente latino do deus grego Crono[27], erigia os pilares cosmológicos para o arremate analógico do afastamento, da distância, do exílio, do banimento e também, por consequência, da atitude reflexiva e da atividade intelectual. Crono, o deus despótico que reinara durante a *Idade de Ouro* sobre o mundo, após ser destituído do poder e de ser trancafiado no Tártaro pelo filho Zeus, foi liberto da prisão subterrânea pelo próprio filho quando este percebeu a consolidação de seu próprio domínio sobre o Universo. Segundo o mito, Zeus, o filho, ao libertá-lo,

> [...]fê-lo rei da Ilha dos Bem-Aventurados, nos confins do Ocidente. Ali reinou Crono sobre muitos heróis que, mercê de Zeus, não conheceram a morte. Esse destino privilegiado é, de certa forma, uma escatologia: os heróis não morrem, mas passam a viver paradisiacamente na Ilha dos Bem-Aventurados. Trata-se

[27] Segundo Brandão (1986, p.198), em virtude de um jogo verbal, "[...] por uma espécie de homonímia forçada, Crono foi identificado muitas vezes com o *Tempo* personificado", uma vez que em grego *Khrónos* é o tempo. Ainda que Krónos (Crono) e Khrónos (Tempo) etimologicamente não tenham relação, de acordo com Brandão, semanticamente há uma convergência, afinal ambos são "fontes" de criação e ao mesmo tempo "devoradores" daquilo mesmo que geraram.

> de uma espécie de recuperação da *idade de ouro*, sob o reinado de Crono. (BRANDÃO, 1986, p. 340, grifo do autor).

Os Latinos, por sua vez, compreendendo o sentido dessa nova *Idade de Ouro*, época que alude ao ideal e à prosperidade, ajustaram esse novo domínio do refugiado Crono ao mito do reino de Saturno. Nesse sentido, Saturno fora identificado com a idade de ouro de Roma, época de abundância, que, por sua vez, século após século, seria celebrada durante a Saturnália, comemoração romana de natureza reminiscente dos antigos tempos áureos e afortunados. Assim, na mitologia romana, a versão do mito não diz que o deus Crono foi enviado para a Ilha dos Bem-Aventurados, contava-se que ele, agora chamado "Saturno", abrigara-se no Lácio, na "Ausônia", como poeticamente era chamada a Itália. Lá, conforme Brandão (1986, p. 341), "[...] reinavam a paz, a concórdia, a fraternidade, a igualdade e a liberdade. Saturno é, pois, o herói civilizador, o que ensina a cultura da terra, da paz e a justiça."

Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.), em sua famosa *Écloga IV*, que muitos cristãos posteriormente interpretaram como presságio da vinda do Messias cristão, retoma a ideia de que a *Idade de Ouro* seria reestabelecida como fora asseverado por uma antiga profecia da Sibila de Cumas:

> *Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;*
> *magnus ab integro saeclorum nascitur ordo:*
> *iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;*
> *iam nova progenies caelo demittitur alto.*
> *Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum*
> *desinet ac toto surget gens aurea mundo* [...][28](VIRGÍLIO, 2008, p. 86).

O afastamento da mítica prosperidade romana pode ser identificado tanto no processo de sucessão cronológica dos tempos em que se desenvolveu aquela civilização, quanto principalmente no declínio, - *decadência*, - do Império Romano do Ocidente, o que em pouco tempo culminaria na grande *Queda* em 476 d.C.. Diante disso, Saturno não apenas estava relacionado à reflexão condicionada por um forçado exílio, era, antes, o deus que havia conduzido os tempos áureos na mitologia grega, na condição de Crono, e a vida abundante dos romanos. Logo, o deus destituído trazia consigo não somente a ideia de reflexão, de afastamento, mas também a aura da melancolia e o sentimento de nostalgia de uma *Idade de*

[28] Tradução de Odorico Mendes: "Do Cúmeo vaticínio eis chega a idade; / Grande ordem já de séculos decorre:/ Tornam Satúrnios tempos, torna a Virgem;/ Do céu nova progênie enfim descende. /Casta Lucina, assiste ao recém-nado, / Sob quem no mundo aférrea gente acaba [...]" (VIRGÍLIO, 2008, p.87).

Ouro. Panofsky, Saxl e Klibansky, em *Saturne et la Melancolie*, destacam algumas antíteses provenientes de tal conjunção mitológica entre Crono-Saturno:

> *Dès le début, la figure du dieu Cronos, que l'on a vénéré, semble-t-il, avant même l'époque de la Grèce classique, et dont le caractère original reste pour nous quasiment inconnu, se distingua par une forte contradiction, ou ambivalence, interne* [...]. *Sa nature est double, en ce qui concerne non seulement son influence sur le monde extérieur, mais aussi sa destinée une destinée que l'on pourrait dire très personnelle, et la dualité est à ce point marquée que l'on pourrait aisément décrire Cronos comme le dieu des contraires.* [...] *D'un côté, il apparaît comme le dieu bienfaisant de l'agriculture, qui réunit hommes libres et esclaves pour la célébration de la fête de la moisson; le souverain d'un "Âge d'or" où les hommes jouissaient de l'abondance en toutes choses et goûtaient le bonheur innocent de l'homme naturel, tel que le décrira Rousseau; le seigneur des Îles bienheureuses, l'inventeur de l'agriculture et de l'art de construire les villes. De l'autre, il est le dieu sombre, détrôné et solitaire, qu'on imagine "vivant à l'extrémité la plus reculée de la terre et de la mer", "exilé sous la terre et sous le flot des mers"; le "maître des dieux inférieurs", qui vit comme un prisonnier ou un esclave dans, ou même sous, le Tartare; plus tard, il s'assimilera tout à fait au dieu de la mort et des morts. D'un côté, il est le père des dieux et des hommes; de l'autre, il est celui qui dévore les enfants, se repaît de chair vive* [...], *absorbe tout, "engloutit tous les dieux", et exige des barbares le sacrifice humain. Il a castré son père, Uranus, avec une faucille: celle-là même qui, dans la main de son fils, a accompli la loi du talion, faisant du procréateur de toutes choses un être à jamais stérile; préparée par Gaia, cette faucille représente l'instrument de l'outrage le plus horrible en même temps que l'outil de la moisson.*[29] (KLIBANSKY et al, 1989, p. 210 -212).

Embora a contradição fosse uma marca presente no caráter dos deuses do Olimpo, Cronos, entre todos, era o mais ambivalente, a ponto de ser visto como o deus "dos contrários", "dos opostos". Deus da abundância agrícola, de um reino pleno de felicidade e inocência entre os seres, Cronos também era o deus solitário, pesaroso e castrador. O processo de assimilação

[29] Tradução nossa: "Desde o início, a figura do deus Cronos, que venerávamos, ao que parece, ainda antes da época da Grécia clássica, e cujo caráter original nos permanece quase desconhecido, se distinguia por uma forte contradição, ou ambivalência, interna [...]. Sua natureza é dupla, não apenas em sua influência no mundo exterior, mas também em seu destino - um destino que se poderia dizer muito pessoal, e a dualidade é tão marcada que se poderia facilmente descrever Cronos como o deus dos opostos. [...] Por um lado, ele aparece como o deus benéfico da agricultura, que reúne homens livres e escravos para a celebração da festa da colheita; o governante de uma "Idade de Ouro" onde os homens desfrutaram da abundância em todas as coisas e experimentaram a felicidade inocente do homem natural, como Rousseau o descreveu; o senhor das Ilhas Abençoadas, o inventor da agricultura e a arte de construir cidades. Por outro, é o deus negro, destronado e solitário, que imaginamos "vivendo no extremo mais remoto da terra e do mar", "exilado sob a terra e sob as ondas dos mares"; o "senhor dos deuses inferiores", que vive como prisioneiro ou escravo no ou mesmo sob o Tártaro; mais tarde, ele será completamente assimilado ao deus da morte e dos mortos. Por um lado, ele é o pai de deuses e homens; por outro, é aquele que devora crianças, se alimenta de carne viva [...], absorve tudo, "engole todos os deuses" e exige dos bárbaros os sacrifícios humanos. Ele castrou seu pai, Urano, com uma foice: a mesma que, nas mãos de seu filho, cumpria a lei da retaliação, tornando o procriador de todas as coisas um ser para sempre estéril; preparada por Gaia, esta foice representa o instrumento do mais horrível ultraje ao mesmo tempo que a ferramenta da colheita".

da tradição grega pelos latinos posteriormente fez com que as contradições presentes no mito ambivalente de Cronos fossem legadas a Saturno, deus romano dos campos e da agricultura.[30] De um lado, o deus romano teve suas características positivas acrescidas por outras, de outro, pelos séculos posteriores, ficou densamente marcado pelos aspectos negativos do deus grego, aquele que era pai e devorador dos próprios filhos.

Dadas essas relações com um passado abundante e virtuoso, o mito de Saturno carrega consigo a nostalgia[31] que os seus reinados passados evocam; nostalgia de um tempo longínquo, perfeito e utópico, quando homens viviam de maneira harmônica e próspera, espécie de Éden cristão. A respeito desse sentimento saudoso e triste em relação a um tempo ideal, poder-se-á, posteriormente, compreendê-lo de maneira mais densa, principalmente com a abordagem de Löwy e Sayre (2015) acerca do sentimento melancólico no século XIX; século que foi marcado por grandes transformações sociais e que é a época em que se insere o *corpus* desta pesquisa.

Percebe-se, por conseguinte, que, embora houvesse variações explicativas acerca das causas da melancolia, a depender da época, esse temperamento, frequentemente, trazia consigo um espectro que ultrapassava a caracterização de uma enfermidade. Desse modo, a partir das relações astrológicas estabelecidas e da releitura do "*Problema XXX, I*", no Renascimento, a melancolia, por vezes, não foi encarada apenas como um mal, mas também foi entendida como um privilégio compensatório; um privilégio perigoso, aliás, sobretudo por estar conjugado com a loucura. Foi considerada, nesse sentido, na esteira da concepção (pseudo-)aristotélica, como condição essencial dos indivíduos que são atraídos pelas atividades do intelecto em razão de supostamente suas vidas serem influenciadas por Saturno.

Para Klibansky et al (1989, p. 90), o "*Problema XXX, I*" por si só já se situava, na história do pensamento, em uma posição mediadora entre as concepções platônicas e as, de fato, aristotélicas. Esse texto, segundo os estudiosos:

> *Il avait été platonicien de faire de la notion de fureur l'unique fondement des talents créateurs les plus élevés. Il allait être aristotélicien de s'essayer à jeter la lumière de la science rationnelle sur cette relation à la fois reconnue et mystérieuse entre le génie et la folie, que Platon n'avait fait qu'exprimer dans un mythe; [...] On en vint à considérer la fureur divine comme une sensibilité de l'âme, et à mesurer la grandeur spirituelle d'un homme à l'aune de sa capacité d'expérience et, surtout, de souffrance. [...] Pour la première fois, la source obscure du génie déjà implicite dans le mot "mélancolie" était dévoilée. La fureur divine de Platon était le souvenir d'un au-delà baigné d'une lumière supracéleste qu'on ne pouvait plus désormais retrouver que*

[30] cf. KLIBANSKY et al. 1989, p. 212.
[31] Foi no século XVIII, conforme Starobinski (2016), que a palavra nostalgia, que provém de "*nóstos*" (retorno) e de "*álgos*" (dor), foi cunhada por Johannes Hofer.

> *dans les moments d'extase: dans la pensée péripatéticienne, la mélancolie devint une forme d'expérience dans laquelle la lumière était un simple corrélat de l'ombre, et le chemin menant à la lumière, comme on allait le comprendre bien des siècles plus tard, un lieu exposé aux périls démoniaques.*[32] (KLIBANSKY ET AL. 1989, p. 90 – 91).

Assim, o texto atribuído a Aristóteles conferia uma explicação racional à questão da "inteligência" singular do melancólico, ao passo que a retomada do entendimento platônico encontrava na intervenção de uma força divina a resposta para o impulso genial do indivíduo, a exemplo do que tratam os diálogos socráticos, não sem a verve irônica de Platão, em *Íon* (2011) e, principalmente, em *Fedro* (2016).

Starobinski (2016) assinala ter sido com a filosofia humanista do cônego Marsílio Ficino (1433-1499) e com a ajuda dos neoplatônicos de Florença, ao retomarem o "Problema XXX, I", que a ideia da melancolia como característica de genialidade foi consolidada, entendendo-a como a "[...] condição essencial e quase exclusiva do poeta, do artista, do grande príncipe, e sobretudo do verdadeiro filósofo" (STAROBINSKI, 2016, p. 52).

Acerca do suposto texto aristotélico e do seu caráter "mediador", Peres (2003) discorre:

> Ciência e misticismo se reúnem, o *calor* - princípio regulador do organismo - e a *mesotes* - equilíbrio entre energias opostas - são responsáveis pelo humor. A melancolia deixa de ser uma doença e se insere na própria natureza. É provável que Aristóteles tenha recebido a influência de um ensaio de Theophastus, *Peri melancolias*, que se extraviou. Empédocles, Sócrates, Platão, muitos poetas e homens ilustres são considerados portadores de melancolia, assim como os heróis míticos Hércules, Belerofonte, Aiace e Lisandro. A melancolia não é uma doença do filósofo, mas a sua própria natureza, seu *ethos*. (PERES, 2003, p. 14-15, grifo do autor).

Ao enfoque neoplatônico-cristão acerca da melancolia, misturaravam-se ideias presentes no *Corpus Hermeticum*, de Hermes Trismegisto, que Ficino mesmo traduziu, e saberes astrológicas provenientes da tradição de antigos povos semitas e dos sábios árabes: "Segundo os caldeus, os egípcios e os platônicos, [...] os astros não são corpos vazios de sentido: a divindade os anima, sendo regidos por divina inteligência" (FICINO apud COSTA LIMA,

[32] Tradução nossa: "Tinha sido um platônico por fazer da noção de fúria a única base dos mais elevados talentos criativos. Seria aristotélico tentar lançar a luz da ciência racional sobre essa relação ao mesmo tempo reconhecida e misteriosa entre o gênio e a loucura, que Platão apenas expressara em um mito; [...] Passamos a considerar a fúria divina como uma sensibilidade da alma, e a medir a grandeza espiritual de um homem pelo critério de sua capacidade de vivência e, sobretudo, de sofrimento. [...] Pela primeira vez, foi revelada a fonte obscura do gênio já implícita na palavra "melancolia". A fúria divina de Platão era a memória de uma vida após a morte banhada por uma luz supracelestial que não podia mais ser encontrada, exceto em momentos de êxtase: no pensamento peripatético, a melancolia tornou-se uma forma de experiência em que a luz era um simples correlato da sombra e o caminho que conduzia à luz, como entenderíamos muitos séculos depois, um lugar exposto a perigos demoníacos."

2017, p. 30). A partir dessa rede de saberes, considerava-se que Saturno, astro perigosamente dual, não influía sobre indivíduos comuns, mas sobre indivíduos de exceção.

> *Il reste que la nature et le destin de l'homme né sous Saturne, même lorsque, dans les limites de sa condition, son sort était des plus favorables, conservèrent toujours un fondement sinistre;* ***et c'est sur l'idée d'un contraste, né de l'obscurité, entre les possibilités les plus extrêmes du bien et du mal que se fonda l'étroite analogie entre Saturne et la mélancolie.*** *Ce n'était pas seulement à cause du mélange de sécheresse et de froideur qu'on pouvait rapprocher la bile noire de la nature, en apparence ana logue, de l'astre; ce n'était pas non plus par sa seule prédisposition à l'abattement, à la solitude et ses dons de visionnaire que le mélancolique présentait quelque affinité avec la planète des larmes, de la vie retranchée et des devins. L'analogie était avant tout d'action.* ***Tout comme la mélancolie, Saturne, ce démon des contraires, pouvait aussi bien doter l'âme de lenteur et de stupidité que de la faculté d'intelligence et du pouvoir de contemplation.*** *Comme la mélancolie aussi, Saturne menaçait ceux qui étaient sous son pouvoir, pour illustres qu'ils fussent, d'abattement ou même de folie. Selon Ficin, Saturne ‘‘est rarement le signe d'un caractère ou d'une destinée ordinaires; il indique plus volontiers un homme qui vit séparé des autres, divin ou bestial, heureux ou accablé par la plus extrême misère*”.[33] (KLIBANSKY ET AL. 1989, p. 241- 242).

Acreditava-se que o homem nascido sob o signo de Saturno conserva em si o potencial de alcançar grandes feitos, mas também o de ser abatido por grandes catástrofes. Ao mesmo tempo que poderia influir sobre a alma de modo a torná-la lenta, pesarosa e até “estúpida”, esse astro obscuro e dual poderia levá-la a uma contemplação profunda e profícua, do mesmo modo que a melancolia. Os homens ilustres, em geral melancólicos, sobre os quais agia essa influência, num instante, poderiam passar de um estado de desânimo a um de loucura.

Da Idade Média ao Renascimento, assim, o que se observou gradativamente foi a apreciação distinta desse humor cuja configuração era dual e antitética, em que polaridades tão discrepantes estavam concomitantemente atreladas a um mesmo fio condutor. Walter Benjamin (1984, p. 177), para quem a problemática da melancolia desenvolvia-se dentro de um

[33] Tradução nossa: “Resta que a natureza e o destino do homem nascido sob Saturno, mesmo quando, dentro dos limites de sua condição, seu destino era mais favorável, ainda retinha um fundamento sinistro; e era na ideia de um contraste, nascido das trevas, entre as possibilidades mais extremas do bem e do mal, que se baseava a estreita analogia entre Saturno e a melancolia. Não foi apenas por causa da mistura de seca e frio que a bile negra pôde ser trazida para mais perto da natureza, aparentemente análoga, da estrela; nem foi por sua mera predisposição para o desespero, a solidão e seus dons de visão que a melancolia tinha alguma afinidade com o planeta das lágrimas, da vida entrincheirada e dos adivinhos. A analogia era acima de tudo sobre ação. Como a melancolia, Saturno, esse demônio dos opostos, poderia dotar a alma de lentidão e estupidez, bem como a faculdade de inteligência e o poder de contemplação. Também como a melancolia, Saturno ameaçava aqueles que estavam sob seu poder, por mais ilustres que fossem, com desânimo ou mesmo loucura. De acordo com Ficino, Saturno ‘raramente é o signo de um personagem ou destino comum; indica com mais boa vontade um homem que vive separado dos outros, divino ou bestial, feliz ou oprimido pela mais extrema miséria’.”

movimento dialético entre “prisão da vida material” e “aspiração espiritual”, também reconhecia que

> Seu clímax [fora] alcançado na magia renascentista. Enquanto as intuições aristotélicas sobre a ambivalência da disposição melancólica, assim como o caráter antitético das influências saturninas haviam cedido lugar, na Idade Média, a uma versão puramente demonológica de ambos os temas, coerentemente com a especulação cristã, a Renascença foi buscar novamente em suas fontes toda a riqueza das antigas meditações [...]. Na Renascença, que realizou a reinterpretação da melancolia saturnina segundo uma teoria do gênio, com um rigor nunca visto nem sequer no pensamento da Antiguidade, ‘o temor de Saturno ... ocupava uma posição central nas crenças astrológicas’, de acordo com a expressão de Warburg. [...] a imagem do melancólico confrontava uma época que tentava a todo preço aceder às fontes do saber natural oculto com a questão de como extrair de Saturno suas forças espirituais, sem sucumbir à loucura.

Dentro dessa “dialética”, cuja síntese mais evidente ocorreu no Renascimento, Ficino, como destaca Costa Lima (2017, p. 29), combinou três legados, mas favoreceu, sobretudo, o astrológico. Nessa perspectiva, Ficino estabeleceu relações entre Saturno e Júpiter, o que foi determinante para a esquematização de seu pensamento, responsável por atribuir a Saturno a característica de distanciar o indivíduo do convívio social, ao passo que a Júpiter convergia à ideia de congregação da vida em comunidade.

Ficino, ao considerar Saturno o influenciador daqueles que optavam pelo isolamento e pela solidão a fim de consagrarem o corpo e o espírito à contemplação divina, ultrapassou certas compreensões da Antiguidade e da Idade Média que entendiam Saturno apenas como uma força astral puramente maligna. Em geral, esse humanista florentino, defensor de um “[...] gnoticismo confuso, superficialmente vestido de parâmetros cristãos” (CHAUNU, 1975, p. 26), sustentava essas ideias tão peculiares sobre a melancolia, por meio de “malabarismos” especulativos, segundo Costa Lima (2017, p. 31) destaca:

> Ante a impossibilidade de pesquisas efetivas da linhagem platônica, estimulada, ainda que corrigida pela influência de cunho aristotélico, havia de aceitar a afirmação de genialidade, assim como a influência positiva da conjunção entre Mercúrio e Saturno, contrabalanceada pelas consequências negativas da combustão da bílis negra. [...] No prosseguimento do que chamava causa natural, recorre à tradição antiga, dando-lhe outra interpretação. O homem que se dedica às pesquisas precisa retirar-se do mundo exterior, para que aprofunde sua reflexão. Ora a interioridade assim privilegiada implicava penetrar na terra, dela se aproximar a que (Ficino provavelmente pensava na cor) a bílis negra se assemelha. Por meio, por conseguinte, de um raciocínio analógico, adequado à especulação que tanto privilegiava, como contra a qual não dispunha de uma alternativa, a bílis negra faz com que a coesão, a imobilidade, a contemplação acentuem-se [...] (COSTA LIMA, 2017, p. 31-32).

Na verdade, como destaca Peres (2003), o humanista florentino reúne, em seu tratado *De' triplici vita*, quatro tradições de pensamento: a hipocrática, com a teoria dos quatro humores; a platônica, acerca do poeta e do furor divino; a astrológica, com as referências a Saturno e aos astros; e, finalmente, a aristotélica, em que convergem a genialidade e o temperamento melancólico. Logo, segundo ele, a melancolia, fixada principalmente em homens que se debruçam sobre os estudos, concederia ambivalências a esse portador: privilégio e tormento, exaltação e abatimento.

Ficino entendia que, semelhante à terra contida no firmamento, no centro do mundo, a bílis negra, elemento frio e seco, levaria o indivíduo ao ensimesmamento, ou seja, conduzir-se-ia a alma à procura e à contemplação das coisas sublimes. Ademais, o humanista julgava que a contemplação atraía e tomava contornos muitos próximos da melancolia, a exemplo do que acontecia aos homens cultos e aos filósofos, que, afastando-se dos assuntos corpóreos, aproximavam-se do imaterial e poderiam, assim, parecerem quase mortos à vida material e cotidiana.

Sabe-se, além disso, que Ficino destacava na melancolia, humor oscilante entre extremos, a possibilidade de uma dupla consequência: uma favorável, no sentido de proporcionar reflexões profundas; outra desfavorável, caso a substância entrasse em combustão, uma vez que isso levaria os homens a uma espécie de agitação e de fúria, designada "mania" pelos gregos, termo esse essencial para o entendimento da melancolia a partir do que a psicanálise proporá e sobre o qual discorreremos mais adiante.[34]

Protegido de grandes famílias florentinas e, sobretudo, dos Médici, Ficino tornara-se cônego e, assim, detinha certa liberdade para traduzir e estudar Platão sem a interferência de condenações formais por parte da Igreja. O mais importante representante da academia platônica de Careggi, Pico della Mirandola, por seu turno, com sua gnose em que elementos da mística judaica, da Cabala e de místicas cristãs heterodoxas eram evocados, apenas sofrera branda censura eclesiástica, conforme Pierre Chaunu (1975, p. 25-26). Ainda que ambos tivessem suas ideias colocadas entre pequenos círculos, artistas e simpatizantes humanistas difundiram-nas em suas obras.

Para que se compreenda melhor essa tolerância entre matérias que posteriormente seriam condenadas pela Igreja Romana, principalmente durante a Contrarreforma, faz-se importante entender a dinâmica artística do Renascimento italiano, o que oferece também maior

[34] Cf. COSTA LIMA, 2017.

clareza acerca da cultura que se formou no que a História distinguiu como início da Idade Moderna.

Peter Burke (1999, p. 33), por exemplo, a respeito da pintura no Renascimento italiano, assinala que não necessariamente houve um abandono dos temas religiosos, abundantes na cultura do medievo. O que aconteceu, conforme o estudioso, foi um crescimento daquela minoria de quadros seculares em comparação com os da Idade Média. Além disso, segundo o historiador inglês, houve um desvio de foco do objeto sagrado: mesmo quando se pintavam santos, o fundo dos quadros, muitas vezes, era mais valorizado que as próprias imagens sacras, diminutas naquelas novas representações.

Nesse contexto, também se abria espaço para a impressão do estilo individual, cada vez mais valorizado em detrimento da pura imitação dos modelos antigos, o que, de certo modo, está relacionado à ideia de autoconsciência, comprovadas pela multiplicação de autobiografias e de autorretratos, conforme Burke (1999, p. 232-233); que, a respeito dessa nova dinâmica, assinala também a mescla frequente, na cultura italiana, dos elementos sagrados com o profano: “A astrologia era permitida pela Igreja; não era considerada incompatível com o cristianismo.” (BURKE, 1999, p. 215). Para outro historiador, Jean Delumeau (1984, p. 56-57), a astrologia inclusive conjugava-se com a magia. Segundo ele,

> De certo modo, a astrologia põe-nos em presença de um homem na defensiva face a um mundo que o penetra por todos os lados e em cujo interior lhe é difícil criar o seu próprio lugar. Mas o Renascimento, por vezes à custa de contradições, colou a esta imagem do homem mais atuado que ator a concepção do homem criador, senhor do mundo, mágico. Concepção comum a Pico della Mirandola, ao próprio Ficino, a Lefèvre d'Étaples e a Paracelso; concepção que vem, ao mesmo tempo, do árabe Avicena (980-1037) e das doutrinas de Hermes Trismegisto, a que a escola neoplatônica restituiu tanta importância. No *Picatrix* surge a ideia, fundamental na época do Renascimento, de que o homem - microcosmos, por ser um resumo do mundo, é capaz de agir sobre todo o universo operando novas combinações, ou seja, novas convergências de forças. A magia tem então por objetivo dar ao homem esse poder sobre os elementos que o pecado original lhe fizera perder. É evidente haver uma ligação entre a magia e a astrologia. A obra mágica será ineficaz se não for realizada num momento em que as conjunções dos astros a favoreçam. (DELUMEAU, 1984, p. 57).

Dentro dessa lógica, o Homem munido dessas ciências acerca do macrocosmo e do microcosmo seria capaz de dominar o universo, inclusive valendo-se da previsão e da magia, afinal era considerado criatura de exceção, feito à imagem do Criador. Nesse sentido, a humanidade, com sua sede de conhecimento e seu poder de ação sobre as forças da natureza, poderia também transformar o mundo.

Evidentemente, o neoplatonismo de Ficino pressupunha a cisão entre corpo e alma; ruptura esta que era compreendida como muito mais acentuada nos saturnianos. Nesse sentido, a "*imbecillitas corporis*", em virtude da "*inquietudo animi*", conduzia esse ser menos corpóreo e mais contemplativo, o saturniano, ao Transcendente ou à sua incessante busca. Aliás, nisso consistia a ideia da condição do gênio melancólico entre os artistas do Renascimento florentino, como Michelangelo. Seriam o arroubo anímico e a autoconfiança sinais de sua excepcionalidade dentre as demais criaturas?

1.4 Dürer: as iconografias da melancolia

De maneira consensual, como fazem Scliar (2003) e Starobinski (2016), destaca-se, na construção do *ethos* de certas personagens criadas por Cervantes (1547-1616) e por Shakespeare (1564-1616), - em *Dom Quixote* e em *Hamlet* mais especificamente, - a proeminência melancólica, o que decididamente leva a crítica a explicá-la como resultante das transformações político-econômicas e culturais pelas quais passava o continente europeu nos séculos XV e XVI. Já campo nas artes pictóricas, como que antecipando e completando uma espécie de tríade de mestres da expressão da melancolia moderna, aponta-se o pioneirismo de Albrecht Dürer (1471-1528), cujas obras, pelos séculos vindouros, povoaram o imaginário da cultura ocidental.

Seus trabalhos, tão variados em relação às temáticas quanto em relação às técnicas, afinal foi gravurista, pintor, aquarelista, colocam-no como um dos grandes expoentes naquele período transicional, marcado por intensas disputas religiosas, por descobertas científicas e por grandes mudanças nos campos político e econômico. Nascido em Nuremberg, filho de um artesão de classe média baixa, em pleno período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, frequentemente, esse humanista é considerado, haja vista a influência que sofreu dos artistas italianos, um dos precursores do Renascimento em terras germânicas.

Sintetizador das tensões entre o passado da Grécia Antiga, o medievo e os primeiros vislumbres daquilo que se convencionou chamar de Mundo Moderno, Dürer foi um artista singular e emblemático. Relevante também é o fato de ter realizado, aos treze anos, em 1484, valendo-se de um espelho convexo, aquele que é apontado como o primeiro autorretrato independente; gênero pictórico esse que seria recorrente em sua produção e que era até então pouco comum entre os pintores e gravuristas do final do século XV. Em 1500, por exemplo, Dürer terminou um autorretrato em que seus traços fisionômicos e os do convencionado Cristo convergiam, o que pode sugerir a alguns o prenúncio da trágica e sublime condição do artista

moderno. O fato é que dada a sua relevância em diversos aspectos, não há trabalho intelectual[35] nos últimos séculos, a exemplo daqueles que tratam da melancolia, que de alguma forma não tangenciem ou que não se debrucem sobre algumas de suas obras, principalmente sobre a gravura *Melencolia I*, datada de 1514.

Imagem 1: Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), gravura, 24,1 x 19,1 cm.[36]

Fonte: *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque. Fundo Harris Brisbane Dick, 1943. Número de acesso: 43.106.1

Com o rosto taciturno apoiado em uma das mãos cerrada, que, por seu turno, sustenta-se sobre o braço amparado por uma das pernas, de onde desce um molho de chaves, um aparente

[35] Exemplo desse interesse sobre as obras de Dürer está no trabalho formulado e compilado em cinco décadas por Klibansky, Panofsky e Saxl (1989): a obra *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, que tem, nessa gravura específica de Dürer, uma das grandes forças motrizes, ainda que se contestem as abordagens dos teóricos, seja pela metodologia aplicada, seja pela preferência italocêntrica-renascentista do restante do trabalho. Por consequência, ao se abordarem aqui as gravuras de Dürer, necessariamente, destacar-se-ão as análises desses pensadores, que, entre os momentos decisivos da ascensão do nazismo e da diáspora judaica para solo norte-americano, legaram essa obra de referência acerca da história da melancolia, conforme Alcides (2001).

[36] In: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228.>. Acesso em 21/10/2020.

anjo, haja vista suas asas, sentado e sofridamente imóvel, segura displicentemente um compasso, enquanto, vaga e tristemente, detém seu olhar em algum ponto não bem determinado, como se refletisse a respeito de algo que ali não está ou a respeito de algo que se encontra em tensão no seu interior. Uma bolsa, possivelmente com moedas, é negligenciada próxima à parte inferior das suas vestes.

Ao lado do anjo, na parte superior direita à sua fronte, abaixo de uma balança, estão um *putto* cabisbaixo e uma escada, a qual poderia aludir tanto à ascensão platônica ou à escada de Jacó[37], ao passo que um cão deitado e retraído divide o chão com uma série desordenada de objetos: um poliedro, uma esfera, um serrote, alguns pregos e toda sorte de ferramentas usadas por um artesão. Acima da cabeça desse anjo louro lânguido, um sino cuja ponta da corda responsável por puxá-lo não se vê, uma ampulheta marcando a metade do tempo já passada e um quadrado mágico cuja soma é 34.

Esse quadrado mágico é uma "tábula de Júpiter", símbolo mágico de proteção, segundo as concepções astrológicas da época. Segundo Ficino, Agrippa e todos os professores de "magia branca", conforme Klibansky et al. (1989, p. 503), a tábula de Júpiter funcionaria como um substituto matemático capaz de evocar o caráter curativo de "Jove". Júpiter não apenas atenuaria os efeitos negativos e mortíferos de Saturno, mas converteria as potências devastadoras em boa fortuna.

No plano de fundo da gravura, uma paisagem composta por um mar que, além de banhar a costa de uma cidade, reflete, desde o final do horizonte onde há um arco-íris, - símbolo da aliança do deus judaico-cristão com Noé[38], - as irradiações escuro-luminosas de um astro longínquo que se aproxima, - talvez um cometa[39], um planeta ou, como conjecturam Klibansky et al. (1989, p. 497), a lua.

---

[37] [...] Tomou uma das pedras do lugar, colocou-a sob a cabeça e dormiu nesse lugar. Teve um sonho: Eis que uma escada se erguia sobre a terra e o seu corpo atingia o céu, e anjos de Deus subiam e desciam por ela! Eis que Iahweh estava de pé diante dele e lhe disse: "Eu sou Iahweh, o Deus de Abraão, teu pai, e o Deus de Isaac." [...] "Eu estou contigo e te guardarei em todo lugar aonde fores, e te reconduzirei a esta terra, porque não te abandonarei enquanto não tiver realizado o que prometi." Jacó acordou de seu sonho e disse: "Na verdade Iahweh está neste lugar e eu não o sabia!". Teve medo e disse: "Este lugar é terrível! Não é nada menos que uma casa de Deus e a porta do céu!". (Gênesis, 28: 11-13, 15-17). In: *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 70-71.

[38] "E disse Deus: Este é o sinal da aliança que ponho entre mim e vós, e entre toda a alma vivente, que está convosco, por gerações eternas. O meu arco tenho posto nas nuvens; este será por sinal da aliança entre mim e a terra." (Gênesis, 9: 12,13). In: *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 46.

[39] Costa Lima (2017, p. 33-34) lembra-nos acerca das indagações que faziam os contemporâneos de Dürer a respeito das possíveis relações da querela entre Roma e a dissidência luterana com a passagens de astros. Um dos exemplos da constatação disso está em uma carta de Melanchton (1497-1560), traduzida por Warburg, acerca da aparição e da passagem de um cometa durante oito dias seguidos em 1531.

Não poderia ser esse astro o sol escurecido no céu sem estrelas, entre dias atribulados, que marcaria a segunda vinda do Cristo, conforme o próprio discurso de Jesus Cristo (Mt. 24: 27, 29)? Desse fundo escatológico, vindo também em direção ao primeiro plano, encontra-se uma criatura alada que nos faz lembrar um morcego, - símbolo do "crepúsculo", de acordo com Klibansky et al (1989, p. 497), - transportando, como em uma faixa, o título dessa obra que desafiou por séculos a imaginação de tantos teóricos e críticos das mais diversas áreas: *Melencolia I*.

Ao discorrer sobre duas exegeses opostas da xilogravura, a de E. Büch, de 1933, e a de Klibansky, Panofsky *et al.*, publicadas finalmente em 1964, Marie Claude-Lambotte (2000, p. 23) aponta que o primeiro, superando uma leitura simbólica iconográfica, interpreta-a a partir do espaço social de Nuremberg, ao passo que a exegese de Panofsky, calcada na história das ideias, vale-se de um aporte filosófico. A partir disso, Lambotte (2000, p. 20) cita o fato de que E. Buch defendia que a figura representaria "[...] o terrível flagelo da peste cujas epidemias devastavam na época diferentes regiões da Alemanha". Segundo Lambotte (2000), ele fundamentava sua tese de que aquela criatura era a figuração da Peste Negra com base nos relatos das pessoas que afirmavam, nessa época, terem visto "[...] demônios, pássaros fabulosos, cães negros [...], supostos vetores daquele terrível mal.

Por outro lado, segundo a concepção de Klibansky *et al.* (1989), esse anjo conjuga-se como uma alegoria da melancolia, mais em específico, uma melancolia imaginativa. Na esteira dessa última abordagem e a retomando, Costa Lima (2017), ao mencionar aos estudos de Aby Warburg, nome fundamental do início do século XX para os estudos acerca do gravurista alemão, assinala que, se o autor de *Melencolia I* é um artista que apresenta suas idiossincrasias, há nele toda uma continuidade daquilo que estava no âmago da tradição seguida pelos artistas italianos.

> Mesmo que deles se diferenciando pela sobriedade de seu traço, mantém-se na proximidade daqueles de que se afasta estar arraigado à teoria antiga dos quatro humores, bem como, de modo mais incisivo, pela função que, embora adepto das convicções de Lutero, mantém reservada à astrologia. Sem o reconhecimento do papel dos astros, a gravura de Dürer perde o sentido (COSTA LIMA, 2017, p. 37).

Assim, para que se compreenda melhor o contexto em que Albrecht Dürer desenvolveu sua obra *Melencolia I*, é necessário destacar que, antes da Reforma Protestante, as terras germânicas haviam sofrido influência de certo neoplatonismo humanista, sobretudo, é claro, por conta das ideias de Ficino. Nesse contexto, Klibansky *et al.* (1989) apontam para a mediação de Cornélio Agrippa de Nettesheim, haja vista que este foi o primeiro pensador germânico a

seguir as ideias da Academia Florentina, as quais legou a seus pares humanistas. Agrippa, por exemplo, em *De occulta philosophia*, versava sobre as peculiaridades daquela melancolia descrita por Ficino, de modo a distinguir os bens e os males e a dividi-la conforme graus distintos que conduziam a um "sublime absoluto", conforme a tabela abaixo, apresentada por Klibansky *et al.* (1989):

Tabela 1: Graus de melancolia, conforme Cornélio Agrippa de Nettesheim.

Niveau	***Instruments***	***Habitat psychologique***	***Domaine de l'accomplissement créateur***	***Domaine de la prophétie***
I	*Esprits inférieurs*	*"Imaginatio"*	*Arts mécaniques, notamment architecture, peinture, etc.*	*Événements naturels, notamment trombes, famines, etc.*
II	*Esprits moyens*	*"Ratio"*	*Connaissance des êtres naturels et humains, notamment sciences naturelles, médicine, politique, etc.*	*Événements politiques, renversement des souverains, restaurations, etc.*
III	*Esprits supérieurs*	*"Mens"*	*Connaissance des secrets divins, notamment cognition de la loi divine, angélologie et théologie.*	*Événements religieux, notamment apparition de nouveaux prophètes ou naissance de nouvelles religions.*

Fonte: Klibansky *et al.*,1989, p. 566

Segundo Agrippa (apud KLIBANSKY *et al.*, 1989), o gênio melancólico poderia agir sobre a imaginação criativa, culminando no direcionamento estético dos grandes artistas, o que distinguiu como "*melancholia imaginativa*". Outra melancolia, a "*melancholia rationalis*", dizia respeito ao domínio da razão discursiva, o que favorecia os homens voltados à política e à moral. Por fim, e no mais elevado grau, Agrippa destacava a "*melancholia mentalis*", uma melancolia que, regida pelas forças de Saturno, podia alastrar-se pela mente intuitiva dos homens, os quais, privilegiados, seriam os grandes homens visionários, sobretudo teólogos, filósofos ou, inclusive, poetas.

É a partir dessa tripartição que Klibansky *et al*. (1989) interpretam a obra de Dürer. Segundo eles, o estado interior do anjo é refletido também na confusão do local e na desordem em que se encontram os objetos, aliás, símbolos fundamentais para a compreensão do significado da obra, como são os casos do quadrado mágico e da balança, símbolos jupiterianos

que indicariam a busca por equilíbrio em relação às forças saturnianas segundo certa tradição reverberada por Ficino, também lembrada por Benjamin (1984, p. 174): “Sob a influência jupiteriana, as inspirações perniciosas se tornam benéficas, Saturno se torna protetor das investigações mais sublimes; a própria astrologia cai sob sua jurisdição”.

Conforme ainda Walter Benjamin (1984, p. 177), a pedra, “elemento frio e seco”, representaria, com sua “massa inerte”, uma referência ao “conceito teológico do melancólico” materializado na acédia, espécie de “inércia do coração”. Assim, há um arrefecimento dos afetos e um refluxo da condição vital interior do ser alado. Mediante o distanciamento de si para o mundo, enlutado e despersonalizado, o anjo também se aliena de si, o que remonta à ideia de melancolia conforme Benjamin (1984, p.164): “É consistente com esse conceito que em torno do personagem de Albrecht Dürer, na *Melencolia*, estejam dispersos no chão os utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação.”

Logo, esses objetos dispersos significam aquilo que poderia ser, isto é, objetos-meios que estão ali apenas figurando como potência dispersa, situação essa que resultaria nos sentimentos de culpa e de abandono de si, sobretudo em razão do que se poderia ter criado, mas que não se concretizou por falta de vontade: “O melancólico [...] manifesta seu estado psíquico na dificuldade que sente em dominar o universo dos objetos que o cercam. [...] A desordem atesta a retirada da força vital organizadora.” (STAROBINSKI, 2016, p. 358).

Para além das chaves e da bolsa de dinheiro – este símbolo de avareza segundo Klibansky *et al* (1989)[40], - e daqueles objetos que legariam capacidade criadora àquele demiurgo celeste e que estão dispersos como “objetos de ruminação”, há também os que sugerem a todo o momento canais para uma possível elevação e para o contato com o plano divino. A escada posicionada na vertical, que alude à escada do sonho de Jacó, ocasião em que Iahweh lhe apareceu, e a presença do arco-íris ao fundo, que, por sua vez, relaciona-se à *aliança* estabelecida entre Deus e Noé, segundo o livro de *Gênesis*, constituem, ao lado das asas, aquilo que corresponderia a uma ascensão do espírito.

Diante desse quadro geral alegórico a respeito de uma potência dispersa, infere-se que a melancolia imaginativa drenaria a força vital e a vontade daquela figura cercada por toda a sorte de poder, ao passo que as tensões se intensificariam com a aproximação ou a presença de alguns elementos, como o mórbido morcego, o astro que se aproxima e a ampulheta em curso,

[40] Klibansky *et al.* (1989) destacam que, segundo a astrologia da época, se Saturno era protetor dos pobres e dos mendicantes, era também aquele que regia os ricos e os avaros. Além disso, outro ponto a ser destacado é a obscuridade do rosto da figura alada. Klibansky *et al.* (1989, p. 453) indicam que a pele enegrecida era remetida àqueles que estavam melancólicos ou dos que eram *filhos* de Saturno.

símbolo este que retornará em outras xilogravuras e que certamente está atrelado à alegoria do tempo que se esvai. Partindo-se dessa ideia da passagem inexorável do tempo, emblemática é a posição daquele ser que está prostrado e cujo queixo apoia-se na mão cerrada. Sobre esse *motivo* da cabeça apoiada na mão, Klibansky *et al.* (1989, p. 450) assinalam que se trata de uma figuração muito antiga, já recorrente entre os egípcios, - quando estes representavam, nos sarcófagos, os cortejos fúnebres, - e nas representações medievais da dor de São João ao pé da Cruz e dos sonos pesados dos apóstolos no Monte das Oliveiras.

Além disso, segundo os teóricos da iconografia, além de ser comum nas ilustrações, a imagem daquele que pensa é típica daquela do homem do Estado, dos poetas proféticos contemplativos, dos filósofos, dos evangelistas, dos Pais da Igreja e até mesmo reflete o descanso meditativo no sétimo dia por parte do Criador segundo a tradição judaico-cristã. Para Starobinski (2014, p. 46), entendendo que os personagens representados melancólicos são alegorias, a representação das figuras inclinadas e pensativas nas Artes é recorrente.[41] Retomando o trabalho de A. Ernout e A. Meillet sobre etimologia, Starobinski (2014, p. 46) destaca:

> Os artistas souberam perceber e manifestar um vínculo psicológico, cujo traço se deixa rastrear nas derivações etimológicas do latim ao francês. *Pencher* provém de *pendicare*, frequentativo de *pendere*. *Penser* por sua vez deriva, através de *pensare*, de *pensum*, particípio de *pendere*.

Justifica-se, dessa maneira, que a alegoria da melancolia seja frequentemente realizada a partir da representação de sujeitos inclinados, pendidos. Quanto mais se contempla, menos se age, uma vez que o pensar e o contemplar conduziria o Homem à percepção da própria falta de sentido da existência e de sua função social, encarada, não raro, como farsa, segundo Starobinski (2016).

Para Benjamin (1984, p. 173), mencionando o comentador de Dante, Jacobo della Lana, esse contraste antitético entre material e espiritual está densamente representado na gravura de Dürer. A explicação para essa antítese era a seguinte: por um lado, em razão da configuração de Saturno, astro seco, frio e pesado, esse planeta produzia sujeitos presos à vida material, que

[41] Há, por exemplo, na parte inferior à esquerda da *Scuola di Atene*, afresco pintado por Rafael Sanzio, a representação de um sujeito sentado e inclinado sobre um pedaço de mármore. Muitos interpretaram essa figura, – cujo modelo pode ter sido o solitário Michelangelo, - como a representação do misantropo e obscuro Heráclito de Éfeso. A mesma pose, inclusive em disposição semelhante no enquadramento da pintura, por exemplo, encontra-se em uma das figuras da terrível *Le Radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault. Além dessas representações do século XVI e do século XIX, há, no início do século XX, o famoso *Le Penseur*, de Rodin, e o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

se prestavam a trabalhos agrícolas; por outro, em virtude da posição elevada desse mesmo astro, inversamente, ele fomentava a contemplação religiosa de alguns homens, os quais eram demasiadamente espirituais e, por conseguinte, alheios ao mundo material.

Dentro desses jogos antitéticos, Benjamin (1984, p. 173) assinala a presença do cão, - animal recorrente nas representações iconográficas, - como representativa da condição melancólica; afinal, as antigas tradições apontavam que o baço, "*spleen*" em língua inglesa, dominava o funcionamento do organismo canino, de tal forma que a degenerescência desse órgão conduzia o animal à tristeza e à raiva, aspecto sombrio que o colocava como um ser equivalente ao melancólico. Por outro lado, lembra o crítico e filósofo, o olfato e a precisão estabelecem correspondências entre a imagem do cão e as do pensador e do investigador. Logo, no retraído cão, esse símbolo da memória e psicopompo do Homem pelas profundezas, encontram-se as potências e as ambivalências melancólicas. Todavia um aspecto na representação do animal chama a atenção de Benjamin:

> Na gravura de Dürer a ambivalência desse símbolo é enriquecida com o fato de que o animal aparece dormindo: os maus sonhos vêm do baço, mas os sonhos proféticos são também privilégio do melancólico. Esses sonhos, comuns aos Príncipes e aos mártires, são bem conhecidos no drama barroco. Mas mesmo tais sonhos devem ser compreendidos como tendo sua origem num sono geomântico, no tempo da Criação. Pois toda a sabedoria do melancólico vem do abismo; ela deriva da imersão na vida das coisas criadas, e nada deve às vozes da Revelação. Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra, nisso evocando a natureza do velho deus das sementeiras. (BENJAMIN, 1984, p. 174-175).

Nessa análise ancorada em relações analógicas, as quais eram recorrentes ainda nos pensamentos renascentista e barroco, Benjamin menciona aquilo que remete às correspondências hipocrático-galênicas, reiterando, é claro, certo misticismo comum ao Renascimento, o que fora explorado sobremaneira pelo pensamento idealista romântico, que viu na figura do homem singular, fosse ele poeta, fosse filósofo, o mediador das mensagens reveladas, independentemente de onde elas pudessem ser originárias. No entanto, essa revelação melancólica, de acordo com Benjamim (1984), ao mencionar as crenças antigas, não provinha dos céus, antes da capacidade reflexiva do Homem diante do "abismo", ou seja, era das profundezas da terra, terra escura, que o conhecimento emergia.

Dentro dessa exegese, entendeu-se que a figura alada da gravura de Dürer, em divagações com a própria fantasia, imóvel e abatida, é apresentada como um ser incapacitado de intervir no mundo que o cerca, ainda que todos aqueles objetos que estão ao seu redor, objetos lógico-matemáticos-geométricos, pudessem conferir-lhe o domínio sobre a criação.

Possuidor de um compasso, atributo relacionado à construção e às atividades criadoras, esse ser alado é afetado pela inércia, o que anula nele qualquer pretensão demiúrgica. Logo, símbolo da criação cosmológica retomado, por exemplo, por William Blake na gravura *The Ancient of Days* em 1794, o compasso já fora instrumento de Deus cantado por Dante (2019, p. 134): "[...] *Poi cominciò: 'Colui che volse il sesto/ a lo stremo del mondo, e dentro ad esso/distinse tanto occulto e manifesto'*[...].[42] Mencionando os estudos de Ters, Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 269) assinalam ainda como símbolo da divindade agrária romana esse instrumento de medida:

> Como Saturno, que foi primitivamente uma divindade agrária, contasse entre as suas atribuições a medição de terras, o compasso é um atributo de Saturno. E como Saturno era, cumulativamente, o deus do tempo, coxo, triste, taciturno, perdido em meditações sobre o desconhecido, em busca da pedra filosofal e da extração da quintessência, o compasso se fez símbolo da melancolia.

Segundo Klibansky *et al*. (1989), essa configuração entorpecida e displicente consigo e com tudo aquilo que seriam ferramentas de poder sob uso da vontade representa o que a alquimia da época acreditava ser típico da melancolia imaginativa. Assim, a partir das reverberações de Ficino via Agrippa e das elucidações sobre esses "símbolos", a obra de Dürer pode ser melhor compreendida.

Klibansky *et al*. (1989) destacam ainda que a consciência humanista transformava-se em meio a tensões e a contradições intelectuais que conduziam a dois polos aparentemente opostos o *homo literatus*, o Homem Moderno, cada vez mais autônomo e ansioso por compreender-se dentro do universo. O contexto de produção de *Melencolia I* é justamente esse, o de um mundo marcado pelas novas perspectivas do alvorecer da Idade Moderna. Por um lado, o Homem era levado a uma autoafirmação, muitas vezes exasperada, maníaca, semelhante a um movimento de *hýbris*. Por outro, um sentimento de desconfiança de tudo e de si mesmo poderiam o reconduzir a um grande desespero.

Conforme Alcides (2001, p. 141), para Klibansky, Panofsky e Saxl, aquela hierarquização ascensional era a mais importante contribuição intelectual para a exegese de *Melencolia I*, uma vez que aquele esquema, levando em consideração sua natureza tripartida, fornecia elementos necessários para se compreender as figuras alegóricas dispostas e as tensões da obra, além de que "[...] A filosofia de Agrippa também esclarecia o significado do signo 'I'

[42] Na tradução de Ítalo Eugênio Mauro (ALIGHIERI, 2019, p. 134): "[...] 'Quem do mundo, previdente/traçou os confins, e nele, de começo/fez a distinção do oculto e do patente' [...]". Já na tradução de Cristiano Martins, a imagem do compasso permanece explícita: "'Aquele', começou, 'que à extremidade/ o seu compasso distendeu o mundo,/dotando-o de mistério e claridade'[...]" (ALIGHIERI, 2006, p. 713).

acrescentado ao título: tratava-se da personificação gráfica da '*melancholia imaginativa*', a primeira da escala hierárquica.".

Dessa forma, se o título da obra com o numeral "I" correspondia àquilo que se compreendia como melancolia imaginativa, aquela típica das "artes mecânicas", questionavam-se ainda quais seriam as outras obras dürerianas que representariam as outras duas melancolias descritas por Agrippa. Buscou-se, então, na gravura seguinte de Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus*[43], também de 1514, a representação alegórica do segundo ou do terceiro grau melancólico, ao passo que, encontrando-se mais facilmente os motivos que a ligariam à melancolia religiosa, aventou-se a hipótese de que o segundo grau melancólico, aquele relacionado aos homens da política, estivesse representado na gravura "*Ritter, Tod und Teufel*".[44]

Imagem 2: Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel* (1513), gravura, 25 x 19.6 cm. [45]

[43] São Jerônimo em seu estúdio.
[44] O Cavaleiro, a Morte e o Diabo.
[45] In: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223.>. Acesso em 22/11/2020.

Fonte: *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque. Fundo Harris Brisbane Dick, 1943. Número de acesso: 43.106.2.

Entretanto, nesta gravura também se encontram motivos que se relacionam à terceira melancolia, haja vista a resiliência com que, confiante, o Cavaleiro, acompanhado por um cão, ignora os perigos que o espreitam; perigos esses materializados por uma cadavérica figura representando a Morte, - que, além de portar uma ampulheta, leva em seu pescoço e em sua cabeça coroada, enlaçada, uma serpente, - e pela representação do Diabo.

Ao gosto do medievo, o diabo é representado como uma figura antropomórfica e disforme que lembra um javali ou um bode, o qual correlaciona-se tanto à potência sexual do deus grego Pã quanto ao rito hebreu do Dia da Expiação (*Yom Kippur*), quando se transferiam todas as iniquidades da comunidade para um bode, o qual, na sequência, ofertado a Azazel, anjo decaído, era abandonado à morte no deserto (Lv. 16: 20 -23). Na verdade, as forças malignas, representadas por Azazel, por uma legião de demônios e principalmente pelo "príncipe deste mundo" (Jo 12:31), seriam as responsáveis por conduzir o Homem ao pecado pelas vias da tentação e da trapaça:

> Suas duas armas favoritas são a tentação e a trapaça. Tenta insinuar no coração dos homens desejos culpáveis, seja por meio da aparição, de sonho (suspeito na Idade Média, por ser frequentemente considerado de origem diabólica), ou somente suscitando maus pensamentos. As tentações da carne, do dinheiro, do poder e das honras são as mais terríveis. (BASCHET, 2017, p.363).[46]

Logo, sujeito ao Tempo nas mãos da Morte, que o espreita de um lado, e seguido por aquele que é responsável pelas tentações de poder mas sem aparentemente enxergá-los, o Cavaleiro segue resignado em seu propósito, com a armadura empunhada e com a viseira de seu elmo erguida, mantendo o controle sobre o seu sombrio cavalo, animal cujo olhar fixo povoou a imaginação de Dürer[47], - e aqui talvez símbolo platônico das paixões. Ao fundo e ao alto, na gravura, uma cidade. Seria ela, lá no alto, a "*civitate Dei*" agostiniana? Já no plano inferior, o "*memento mori*" aponta para fragilidade e para a efemeridade da carne.

Dessa forma, *Ritter, Tod und Teufel* tanto poderia ser a retomada da melancolia *II*, a de cunho político, fosse aquele cavaleiro um homem de Estado ou servo fiel e resignado de um soberano, quanto a de cunho religioso, o que levou Panofsky (1995), em uma obra a respeito da vida de Dürer, a vislumbrar uma relação entre a gravura e trechos dos Salmos de Davi; interpretação essa que leva em consideração os escritos da autoridade intelectual máxima da

[46] In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Orgs.). *Dicionário analítico do ocidente medieval.* 2017.
[47] Cf. CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p.202.

época: Erasmus de Roterdã. No *Manual de um cavaleiro cristão*, de 1503, o humanista, a que Dürer se refere em muitas ocasiões, já havia abalizado o ideal cristão a partir da exortação de uma espiritualização individualizada. Para explicar essa relação analógica entre o ideal cristão e a figura do cavaleiro, Panofsky (1995, p. 151-152) também destaca o léxico paulino empregado em alguns trechos bíblicos:

> *But that Durer promoted the Erasmian "soldier"* [...] *to a "knight" riding forth on horseback shows that his mind involuntarily associated him with the hero of his own engraving. The comparison between the Christian facing a hostile world and the soldier preparing himself for battle can be traced back to St. Paul who speaks of the spiritual weapons of 'our warfare' (II Cor., x, 3) and urges the faithful to arm themselves with the 'armor of God', the "breastplate of righteousness', the 'shield of faith', and the 'helmet of salvation' (Ephes., vi, 11-17; see also I Thess., v, 8).*[48]

O soldado de Erasmus facilmente "transfigurava-se" no cavaleiro de Dürer, tendo em vista o léxico e as metáforas de Paulo frente às missões cristãs, que eram encaradas como verdadeiros atos de batalha. Auerbach (2015, p.86-87), aliás, destaca que Paulo não era apenas um inspirado que possuía grande eloquência, era, antes, devido à sua instrução mais ampla que a dos primeiros discípulos, "[...] um político muito hábil, capaz de avaliar e pôr em ação as forças da sociedade, as tendências e as paixões dos homens [...]", mesmo em um contexto hostil, cheio de embates.

Ademais, considerando que o medievo via em são Miguel a patronagem dos cavaleiros, afinal havia saído vitorioso da batalha travada contra o exército do mal, pode-se melhor compreender o teor também religioso que essa gravura envolve. A presença de outro motivo corrobora isso: a salamandra, réptil considerado, por muitos séculos, um frio animal que possuía a capacidade não só de extinguir, mas também de se alimentar de fogo, segundo a alquimia. Na iconografia medieval, esse réptil simbolizava o "[...] Justo que, em meio às tribulações, não perde a paz da alma e a confiança em Deus." (TERS apud CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p.798).

Ainda que outros exegetas tenham buscado compreender se houve de fato um projeto de criação de três gravuras melancólicas seguindo o esquema de Agrippa ou qualquer outro

[48] "Mas o fato de Dürer ter promovido o 'soldado' Erasmiano [...] a 'cavaleiro' cavalgando mostra que sua mente o associou involuntariamente ao herói de sua própria gravura. A comparação entre o cristão que enfrenta um mundo hostil e o soldado que se prepara para a batalha pode ser traçada desde São Paulo, que fala das armas espirituais de 'nossa guerra' (II Cor., X, 3) e exorta os fiéis a se armarem com a 'armadura de Deus', a 'couraça da justiça', o 'escudo da fé' e o 'capacete da salvação' (Efésios, vi, 11-17; ver também I Tess., v, 8) ." (PANOSFKY, 1995, p. 151-152, tradução nossa).

fundamento, as respostas encontram-se no campo hipotético, o que certamente corrobora a aura misteriosa que se cria em torno dessas obras-primas.

Imagem 3: Albrecht Dürer, *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1514), gravura, 24.6 x 18.9 cm. [49]

Fonte: *Metropolitan Museum of Art*, Nova Iorque. Fundo Fletcher, 1919. Número de acesso: 19.73.68.

Na iconografia düreriana, São Jerônimo é figura recorrente. Isso acontece em virtude de o responsável pela *Vulgata*, além de ser considerado o grande símbolo cristão da vida contemplativa, era o patrono secular do ideal humanista, haja vista a sua erudição e a sua dedicação sensível a diferentes línguas, o que favoreceu a execução do projeto de traduzir parte dos textos bíblicos que estavam em grego e em hebraico. Exemplo dessa veneração intelectual e moral durante a Idade Média e posteriormente encontra-se na *Legendae sanctorum* (Legenda

[49] In: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336229.>. Acesso em 21/10/2020.

áurea), obra medieval a respeito da vida dos santos cristãos que foi muito popular e influente até o final do século XV. Com o fito de propagar e fortalecer o ideal moral do cristianismo entre as camadas mais populares e ao mesmo tempo angariar fiéis para a Igreja, no século XIII, nessa compilação biográfica da vida dos mártires, Jacopo de Varazze, arcebispo de Gênova, registrou a legenda de Jerônimo e explicou a origem do nome deste.

A partir da etimologia de termos gregos que compunham o nome latino *Hierṓnymos*, De Varazze (2003, p. 825) destaca a perseverança e a retidão desse escolástico na fé cristã, assinalando a correspondência entre o nome de Jerônimo e as palavras "sagrada" (*iéros*) e "norma" (*noma*), além de sugerir inclusive uma relação da palavra "*nemus*" com a palavra "bosque", o que confirmava a biografia do santo monástico, antes eremita em um bosque. Não se pode esquecer de que "bosque" também era um correlativo de região desértica, tendo em vista que muitos foram os penitentes eremitas que vagaram sozinhos pelas montanhas, pelas florestas e pelos desertos, o que, de certo modo, como já se abordou neste trabalho, seriam espelhamentos metafóricos do processo pelo qual o povo escolhido de Deus havia passado.

Destarte, a melancolia decorrente do processo de isolamento e de esforços intelectuais nada mais era do que o "deserto" necessário para quem quisesse alcançar a Terra Prometida, ou seja, a graça divina. Assim havia sido a vida de Jerônimo, antes jovem rico pagão versado na retórica, que, após conversão e batismo no cristianismo, dedicou-se à vida monástica e, valendo-se de seu conhecimento do grego e do hebraico, com incentivo de Gregório, traduziu, para o latim, grande parte das Sagradas Escrituras a pedido do Papa Damásio.

Consequentemente, devido à sua tenacidade linguística e à sua erudição para lidar com o *Verbo*, atribui-se a ele a patronagem dos estudos bíblicos e inclusive a da literatura, fato destacado por De Varazze (2003) ao chamá-lo de o "selecionador de palavras" e ao aplicar-lhe a expressão nominal "visão de beleza", tendo em vista que no próprio Deus e na sua Palavra se reúnem bondade, verdade e beleza.

Essa gravura, por consequência disso, poderia estar materializando o que Agrippa distinguira como melancolia religiosa, uma vez que, para a empreitada de ascensão, a ascese era necessária, ao passo que acídia perniciosa e tentadora se configurava como o obstáculo a ser transposto. Nesse processo compensatório, nada mais efetivo para lembrar o espírito acerca da efemeridade da matéria que a presença de um crânio próximo à janela do estúdio, simbolizando aquilo que também seria a marca do estilo pictórico "*Vanitas*". Essa lembrança da efemeridade e da vacuidade da vida encontrava eco tanto no estoicismo quanto na saudação dos eremitas da ordem de São Paulo: o "*Memento mori*".

Nesse mesmo estúdio representado na gravura, ambiente recluso, uma branda luz trespassa a janela, resvalando no crânio que se encontra ali e suavemente iluminando o espaço onde Jerônimo trabalha. Sobre sua mesa, apenas um atril, onde o santo apoia o manuscrito que está produzindo, um tinteiro e um crucifixo. Um cão retraído e em sono divide o chão com um leão, figura esta que, segundo a *legenda*, acompanhou Jerônimo durante a sua vida monástica, após o santo salvar-lhe a vida.

Aqui não se pode negligenciar a alegoria contida na presença desse animal selvagem, fera do "*desertum*" no imaginário medieval e símbolo de coragem e da presença do Messias. Segundo a profecia e bênção de Jacó[50] contida no *Gênesis*, o leão era a analogia perfeita que designava Judá, um dos patriarcas das futuras doze tribos de Israel. A passagem dessa benção de Jacó que versava sobre o surgimento de um líder descendente da tribo de Judá encontrou seu eco, por exemplo, no *Apocalipse*. Nesse livro de revelações, Jesus Cristo não é apenas o cordeiro, mas também o leão, quando, numa visão profética, um Ancião revela ao evangelista João quem poderia realizar a abertura do livro dos sete selos: "'Não chores! Eis que o Leão da tribo de Judá, o Rebento de Davi, venceu, para poder abrir o livro e seus sete selos'." (Apocalipse 5:5)[51].

A *legenda* do santo Jerônimo, desse modo, em meio à atividade de decodificação e codificação das Sagradas Escrituras, ao conter a passagem que se refere ao leão que o auxilia durante boa parte da vida, está, portanto, saturada de símbolos religiosos comuns à época. Da mesma forma, a presença desse animal é constante também na iconografia que envolve esse Pai da Igreja, como ocorre em algumas gravuras que Dürer fez dele.

A representação de São Jerônimo em seu estúdio constitui-se, portanto, a representação do isolamento com o fito de unir-se a Deus, não de superá-lo, como sugere, por outro lado, a caracterização de *Melencolia I* com o anjo-demiurgo em potência. Em meio às divergências acerca de que se as três gravuras seriam ou não frutos de um projeto mais amplo, Panofsky, já em 1955, na biografia que escreveu a respeito de Dürer, assinala aquilo que melhor auxilia a compreensão da existência de uma unidade entre elas:

> *These three "Master Engravings", though approximately equal in format, have no appreciable compositional relationship with one another and can thus hardly be considered as 'companion pieces' in any technical sense. Yet they form a spiritual unity in that they symbolize three ways of life which*

[50] Jacó, o patriarca das doze tribos de Israel, disse*:* "Judá é um leãozinho: da presa, meu filho, subiste; agacha-se, deita-se como um leão, como uma leoa: quem o despertará? O cetro não se afastará de Judá, nem o bastão de seu chefe de entre seus pés, até que o tributo lhe seja trazido e que lhe obedeçam os povos*.". (Gênesis 49: 9,10)".* In: *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 99.

[51] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p.2147.

> *correspond, as Friedrich Lippmann pointed out, to the scholastic classification of the virtues as moral, theological and intellectual. The Knight, Death and Devil typifies the life of the Christian in the practical world of decision and action; the St. Jerome the life of the Saint in the spiritual world of sacred contemplation; and the Melencolia I the life of the secular genius in the rational and imaginative worlds of science and art.* (PANOFSKY, 1995, p.151)[52].

Por um lado, como destaca Panofsky ao citar Friedrich Lippmann, para alguns, as três gravuras somente poderiam simbolizar as virtudes intelectuais, morais e teológicas respectivamente. Por outro, para outros, elas equivaleriam aos três graus melancólicos segundo o legado de Agrippa. A interpretação das obras sob esse último viés, segundo Alcides (2001, p. 141), mostrava-se plausível, sobretudo quando as três obras são confrontadas com os dados biográficos do gravurista alemão, os quais apontavam para grandes tormentos existenciais naquele contexto pré-Reforma, o que explicaria as representações melancólicas naqueles termos.

Klibansky *et al.* (1989), nesse sentido, compreendem que, após a conversão de Dürer ao luteranismo, as tensões melancólicas foram apaziguadas, o que pode ser percebido na obra *Vier Apostel*, finalizada em 1526.

Imagem 4: Albrecht Dürer, *Vier Apostel* (1526), óleo sobre madeira, 215 cm x 76 cm, cada painel. [53]

[52] Tradução nossa: "Essas três 'gravuras mestras', ainda que aproximadamente iguais em formato, não têm relação composicional apreciável entre si e, logo, dificilmente podem ser consideradas como 'peças complementares' em qualquer sentido técnico. No entanto, elas formam uma unidade espiritual na medida em que simbolizam três maneiras de vida que correspondem, como Friedrich Lippmann apontou, à classificação escolástica das virtudes como morais, teológicas e intelectuais. *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* tipifica a vida do cristão no mundo prático de decisão e ação; o *São Jerônimo*, a vida do Santo no mundo espiritual da sagrada contemplação; e a *Melencolia I*, a vida do gênio secular nos mundos racionais e imaginativos da ciência e da arte." (PANOFSKY, 1995, p. 151, tradução nossa).

[53] In: < https://www.pinakothek.de/kunst/albrecht-duerer/vier-apostel-hll-johannes-ev-und-petrus.>. Acesso em 22/11/2020.

Fonte: Coleção de pinturas do Estado da Baviera. *Alte Pinakothek,* Munique. *inv./cat.nr 540, 545.*

No painel esquerdo que compõe esse díptico, lendo a primeira página do Evangelho de João, estão os discípulos João e Pedro. Este leva consigo uma chave, que simboliza a chave do portão do Paraíso. No painel direito, no segundo plano, Marcos segura um pergaminho e direciona o olhar a sua esquerda, ao passo que Paulo, no primeiro plano, porta um livro fechado, provavelmente a Bíblia, e uma espada. De soslaio, o apóstolo dos gentios mira como que em nossa direção. Na parte inferior de ambos os painéis, constam citações bíblicas.

Ao se levar em consideração a longa tradição que versava sobre o princípio da criação ser governado pelo Quaternário, simbolizado no "tétrado sagrado", usualmente associaram-se os conhecidos quatro temperamentos (sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático) às estações do ano, aos rios do paraíso, aos quatro ventos, às quatro idades do Homem, aos pontos cardiais, enfim, a toda e a qualquer estrutura composta por elementos quádruplos que pudessem ser evocados. Conforme Klibansky *et al.* (1989), isso ocorria porque compreendia-se que o número quatro seria a base material do tradicional princípio harmônico do *Tetrakys* pitagórico.

Isso posto, Klibansky *et al*. (1989, p. 576-577) lembram que, no século XV, os artistas começaram a representar a Divina Face em meio aos quatro temperamentos, simbolizados, por

exemplo, na figura de quatro apóstolos - variáveis a depender do artista[54], - com o fito de se simbolizar que os quatro humores emanavam de uma única fonte sagrada, isto é, que todas as diversas criaturas provinham de um única instância divina, etérea, a quinta essência.

Além do mais, dentro de um modo de saber que tem como fundamento a operação analógica, viu-se na base do tetraedro pitagórico, ou seja, na linha tétrade, também as figuras que compõem o "Tetramorfo", as quatro formas que povoaram as visões de Ezequiel (1, 5-14) e de João (4, 6-8): o humano, o touro, o leão e a águia, os quais, segundo São Jerônimo, representariam a encarnação, a paixão, a ressurreição e a ascensão, respectivamente. Não se pode esquecer de que, segundo a iconografia dos Evangelhos, essa mesma estrutura tétrade, corresponde a Mateus, a Marcos, a Lucas e a João.[55]

Klibansky *et al*. (1989, p. 578) resumem, a partir de textos variados, sejam textos escolásticos, sejam tratados populares, uma esquematização das analogias quaternárias, para depois lançarem luz sobre o porquê das representações dos quatro apóstolos como Dürer o fez, quando este já havia se convertido às ideias de Lutero. Segundo eles (1989), a juventude, simbolizada pela primavera, relacionava-se a um corpo bem proporcionado, de natureza harmonizada e de coloração de pele avermelhada, ela era a correspondente do humor sanguíneo, o que, segundo a tradição e a representação de Dürer, encontrava em João seu melhor exemplo. Já a vida adulta, isto é, a "força da idade", cuja correspondência se dava com o verão, encontrava contornos graciosos e irascíveis na representação dos corpos, símbolos do humor colérico de Marcos. A idade madura, relacionada ao outono, encontrava representação no corpo magro, de natureza triste, de pele escura e de feição sombria, correlacionando-se ao humor melancólico, correspondente de Paulo. Por fim, a velhice, inverno das idades, relacionada à pele pálida, à natureza corpulenta e letárgica, encontrou sua representação em Pedro. A partir desse quadro distributivo quaternário, tem-se que:

> [...] o melancólico era Paulo — o grande inspirador de Lutero, com a doutrina da justificação pela fé. Nele, portanto, não se via a expressão de grave renúncia e desesperança que a alegoria representada em 1514 aparentava; Paulo era representado por Dürer como um filho da *melancholia mentalis*, graças à qual era admitido às mais altas esferas do entendimento e da contemplação. (ALCIDES, 2001, p.141).

Assim, a *Melencolia I*, de 1514, era uma alegoria carregada de tensões disfóricas, ao passo que a melancolia materializada na figura de Paulo ganhava um novo estatuto, tendo em

[54] Por vezes, a representação era a dos quatro evangelistas do Novo Testamento (Mateus, Marcos, Lucas e João) ou a dos quatro profetas maiores do Antigo testamento (Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel).
[55] Cf. CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2015, p. 881.

vista que a investigação intelectual, o estudo ferrenho da filosofia e a busca determinada daquilo que transcende a existência impelem o indivíduo ao alto. No passado, os arrebatamentos etéreos seriam por força da influência de Saturno, o planeta mais "alto". Já num contexto cristão, a atração pelas matérias incorpóreas e o desprendimento da carne eram sobretudo sinais da ação de Deus sobre o melancólico, agora instrumento para as revelações divinas. Saulo de Tarso, antes perseguidor de cristãos, após ser atingido por um esplendor proveniente do céu e de ouvir uma voz, afirmava ter entrado em contato com Jesus ressurreto. Depois disso, Saulo não era mais Saulo, era Paulo, o apóstolo missionário, aquele que, após dez anos de silêncio e de isolamento em Antioquia, valendo-se de sua formação intelectual e de sua cidadania romana, percorreu a Galácia, a Macedônia, a Acaia e a Ásia a fim de disseminar a fé cristã.

Como lembra Scliar (2003, p.87-88), ao citar Lambotte (2000) e Panofsky (1995), entre o pensar e o agir há uma grande lacuna. Logo, o indivíduo que se debruça em demasia sobre os próprios pensamentos e que é ávido pelo conhecimento, na ânsia de elevar-se intelectualmente, contrai uma dívida alta, em geral manifestada pela incapacidade de agir e pelo predomínio do humor negro. No Paulo de Dürer, o espírito e o corpo, o intelecto e o ato, tudo convergia; e nisto estava a força daquele que era e é considerado por muitos o grande responsável pela disseminação da mensagem cristã, principalmente sob a ótica de Lutero, que, ao espelhar-se no *apóstolo dos gentios*, provocou, em 1517, com suas 95 teses, uma grande revolução religiosa, o que indubitavelmente ecoaria profundamente na configuração daquilo que se compreende hoje como Idade Moderna.

Atendo-se apenas às palavras que estavam contidas na Sagrada Escritura (*Sola Scriptura*), - e interpretando-as, principalmente, - Lutero divergia a respeito da quantidade de Sacramentos, questionava a autoridade e a infalibilidade papal, discordava da exclusividade autoritária religiosa da Igreja Romana e denunciava a promessa de salvação dos fiéis por meio do pagamento de indulgências. Para os reformadores, somente a fé, as Escrituras, Cristo, a graça e a glória de Deus seriam responsáveis pela salvação. Essas "*Solas*", grosso modo, fundamentaram a base teológica da Reforma.

A Igreja Católica Apostólica Romana mais uma vez padecia naquele momento em razão de um cisma, ou de vários que o sucederiam, tendo em vista a eclosão de concepções reformistas pela Europa, o que, ao lado de tensões político-sociais e de conquistas técnicas, subjugava toda uma teologia e, mais ainda, o modo de percepção da própria realidade. Um movimento contrarreformista, consequentemente, logo se faria necessário.

Todavia, fissuradas as bases da Igreja Católica Apostólica, uma vez que as indulgências e a intervenção papal eram amiúde questionadas, a conquista de um lugar no Paraíso não era

mais uma certeza ao Homem Moderno. Na Europa, católicos, luteranos, calvinistas, anabatistas e anglicanos divergiriam muito a respeito da salvação. Com o referencial salvífico e moral cada vez mais particularizados e com a ruptura de antigos dogmas, ficaram frágeis também a imagem de Virgem Maria, a dos anjos e santos, que já não ocupavam do mesmo modo privilegiado e hegemônico de outrora a consciência coletiva europeia.

À medida que traduções da Bíblia em línguas vernáculas foram surgindo, legava-se ao indivíduo certa autonomia interpretativa, ao mesmo tempo que se rompia com a antiga coesão social fundamentada num credo "católico", portanto, universal. A salvação baseada nas ideias contidas nos "*Solas*"[56], - em particular, no "*Sola fide*" e no "*Sola scriptura*", - em oposição ao antigo entendimento de salvação por intermédio da Igreja e do Papa, fomentou os contornos de uma consciência religiosa individual. Segundo Delumeau (1984, p.23), nesse sentido, "[...] o progresso espiritual paralelo ao progresso material [...] iniciou a libertação do indivíduo ao tirá-lo do seu anonimato medieval e começando a desembaraçá-lo das limitações coletivas". A consciência religiosa individual, portanto, ocorreu paralelamente a uma maior consciência individual social.

Dessa maneira, a consciência de um "eu" - que se adjetivaria "moderno" posteriormente - erigia-se, o que podia se notar, em maior ou menor grau, observando vários elementos culturais da época nas diferentes regiões europeias. O Homem do Renascimento, com suas ânsias de Fausto, imaginou e projetou utopias; daquela de Thomas Morus à popular Cocanha; todas elas, espécies de paraísos terrestres.

1.5 *Hamlet, A Anatomia da Melancolia* e as tensões da Idade Moderna

> *Si foret in terris rideret Democritus, seu, etc*[57]
> (JUVENAL apud BURTON, 2020, v.I, p. 104).

Na Europa, durante o século XVI e o início do século XVII, como arrola Starobinski (2016, p. 144 – 145), muitos tratados acerca dos males relacionados à melancolia surgiram,

[56] As ideias que, grosso modo, regeram a Reforma Protestante resumiram-se nas seguintes concepções: *Sola fide*, ou seja, a ideia de que "o homem é justificado só pela fé" (BAUMGARTNER, 2015, p. 241); *Sola scriptura*, isto é, a verdade está unicamente contida nas Sagradas Escrituras; *Solus Christus*, o único responsável pela remissão dos pecados e pelo intermediário dos homens com Deus é Cristo; *Sola gratia*, ou seja, a salvação apenas ocorre pela graça de Deus, e não por meio da compra e venda de indulgências ou pela prática de boas ações. Na base desses princípios e, ao mesmo, tempo resultante dessas concepções, fortaleceu-se a ideia de *soli Deo gloria*, isto é, que toda a glória pertence unicamente a Deus.

[57] Se Demócrito fosse vivo, riria, ou, etc. (JUVENAL apud BURTON, 2020, v.I, p.104).

como o de Johannes Weyer (*De praestigiis daemonum*, 1563), o de Juan Huarte de San Juan (*Ejamen de ingenios para las ciencias*, 1575), o de Timothy Bright (*A Treatise of Melancholie*, 1586), o de *André du Laurens* (*Discours* [...] *des maladies melancholiques* [...], 1597), o de Tomaso Garzoni (*L'Ospedale de Pazzi incurabili*, 1594) e o de Jacques Ferrand (*De la maladie d'amour, ou mélancholie érotique* [...]. 1612 e 1623). Na Inglaterra, conforme assinala Almeida (2013)[58], o tratado de Timothy Bright, de 1586, talvez tenha sido revisado ou, mais provavelmente, lido minuciosamente por William Shakespeare.

Ainda que, de fato, nas peças shakespearianas estejam nitidamente presentes todos os quatro humores, como era comum à época, a caracterização caricata do humor melancólico se sobressai, principalmente em algumas peças, como *Hamlet*, escrita entre 1599 e 1601. Além disso, em grande parte da poesia shakespeariana encontra-se eco das definições sobre esse humor.

Na personagem Hamlet, por exemplo, manifesta-se uma série de caraterísticas que, tradicionalmente, haviam sido atribuídas aos indivíduos nascidos sob esse signo: o ensimesmamento, a reflexão excessiva, a tendência ao solilóquio, a inconstância, as alucinações, o discurso irônico e fantasioso, o pensamento monomaníaco, a consciência de certa teatralidade da existência, o sentimento de tédio, o pessimismo, a misantropia, o medo incompreensível, a autodepreciação, como quando Hamlet brada: "Ah, eu sou um vigarista, um boçal, um pulha! (SHAKESPEARE, 2019, p. 70).

Essas peculiaridades tornaram a personagem tão instável e, ao mesmo tempo, tão negativa que fizeram com que fosse uma das mais emblemáticas da literatura e um dos grandes símbolos da manifestação melancólica. Quando, em outro momento, a personagem diz "Sou louco quando bate o vento norte-nordeste" (SHAKESPEARE, 2019, p. 65), a tradição que Shakespeare evoca diz respeito às ideias referentes ao vento norte, representado, desde a Antiguidade, por Bóreas, o vento dos melancólicos. Hamlet, de certo, é potencialmente melancólico: é o príncipe, o filósofo e o poeta no castelo de Elsinore. Na personagem shakespeariana, portanto, convergem todos aqueles seres que estariam marcados pela excepcionalidade, como entendia a tradição.

Por um lado, a "genialidade" fantasiosa e os arroubos maníacos se manifestam por meio de seu discurso. Por outro, um pesar inexplicável se faz presente cena após cena, de modo a

[58] Cf. ALMEIDA, N. E. "Considerações semióticas sobre a melancolia, em especial na literatura moderna e no cinema de Andrei Tarkovsky.". In: MOGRABI, Gabriel J. C., REIS, Célia Maria Domingues da Rocha (orgs.). Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas; Rio de Janeiro: Sete letras, 2013.

ecoar, no discurso da personagem, a consciência que alude ao livro *Eclesiastes*, como quando enuncia:

> Ultimamente – não sei o porquê – perdi minha alegria, deixei de fazer meus exercícios; e ando tão pesado que essa grande estrutura, a Terra, me parece um promontório estéril. Esse maravilhoso dossel, o ar, olhem, o suntuoso e suspenso firmamento, essa majestosa cobertura com franjas flamejantes, isso, para mim, não é nada além de uma sórdida e pestilenta aglomeração de vapores. Que obra prima é o homem, tão nobre em sua razão, tão vasto em seu pensamento, em sua forma, movendo-se veloz e admiravelmente, rápido como um anjo, apreensivo como um deus – a beleza do mundo, o modelo para todos os animais! **Mas, para mim, o que é isso além da quintessência do pó?** (SHAKESPEARE, 2019, p. 62 – 63, grifo nosso).

Tudo para Hamlet é vazio; tudo se resume a "pó". Por meio de metáforas, comparações e alegorias, Hamlet elabora criativamente seu discurso a respeito dos desejos de morte e a respeito da sensação de tédio. Esses desejos e sentimentos, ainda que estejam relacionados aos anseios envolvendo a morte do pai e o casamento da mãe com o tio, são expressos como se fossem enunciados a partir de um ponto de vista superior às das demais personagens, sempre sugerindo a ideia de consciência e de reflexão excessiva sobre os fatos, sobre a existência humana. Alternando-se com essa consciência de quem descobriu cedo demais a Verdade da vida, sucedem-se os momentos de "loucura". Assaltado pela aparição do fantasma do pai, Hamlet, aliás, acredita que o espectro esteja se valendo de sua melancolia para fazer com que dê prosseguimento à vingança contra o tio, o rei Cláudio.

> O fantasma que vi/ Talvez seja o demônio, e este sabe bem/ Como assumir formas sedutoras; é, e talvez/ **Se aproveitando de minha fraqueza e melancolia**,/ Já que tem tanto poder sobre essas pobres almas,/ Me tente e me leve à perdição./ Eu preciso de fatos/ Mais relevantes que uma visão. E com a peça irei/ Escarafunchar a consciência do rei. (SHAKESPEARE, 2019, p. 72).

Entretanto, frequentemente, Hamlet se perde em inúmeras cogitações que o afastam da ação, do ato de vingança em momentos oportunos, o que certamente contribui para a morte de Ofélia, para a própria loucura e para o final trágico com a morte da mãe e a sua própria. A melancolia, materializada em Hamlet, dessa forma, desempenha função determinante para a tragédia shakespeariana.

Disseminada em tratados médicos, caracterizada em personagens dramáticas e presente na poesia, a ideia do humor melancólico ecoou profundamente na Inglaterra do século XVII em

diante, ao ponto de, no século XVIII, a melancolia ser também conhecida como "*English malady*", conforme destaca Starobinski (2016, p. 145).

Ainda no século XVII, mais precisamente no ano de 1621, uma volumosa obra a respeito da melancolia, - dedicada a George Berkeley, - entraria para o cânone da história do pensamento inglês: *The Anatomy of Melancholy* (*A anatomia da melancolia*). Esse vasto tratado, conforme Scliar (2003, p. 8), à época, obteve tanto sucesso junto ao público a ponto de várias reimpressões e reedições serem feitas antes mesmo da morte do autor, Robert Burton, o que rendeu ao editor uma grande soma.

The Anatomy of Melancholy, com uma escrita irônica, satírica e digressiva em que se misturavam o latim culto e a coloquialidade, é um compêndio vasto de citações a respeito desse humor e de sua suposta relação com outros sentimentos humanos, em que uma gama de autores, de pensadores e a poetas, da Antiguidade clássica até Galileu e Kepler, é evocada incessantemente.

Os motivos para que a abordagem de Burton tivesse encontrado tantos leitores, a ponto de tornarem a obra um grande sucesso em solo inglês, são explicados por Scliar (2003, p. 55) nos seguintes termos:

> Em Londres, os melancólicos eram tão comuns que constituíam um grupo social conhecido como *The Malcontent*: jovens intelectuais taciturnos, em geral de origem aristocrática, que se vestiam de negro (ou seja: eram precursores dos *darks*) e andavam desarrumados. Costumavam viajar para a Itália, inaugurando uma tradição seguida depois por numerosos escritores, poetas e artistas, que buscavam naquele país não apenas o cenário artístico do Renascimento como também a luz, o sol: um novo clima físico e um novo clima emocional. A melancolia veio a ser conhecida como a doença inglesa (*English malady*).

Foi nesse fértil solo inglês elisabetano que a melancolia se alastrou densamente. Logo, nada mais esperado que estudos de grande fôlego a respeito desse humor surgissem ali. O título da obra de Burton, *The Anatomy of Melancholy, what it is with all the kinds, causes, symptoms, prognostics, and several cures of it in three partitions; with their several sections, members, and subsections, philosophically, medicinally, historically opened and cut up by Democritus Junior with a satirical preface, conducing to the following discourse*, tanto apontava para a natureza complexa da melancolia, - a ponto de o autor esquematizá-la a partir de partições, de divisões e de subdivisões quase infinitas, - quanto conferia ao trabalho, por conta do prestígio dos estudos anatômicos, certo grau de seriedade e de autoridade.

Originário de Leicestershire, na Inglaterra, Robert Burton (1577 – 1640) inicialmente fora vigário de Saint-Thomas, Oxford, depois se tornando bibliotecário de *Christ Church College* (Oxford). Recluso, em meio aos livros de uma vasta e rica biblioteca, Burton lidava com sua própria condição intelectual-melancólica, assim como já apontavam as teorias da tradição hipocrática-galênica. Inclusive, adotara o pseudônimo Democritus Junior, assinalando sua filiação intelectual junto àquele que foi retomado pelos renascentistas como um homem de grande cultura: o velho Demócrito, o sarcástico e desiludido pensador que recusou o convívio social em Abdera e que foi visitado por Hipócrates.

Segundo o famoso episódio descrito na "Carta a Damageta", do Pseudo-Hipócrates, conforme retoma Burton (2020, v. I, p. 97-102), Hipócrates foi chamado pelos moradores de Abdera a fim de que tratasse a demência de Demócrito, que, idoso, havia se mudado para o subúrbio e que, sem meias e sapatos, estava absorto em estudos em meio a carcaças de animais. Levado pelos concidadãos de Demócrito ao encontro daquele indivíduo senil e aparentemente demente, Hipócrates, quando o viu, cumprimentou-o e o questionou a respeito do que fazia ali, ao passo que Demócrito respondeu-lhe estar atarefado dissecando animais a fim de compreender a causa da loucura e da melancolia.

Como Hipócrates o elogiara a respeito daquele lazer, Demócrito questionou o porquê de o "pai dos médicos" também não fazer algo semelhante, isto é, alguma atividade para gozo próprio. Respondendo-lhe Hipócrates a respeito dos deveres cotidianos, Demócrito riu e veementemente o alertou, enumerando uma série de ações vaidosas[59] dos homens em busca de glórias e de prestígio e destacando como sempre a humanidade está descontente em busca de algo que não possui até o dia da morte. Se, após refletir sobre a condição humana, sobre a qual concluiu que era absorta em miséria e em loucura, o obscuro Heráclito havia chorado, Demócrito, diante da mesma constatação, apenas ria.

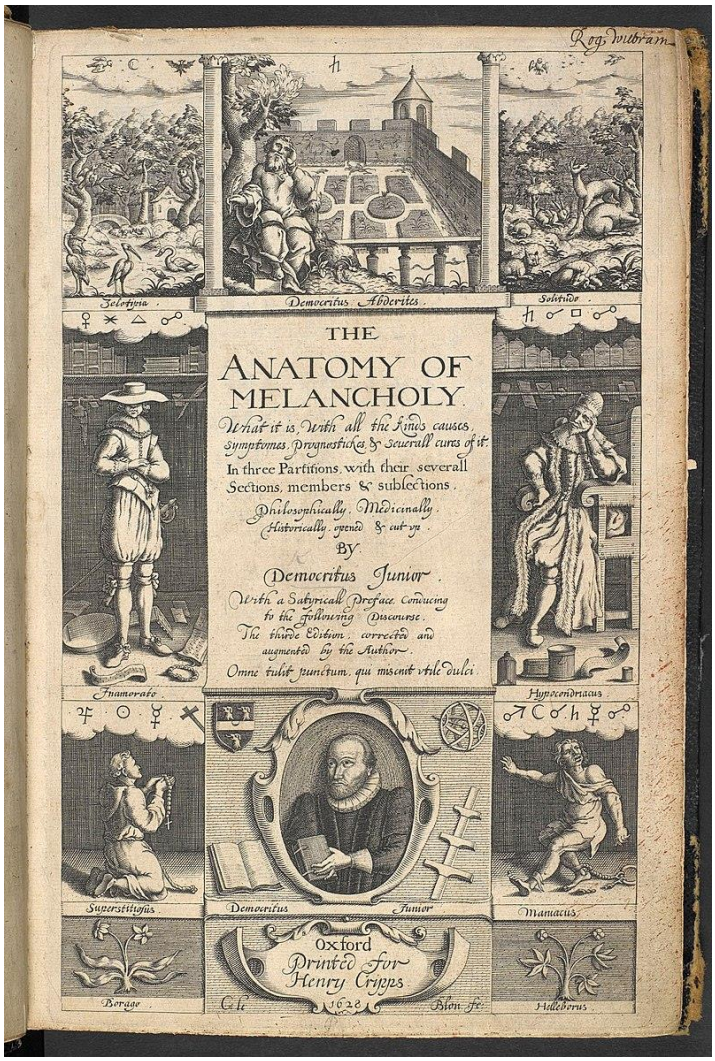
Certo tempo depois, conforme o episódio recuperado por Burton, Hipócrates retirou-se daquele local, ao passo que os moradores de Abdera demandaram-lhe um diagnóstico acerca daquele velho solitário e risonho, o que foi respondido da forma mais impressionante para aqueles indivíduos: apesar da negligente dieta e das vestes, não havia ninguém mais sábio, lúcido e honesto que Demócrito. Julgando viver em uma época plena de motivos para risos em virtude da grande quantidade de tolos que compunham a sociedade, Burton (2020, v.I, p.107) sugere: "[...] nós precisamos de um Demócrito a rir de Demócrito; um burlão a escarnecer o outro, um tolo a zombar do outro; um Demócrito estentóreo... [...]".

[59] Ecos de citações do *Eclesiastes*.

Assim, se o riso estridente havia sido a arma do velho Demócrito, julgado louco por seus concidadãos, o discurso irônico e sarcástico eram as armas daquele Demócrito Júnior de Oxford. Sabendo-se melancólico, Burton (2020, v.I, p. 60) justifica o próprio empreendimento de construção de sua obra, a dissecação da melancolia, como espécie de atividade-fármaco para a atenuação dos efeitos corrosivos do próprio humor negro: "[...] escrevo sobre melancolia, pois me ocupo para afastar a melancolia".

Após a dedicatória a Berkeley, seu protetor, há um poema que justificava o conjunto de gravuras, desde a terceira edição (1628), que fazia referência à melancolia e que compunha o frontispício cujo autor é Le Bon, conforme destaca Starobinski (2016).

Imagem 5: Fontispício de autoria de Le Bon para a obra *The Anatomy of Melancholy: what it is. With all the kindes, causes, symptomes, prognosticks, and seuerall cures of it. In three maine partitions, with their seuerall sections, members and subsections. Philosophically, medicinally, historically opened and cut vp, by Democritus Iunior. With a satyricall preface, conducing to the following discourse.* [60]



[60] In:< https://www.bl.uk/collection-items/burtons-anatomy-of-melancholy-1628. > Acesso em 20/10/2021.

Fonte: *British Library*: Londres. Coleção de Referência Geral C.123.k.28.

Na parte superior desse frontispício, centralizada, em um jardim cercado por uma fortificação, encontra-se a figura pensativa de Democritus, sentado embaixo de uma árvore, com a mão esquerda apoiando o queixo, e a outra portando uma pena. Ao lado direito, a representação de animais símbolos da "*solitudo*", em que se percebem os contornos de um cão, de uns cervos, de um felino e de dois coelhos em uma floresta. Ao lado esquerdo, os animais da "*zelotopia*", isto é, do ciúme, simbolizado por garças, cisnes e outras aves. No meio da página, ao lado direito do título e do subtítulo da obra, há a figura de um cardeal, um papa "*hypocondriacus*" curvado e reflexivo. Ao lado esquerdo, um "*inamorato*" representado na figura de um homem ereto em cujo redor, ao chão, vários objetos estão dispersos. Abaixo de si, um "*superticitiosus*" ajoelhado segura um rosário e olha para o plano superior. Na parte central, abaixo do já referido título, a representação de Burton envolta em uma moldura oval. Ele está vestido de preto e segura um livro fechado.

Fora dessa moldura, há um brasão, um livro aberto, um instrumento de astronomia e outro de agrimensura. Abaixo do retângulo central em que se encontra a moldura de Burton, lê-se *Democritus Junior*. Ao lado esquerdo, um "*maniacus*" preso por um dos pés a uma corrente. Na parte inferior, cada qual ao lado das informações a respeito da editora, há a representação do *helleborus* (heléboro) e da *borago* (borragem), plantas consideradas responsáveis respectivamente por expelir a bílis negra e por umidificar o indivíduo afetado pela secura humoral, conforme Starobinski (2016, p. 155-157), que ainda destaca a presença do signo astrológico de Saturno em vários desses quadros.

Burton, para quem existiam mais tipos de melancolia que línguas em Babel, na primeira partição da obra, discute a melancolia ao lado de uma série de enfermidades, não distinguidas como causas ou efeitos melancólicos. Para ele, como atesta o frontispício da edição, inexoravelmente todos os seres humanos seriam portadores da melancolia, humor que seria majoritariamente "[...] um gênero de delírio sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente" (BURTON, 2020, v.II, p. 64). Esse delírio, segundo ele, assaltaria os indivíduos de tempos em tempos, a depender de algumas situações e contextos. A melancolia seria o grande sinal da mortalidade. No entanto, haveria algumas manifestações melancólicas em que o medo e a tristeza não se fariam presentes, dando lugar à audácia e ao riso. Além disso, Burton (2020) ainda distingue certas melancolias mais efêmeras e transitórias de uma mais aguda.

Na segunda partição da obra, o autor estabelece vários tratamentos a fim de se afastarem ou de se mitigarem os efeitos da melancolia, mencionando e alertando sobre o uso de meios mágicos e, portanto, diabólicos e ilusórios nessa empreitada. Tratando-se de um vigário, consequentemente, faz a defesa da solução que lhe parece mais legítima: Deus. Para além da cura por meio da intervenção divina, Burton também discorre a respeito de comidas e de bebidas, de banhos, de atividades físicas, de momentos de lazer, de atividade sexual, de estudos - moderados - e, por último, de utilização de fármacos.

Já na terceira partição da volumosa obra, Burton se debruça sobre as melancolias amorosa e religiosa. A primeira, segundo ele (2020, v.IV, p. 457), tinha natureza dúplice, uma vez que, por um lado, poderia estar relacionada a certa afecção divina, no sentido de se tomar Deus como objeto de preces e jejuns demasiados, e, por outro, poderia ser relacionada ao amor e desejo por mulheres. Burton (2020, v.IV, p. 496), a respeito do jejum, recorda que Moisés, Elias, Daniel, Cristo e os apóstolos o praticavam moderadamente. No entanto, alerta ele, muitos se forçaram e se forçam ao jejum com o fito de rogar em demasia por recompensas, para além da recompensa celeste; consequentemente, com jejuns imoderados, tornam-se vítimas fáceis das ilusões do Demônio, que os fazem desequilibrar suas temperaturas e colocar em riscos seus corpos, já que os demônios "murcham-nos".

Mencionando o que escreveram Jerônimo a respeito de Hilarião e, principalmente, Atanásio sobre Antão, que, num estado cadavérico, sem conseguir dormir, delirava ouvindo gritos de crianças, de feras e de demônios, Burton alerta para os sintomas do jejum exacerbado do solitário, que contempla e que medita em demasia. Todavia, completa:

> Não que tais coisas (como disse do jejum) sejam desprezíveis por si mesmas; mas muito convenientes em alguns casos, além de boas; a sobriedade e a contemplação incitam nossa alma rumo a Deus, tal como diz o pagão Pórfiro. *O êxtase é a prova da felicidade futura com que nos unimos a Deus, uma divina melancolia, uma asa espiritual*, define Boaventura, que nos eleva aos Céus; porém, se abusado, um simples delírio, loucura, causa e sintoma da melancolia religiosa. (BURTON, 2020, v. IV, p. 496, grifo do autor).

A melancolia religiosa em excesso conduz às ilusões demoníacas. A falta dela também leva ao mal. A deficiência de amor a Deus é apontada por Burton (2020, v.IV, p. 540) como típica das doutrinas e dos modos de vida dos "[...] saduceus, herodianos, libertinos, políticos, todos os tipos de ateus, epicuristas, infiéis [...]". Aliás, a falta de piedade e a desconfiança em excesso dos ateus, autoconfiantes mundanos, - por vezes, homens eruditos que negam a religião, enaltecendo a razão e a filosofia, - os levam à loucura, sem perceberem que foram tomados pela

melancolia e que são controlados pelo Demônio, o grande responsável pelas suas cegueiras. Segundo Burton (2020, v. III, p. 548):

> Perguntai a um deles qual é a sua religião, e ele há de responder num escárnio, um filósofo, um galenista, um averroísta, e tal como Rabelais um médico, um peripatético, um epicurista. Em coisas espirituais Deus deve demonstrar tudo aos sentidos, deixar um penhor com eles, ou então buscar outro credor. Reconhecem a natureza e a fortuna, mas não Deus [...].

As descobertas ocorridas em virtude das conquistas técnico-científicas e os abalos sofridos pela Igreja Romana, que haviam conduzido tanto à secularização quanto, em alguns locais, à laicização, representavam mudanças de paradigmas nas esferas cultural, econômica e política. A antiga perspectiva filosófica-cultural teocêntrica dava lugar a uma noção antropocêntrica, bem como as organizações em torno da centralidade feudal, que fundamentou o sistema político e o modo de produção do medievo, cediam a novas estruturas.

O bibliotecário de Oxford, para quem tudo aquilo era um estratagema diabólico, alertava também para a vulnerabilidade em relação ao Demônio por parte dos homens propensos facilmente à melancolia (nascida de uma consciência extremamente escrupulosa), como era o caso dos escritores (BURTON, 2020, v. IV, p. 563). Não raro, como atesta a obra de Burton, estabeleceram-se correlações entre Satã e Saturno, - este ceifeiro e devorador de tudo, que rege o humor negro.

Nesse contexto, ninguém estaria a salvo: se muitos pecavam pela arrogância, outros tantos, preocupados com a incerteza de sua salvação, ao lerem mal os trechos das Escrituras Sagradas, sucumbiam também:

> Essas e outras passagens aterrorizam as almas de muitos: eleição, predestinação, reprovação, concebidas de modo prepostero ofendem diversos, com um bando de presunções tolas, curiosidades, especulações desnecessárias, contemplações, solicitudes, donde eles se perturbam e atormentam sobre questões de graça, livre-arbítrio, perseverança, os segredos divinos, eles querem saber mais do que fora revelado por Deus em Sua palavra, mais que a capacidade humana, ou a ignorância possa apreender, e fazem um questionamento importuno sobre o que fora revelado: mistérios, cerimônias, observância do sabá, de leis, deveres, etc. além de muitos outros problemas discutidos pelos casuístas e propagados pelos escolásticos, com diversos erros, más interpretações, mal aplicados a si mesmos, para sua própria ruína, e assim eles caem no abismo. (BURTON, 2020, v. IV, p. 567).

Manoel Tosta Berlink (BURTON, 2020, v. I, p. 9), ao prefaciar a edição brasileira da obra, a respeito do pensamento do bibliotecário de Oxford aponta para a ideia de um eixo

vertical do complexo melancólico, questão esta que ganharia relevância apenas em meados do século XX.

> Para Burton, o humano é um anjo decaído cuja existência é capturada por essa dinâmica vertical. Nesse sentido, Burton se aproxima da concepção hegemônica na Idade Média onde o humano, visto como criatura de Deus, feito à sua imagem e semelhança, é, no entanto, sujeito ao pecado, à queda, ao apequenamento essencial do ser.

Em Burton, percebe-se o diálogo da antiga com a moderna cultura: concepções e obras "clássicas" propagadas no medievo entrecruzam-se e ganham força nesse autor do Renascimento tardio inglês. Ao final dessa obra à beira de certo "barroquismo", Burton dirige-se a todos aqueles que possam estar aflitos por conta de qualquer que fosse a melancolia, recomendando, além do cuidado com o bem-estar do corpo e da mente, o cuidado para não se estar sozinho e nem ocioso. Como todas as melancolias, de uma forma ou de outra, emanavam de certo temor ou de certa falta em relação ao divino, ele (2020, v. IV, p. 609) conclui: "*Sperate Miseri, Cavete Faelices*".[61]

Percebe-se, portanto, tanto no pensamento antigo quanto no pensamento moderno ocidental europeu, a configuração vertical desse humor que acomete até hoje, a depender do grau de intensidade, várias sociedades. Muito embora a própria ideia de ascensão a um plano sagrado, conforme Eliade (2018), não seja exclusividade da cultura europeia, tendo em vista, por exemplo, que o Paraíso cristão era o correlativo da idealidade platônica, que, por sua vez, bebera em fontes orientais, foi dentro daquilo que se entende como cultura europeia cristã que confluíram motivos e temas que se propagaram por todo o Ocidente, inclusive no cânone literário, após os séculos subsequentes às Grandes Navegações. Mesmo diante de uma cultura que caminhava para uma secularização, o medo de uma não ascensão, até no sentido progressista, levava o Homem ao desespero.

Conforme Vizioli (1970, p. 174), o Renascimento floresceu em épocas mais ou menos distintas nos países europeus justamente em razão da correlação entre a Renascença e as tensões políticas, religiosas e sociais. Dentro dessa dinâmica, na Inglaterra, país marcado por confrontos internos e por cismas político-religiosos, não foi diferente. Comparando-se ao que aconteceu em outros países, o seu Renascimento foi tardio, caracterizado inicialmente pelo humanismo de Thomas Morus e pelas influências clássicas e, posteriormente, pelo reinado de Elisabeth I e, depois, o de Jaime I. Shakespeare, como um dos grandes nomes da Renascença inglesa,

[61] "Esperai, miseráveis/Atentai, felizardos." (BURTON, 2020, v. IV, p. 609).

escreveu algumas de suas obras, conforme Carpeaux (2012a, p. 183 -185), sob a atmosfera das tensões barrocas protestantes. O mesmo ocorreu com a reeditada obra de Burton.

A primeira edição da obra de Burton chegou aos leitores em 1621 e se estendeu pelas décadas seguintes com acréscimos. A sua natureza antitética e digressiva em demasia e o pensamento emprestado de várias fontes acumuladas das então recentes descobertas científicas, da tradição filosófica clássica humanista e da teologia cristã escolástica - profusamente entremeada a outras mitologias - revelam o caráter renascentista-barroco dessa construção, que conserva certo tom satírico na denúncia da corrupção humana.

O humor melancólico, assinala Starobinski (2016, p. 132), "[...] constitui um pretexto suficiente para a voz satírica, tanto para a indignação como para o riso". Sob o álibi da doutrina de Ficino acerca da influência de Saturno, o *literatus*, envolto quase sempre pelo humor negro, pode denunciar e atacar os vícios, ao passo que, no final do prefácio satírico, o Democritus Junior (BURTON, 2020, v.I, p. 201) já renega a verdade daquelas palavras e inclusive da autoria de tudo aquilo, caso fosse considerado ofensivo: "Hei de negar tudo (meu último recurso) [...]".

Para Starobinski (2016, p. 160), a composição "despersonalizada" e permeada pelo sentimento de insuficiência[62] do Burton relaciona-se ao que se entende por melancolia, ao passo que as brincadeiras, a verborragia e o desvio de ideias, por sua vez, indicam um outro polo, o maníaco. Para se compreenderem essas empreitadas de denúncia dos vícios alheios e de autocrítica, Starobinski (2016, p. 134) menciona a metáfora do padre Bouhours, para quem a negra bílis serviria de fundo para o "espelho psicológico", e conclui: "A metáfora do espelho tem longa história, independentemente de qualquer conclusão com a melancolia. Mas, quando os dois temas se encontrarem, vão se reforçar e se aprofundar mutuamente.". O crítico suíço, na verdade, destaca que, embora nem toda reflexão seja motivada pela tristeza ou pelo temor, há uma grande área de justaposição entre melancolia e reflexão, o que demanda, de certo modo, afastamento e perdas; aquele entendido às vezes como banimento e exílio.

Nas obras de Burton e de Shakespeare, autores do Renascimento tardio inglês, imprimem-se, evocadoras de certas melancolias, as tensões político-religiosas que envolvem a Europa naquele momento. No seio daquelas tensões, essas obras revelam seu "barroquismo", que contraria os princípios do "Renascimento" de uma arte de fato "clássica".

[62] Décadas antes, em Bordeaux, outro solitário, mesmo negando em seu discurso a filiação melancólica, sugeria que seus *Ensaios* estavam repletos de "enchimentos" para encobrir os espaços ainda vagos não preenchidos pelo tema, assim como faziam os pintores que exibiam em suas obras os "crotescos", conforme lembra Starobinski (2016, p. 174).

Em seus estudos acerca da arte dramática germânica do século XVII, Walter Benjamin (1984), no começo do século XX, divisará que, no drama barroco alemão ("*Trauerspiel*"), a melancolia é o humor ou o sentimento dominante diante de um mundo permeado por tensões e ruínas, diferentemente do que ocorria com a "tragédia clássica". E isso estaria explícito já palavra "*Trauerspiel*". Como destaca Benjamin (1984), para formá-la, justapõem-se dois outros termos: "*Trauer*", que se refere a "luto", "lamento"; "*Spiel*", que significa "jogo", "encenação". Isto posto, nota-se que a própria palavra "*Trauerspiel*" origina-se a partir de outros signos quase antitéticos, que, unindo-se, denotam a encenação de um luto. Benjamin assinala, na esteira desse pensamento, o caráter melancólico que perfaz o drama barroco em termos de forma, de uso da linguagem e de caraterização das figuras dramáticas.

Acerca das peças do século XVII, Benjamin identifica o "príncipe" como a figura central do drama barroco, cuja missão seria

> [...] implantar um reino estável, livre da rebelião e da anarquia, exercendo para isso poderes ditatoriais. Ao mesmo tempo, como criatura - o mais alto dos seres criados - ele está mais sujeito que qualquer outro às leis da criatura: o sofrimento e a morte. Por isso, ele é ao mesmo tempo tirano e mártir. São as faces de Janus do monarca, os dois extremos da condição principesca. Como tirano, ele encarna em sua plenitude a função soberana de proteger o Estado contra a desordem, por todos os meios a seu dispor. Como mártir ele leva às últimas consequências a virtude, e encarna plenamente a lei da criatura, e sua sujeição à morte, aceitando voluntariamente o suplício. Mas esses papéis são alternáveis. Em todo tirano existe um mártir, e em todo mártir, um tirano. (BENJAMIN, 1984, p. 30).

Ainda que as peças shakespearianas estejam em outro contexto espacial, Benjamin, recuperando as ideias pseudo-aristotélicas e lembrando também o caráter precursor da obra de Dürer, indica a personagem Hamlet como exemplo dessa natureza ambivalente que recaí sobre a figura do príncipe; um ser marcado pelo luto. Hamlet, entre os solilóquios em que reflete sobre o que deve fazer e as reflexões "estranhas" que tece diante das outras personagens, está sempre retardando a ação necessária. Ao mesmo tempo, a personagem continua a ser assaltada pelo pedido de vingança feito pelo fantasma do pai. Assim, para Benjamin,

> A melancolia de Hamlet não é assim um traço isolado. Ela é própria da condição do Príncipe. As hesitações de Hamlet são típicas, em geral, do comportamento do Príncipe. Ele hesita, porque está na fronteira de dois mundos, porque sua condição é em si ambivalente. Ele é criatura, sujeito à natureza, e soberano, cuja tarefa é subjugar a natureza. O verdadeiro nome dessa hesitação é acedia, a sombria indolência da alma, traço mais geral da sintomatologia melancólica. (BENJAMIN, 1984, p. 30).

A hesitação em agir, dessa maneira, nessa personagem, corresponderia uma espécie da "acédia", uma vez que, encontrando-se presa em ruminações de pensamentos, ela hesita em agir. Entre a certeza acerca do que deve ser feito e a hesitação em realizá-lo, Hamlet é o príncipe que cogita a morte como uma saída a esse empasse.

Benjamin, pensando por esse prisma, destaca o papel da alegoria para o Homem moderno. Em um mundo tomado por transformações, a alegoria revela-se como tentativa melancólica de fixação da história, que é apenas conhecida como "história do declínio" (JUNKES, 1994, p. 128). Nesse processo, alegoria e a ideia de morte fortemente estariam imbricadas.

> Mas a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o seu princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que possa significar o machado. O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. (BENJAMIN, 1984, p. 40).

Pressupondo que a unidade do passado fora perdida, é por meio do uso da alegoria - "profana" - que o Homem moderno tentará se expressar. Para Benjamin (1984, p.188): "a alegoria mostra ao observador a *facies hippocrita* da história como protopaisagem petrificada...". Compreende-se que a alegorização, dessa forma, implica a busca de sentido valendo-se de signos, ou seja, compreende-se que "[...] o sentido alegórico nasce como resultante da relação subjetiva entre signo e coisa, intensificando o princípio da subjetividade subjacente a todo sentido no mundo histórico" (JUNKES, 1994, p. 128), mesmo que posteriormente as culturas atribuam limites de conveniência na construção alegórica.

Na arte barroca, mesmo os limites de conveniência são tensionados, o que faz com que essa estética se afaste das unidades de medida que regiam a estética "clássica". A alegorização, em síntese, seria uma tentativa subjetiva, arbitrária e mesmo mecânica de apreensão do mundo, ao passo que a relação direta das coisas com seus nomes está contida no símbolo, ideia essa que se relaciona à tradição judaico-cristã[63] e que será explorada por alguns poetas, principalmente os do século XIX, como veremos mais adiante.

---

[63] Seguindo essa concepção, o símbolo participaria da ideia de nomeação, tendo em vista que se pressupõe a palavra no seu estado mais puro, orgânico e integral, em que o sentido é intrínseco a ela, independente do seu

2 A MELANCOLIA SOB O OLHAR DA MODERNIDADE

O Iluminismo, cuja atividade intelectual, grosso modo, pressupunha a solidão para a realização do "*cogito*", compreendeu na indisposição e na tristeza individual apenas as consequências de reações determinadas, o que, ao mesmo tempo, desmistificou as ideias de que a melancolia poderia ser uma condição congênita e de que o pensar excessivo era inerente ao ser melancólico. Em virtude desse novo paradigma, a melancolia, durante os séculos XVII e XVIII, viu gradativamente sua definição apologética, aquela que se referia a um traço congênito de genialidade, perder a hegemonia, cedendo lugar à definição de moléstia que acometeria os desprovidos do controle da mente ou de uma mera indisposição do corpo em razão de uma causa. Nessa perspectiva, a tal melancolia seria um mal aplacável.

Isso ocorreu porque as antigas "superstições" fundamentadas desde a Antiguidade até a Renascença encontravam seu desprestígio diante da apoteose da Razão e dos "métodos" desenvolvidos durante aqueles séculos. Não somente as superstições que fugiam dos limites das doutrinas cristãs, mas inclusive a fé, em todas as suas formas manifestas, achou-se sob esse julgamento, a ponto de a existência de Deus e os "mistérios" sagrados tornarem-se objetos de investigação racional. De forma gradual e, posteriormente, radical, na verdade, conforme Jacob Guinsburg (2013, p. 14),

> [...] [O Iluminismo] abandonou uma visão de História que se mantivera pelo menos formalmente, apesar da contestação maquiavélica do Renascimento, desde a instauração do Cristianismo. Trata-se de uma visão teocêntrica e teológica judaico-cristã, que concebia a História como um ciclo de revelação do poder divino através de Seus atos: de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida de uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível do humano e terreno cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos. Artigo de fé, esta concepção presidiu dogmaticamente o pensamento patrístico, medieval e da Contrarreforma, alcançando eloquente altitude sermonaria nas vozes de Bossuet e Vieira e radical precisão lógico-filosófica na onipresença divina do ocasionalismo de Malebranche. O século de Voltaire e Diderot, na esteira de Spinoza e outros, submete, entretanto, à crítica da Razão as peripécias da História Sagrada, minando o consenso que a cercava e, com isso,

---

enunciador e da subjetividade deste. Dessa forma, a ideia da palavra na condição de símbolo evoca uma espécie de realização da promessa escatológica, a restituição do Paraíso após a destruição do mundo e, consequentemente, do cessar do tempo histórico. Essa concepção anagógica, de certo modo, inscreve-se como uma idealização da operação simbólica como forma pura de designação, como se o símbolo fosse autônomo e independente do processo histórico da construção dos sentidos. Disso provém certa áurea "romântica" de Benjamin, que, aliás, defenderá essa concepção místico-escatológica da linguagem no famoso e polêmico ensaio "A tarefa do tradutor". Logo, "[...] enquanto o reino dos signos é estigmatizado pela queda, o reino dos nomes marca o início e o fim da escatologia, o estado paradisíaco e o da redenção messiânica" (JUNKES, 1994, p. 127). Assim, estão opostas as ideias de alegoria, que trabalha os signos para aludir ao mundo, e de símbolo, que, em seu caráter universal, seria intrínseco à "coisa".

> os fundamentos das instituições religiosas, sociais e políticas, que pareciam dadas para a eternidade, pela própria lei divina e que só ela poderia derrogar. Com Montesquieu e Rousseau, as instituições, costumes e normas sociojurídicas passam a ser entendidas como produto das condições, do comércio e contrato dos seres humanos, a certa altura de suas relações coletivas, isto é, em certo momento da história da sociedade, mas de uma sociedade de indivíduos dotados de direito natural.

Esse ponto da história da humanidade no Ocidente em que ocorre a quebra mais brusca dos antigos paradigmas, de acordo com Weber (2011) em seus escritos do início do século XX, nada mais era que a continuidade de um processo de "desencantamento do mundo", ideia fundamental para que compreendamos a natureza dos discursos acerca da melancolia no século XIX.

Para Weber[64], as regulamentações sobre o "sagrado" ocorreram no seio de religiões monoteístas. O judaísmo, com suas normas e toda sorte de "burocratização" de acesso ao sacro, posteriormente, legou ao cristianismo quase a mesma fórmula para o fortalecimento desta religião como instituição. Além disso, da Patrística à tradição Escolástica, a filosofia helênica foi de suma importância para a fixação das bases teologais cristãs. Ela preparou o solo para as futuras disputas e reformas, que, por sua vez, dadas as naturezas também políticas e éticas destas, iriam se relacionar a dinâmicas econômicas. Em uma dessas éticas, a protestante, segundo Weber (2011), o Capitalismo encontrou solo fértil. Posteriormente, a gênese desse modo de produção se destacará de sua base ética religiosa para alcançar um desenvolvimento autônomo, sobretudo após a Revolução Industrial e a Francesa.

Nesse processo, a dialética platônica e a lógica aristotélica legada pelos mosteiros e pelas atividades ascéticas forneceram as bases intelectuais e morais que alicerçariam toda a epistemologia europeia moderna, que, por sua vez, de posse do "método", legou ao homem a Ciência e todos os frutos que dela provêm. Pouco a pouco, com a apoteose da Razão, inclusive a antes incontestável fé cristã perdeu espaço para a Ciência e para outros elementos seculares. A uma ótica mecanicista dos eventos, que encontrou seu apogeu no século XVIII com o Iluminismo, nenhuma antiga instituição e suas práticas passaram incólumes.

Estado monárquico e confessional, poder político absoluto, direito divino, privilégios hereditários, economia ainda na esteira do mercantilismo e ausência de direitos individuais, tudo isso seria colocado à prova, por meio da lógica racional ou por meio do fio de uma lâmina oblíqua. O poder absoluto dos Reis se viu ameaçado por toda a Europa, o de instituições

[64] Cf. QUINTANEIRO ET AL., 2019.

religiosas também, o que, ao lado do desenvolvimento tecnológico, permitiu grandes transformações, seja na esfera econômica, seja na esfera político-social.

2.1 Entre o gênio e a razão moderna: melancolias pré-românticas e românticas

Partindo da natureza "reformista" contida na ideia de Progresso, a substituição de um antigo modelo sócio-político-econômico por outro, mais contemporâneo e aparentemente mais justo e abrangente em relação ao bem-estar do indivíduo, dava provas de que o liberalismo, a secularização e as ideias utilitárias eram pedras de toque para a avaliação e para a adoção de qualquer medida. No território francês, assim, o poder régio e aristocrático sucumbia ao lado do poder eclesiástico para dar lugar ao "novo".

A doutrina cristã católica, desde o período reformista, frequentemente fora alvo de ataques. Naquele momento revolucionário francês, era toda a Fé que estava sendo subjugada pelos princípios da Razão, bem como também eram as construções religiosas, entendidas como símbolos "ideológicos". O estilo gótico francês, que remetia à época de Carlos Magno, não raro, antes mesmo da Revolução Francesa, fora considerado antiquado, sinal de barbarismo, já incompatível dentro daquela sociedade civilizada onde reinava o bom gosto e que tinha na estética a que se chamou Neoclássica seus claros e harmoniosos limites. A ótica revolucionária-iluminista apenas deu continuidade àquilo que já causava incômodo a muitos. Minois (2014), todavia, relembra a discussão promovida por Michelet, que evidenciava o caráter religioso da própria Revolução:

> Há outra maneira de ver as coisas: a de Michelet, que escreverá: 'Nada foi mais funesto para a revolução do que ignorar a si mesma do ponto de vista religioso, do que não saber que em si mesma ela trazia uma religião'. Para o historiador romântico, a revolução foi um fenômeno religioso, o que é comprovado por seus símbolos, juramentos, discursos; religião da pátria, da nação, no lugar da religião cristã. (MINOIS, 2014, p. 525).

Entretanto, segundo alguns, atacar a Igreja Católica e a fé cristã poderia resultar em uma profunda desordem social, uma vez que esse processo de descristianização implicaria a destruição de bases morais que garantiam certa estabilidade do tecido social. Para Robespierre, a solução estaria na admissão do culto não ao Deus cristão, nem à Deusa Razão, mas a um "Ser Supremo". Acerca disso, Minois apontou:

> O Ser Supremo é necessário tanto ao sossego da alma quanto à ordem social. Uma política de descristianização ateia e brutal implicaria o risco de alienar o

> povo. É preciso, portanto, contentar-se em lutar contra as superstições: Robespierre incorre na mesma ambiguidade que a Igreja Católica. Entre a crença em Deus e as superstições, onde está o limite? O que supõe exatamente a crença num Ser Supremo? Se lhe é consagrado um culto, como evitar que ele seja manchado pela superstição? Robespierre não terá tempo de examinar o problema, mas inspira ao Comitê de Salvação Pública uma circular que solicita às sociedades populares que procedam com moderação na empreitada de descristianização. (MINOIS, 2014, p.522)

Entre grandes embates acerca da destruição ou da preservação dos monumentos e objetos artísticos por parte dos comitês nomeados pelos revolucionários, parte daquilo que se entende hoje como patrimônio material francês foi perdido, ora em razão de ter sido destruído por ser símbolo de uma antiga organização social, ora em razão de ter sido usado como moeda fácil para financiar aquele novo Estado, como assinala Françoise Choay (2017, p. 100), em *A alegoria do patrimônio.*[65] Em relação às igrejas, muito se debateu acerca de sua utilização: anexá-las para o culto do Ser Supremo, - crença deísta dos revolucionários que substituiria a fé cristã e inclusive o radical sistema de culto da Deusa Razão; transformá-las em sedes de instituições nacionais; ou utilizá-las como "depósitos-museus". No entanto, aponta Choay (2017, p. 105):

> [...] as catedrais e as igrejas que, em muitos casos, haviam perdido seus telhados foram antes convertidas em depósitos de munição, de salitre ou de sal e, dependendo do caso, também em mercados, enquanto os conventos e abadias eram transformados em prisões, como Fontevrault, ou em casernas.

Ainda que algumas medidas desvirtuassem a função desses espaços, elas ainda se inscreviam num conjunto de tentativas de "preservação". No entanto, segundo a estudiosa (2017, p. 106 -107), viu-se também uma série de vandalismos que não era simplesmente ideológica. Em virtude da ausência de legislação punitiva específica naquele momento acerca desses locais, por exemplo, frequentemente se viram roubos privados e pilhagens das mais diversas ordens. Ademais, o Estado revolucionário havia autorizado àqueles que haviam adquirido bens nacionais loteá-los ou destruí-los para que os destroços servissem de material de construção, além de ter decretado a fundição de prataria e relicários e a transformação das armações de chumbo e de bronze das catedrais em peças de artilharia.

---

[65] Choay (2017, p. 102) ainda destaca o papel de Alexandre Lenoir, aluno do pintor Doyen, o qual já havia sido responsável por recolher as obras de arte das casas religiosas. Lenoir, com seu "*Musée des Monuments Français*", inventariava e "salvava" os fragmentos restantes da destruição revolucionária. Contudo, apegado aos valores clássicos e sem conhecimento histórico aprofundado, ele aglomerava todos aqueles destroços que lhe pareciam mais válidos à instrução cívica e histórica dos cidadãos.

Em resposta à tentativa de fuga do rei, o poder revolucionário posteriormente agiu de maneira mais violenta em relação ao patrimônio nacional, estimulando e autorizando, por meio de decretos da Assembleia Legislativa, a destruição de tudo aquilo que pudesse aludir à antiga ordem ali execrada, a saber, todos os elementos relacionados ao passado feudal, à monarquia e ao clero. (CHOAY, 201, p. 108). Nesse sentido, o que restou de lembrança de muitos desses monumentos e construções deve-se ao processo de catalogação dos comitês do próprio Estado ou, posteriormente, aos desenhos de algumas ruínas feitos por gravuristas a fim de ilustrarem obras literárias ou cadernos de viagens.

Em suma, sobre a Revolução Francesa incidiam um conjunto de fatores trazidos a lume graças à Ilustração. Dentre esses fatores, estava a racionalidade, que se opunha não apenas aos sistemas de crenças religiosas oficiais, mas a toda sorte de superstição, uma vez que a razão era a prova da autonomia do indivíduo, que não desejava mais viver sob a tutela de sistemas políticos tirânicos ou sob o domínio de doutrinas religiosas. Naquele momento, e mesmo antes, grande parte daquilo das ideias iluministas

> [...] acredita que a religião em geral, e sobretudo o cristianismo, constitui o maior obstáculo que já se opôs e continuará sempre a opor-se a que os homens vivam de acordo com a razão, em paz e dentro da ordem; o combate contra a religião é, pois, entre esses filósofos, um combate prático e filantrópico, e sua incredulidade é profundamente otimista e ativista. (AUERBACH, 2015, p. 324)

Do ponto de vista Iluminista-revolucionário, a melancolia, em qualquer de suas acepções, - pagãs ou cristãs, - perdia seu prestígio. No entanto, como do seio da própria ilustração irradiações intelectuais diversas assumiram cursos distintos, houve também quem se atentasse ao tema da melancolia sob outro prisma.

Starobinski (2016, p. 135) lembra-nos que Kant (1993), em *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, considerava o sujeito melancólico como o mais suscetível a experimentar o sentimento do sublime; sujeito esse que era de certa maneira crítico de si mesmo e que vivia sempre insatisfeito consigo e com o mundo. Se a filosofia de Kant representou um momento indispensável para o desenvolvimento daquilo que seria a filosofia Idealista alemã e, por consequência, foi valiosa para certas concepções do pensamento romântico, essa noção indicadora de que o indivíduo mais apto a atingir o sentimento do sublime era o melancólico reforçou, mais uma vez, a ideia de singularidade, quanto à sensibilidade, do poeta e do filósofo indicada por Ficino no Renascimento.

No mais, sabe-se que o grande enlevo sobre a individualidade, o que propiciou o tônus da ideia de gênio romântico, é tributário do avultamento do sujeito, que, por sua vez, é proveniente da necessidade do exercício - individual - da razão, como a tradição filosófica racionalista defendeu.

> Precursor da hegemonia da subjetividade no Romantismo - da dominância da experiência individual subjetiva -, esse avultamento do sujeito, em que a direção epistemológica do pensamento da época clássica se inverte, demitiu o individualismo racionalista da Ilustração, substituindo-o por um individualismo cêntrico, que vinculou o lastro idealista e metafísico da visão romântica à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu. Ponto cêntrico da realidade e passagem para o universo, [...] o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de *profundeza*, *espiritualidade*, *elevação* e *liberdade*, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o "solo sagrado" da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa. A dimensão ética e religiosa, a par do alcance cognoscitivo pela atividade artística ou poética, que sintetiza a operação mais completa do espírito, estaria subordinada a esse primado. (NUNES, 2013, p. 58, grifo do autor).

Logo, é nessa mudança de direção epistemológica, em que o individual racionalista iluminista cedeu espaço, cada vez mais, ao individual cêntrico, que a subjetividade romântica se erigiu, trazendo consigo tudo aquilo que pelos últimos séculos havia sido represado pelas Luzes. No lastro dessa liberação, não só as antigas concepções a respeito da melancolia ressurgiram, mas o próprio humor negro se confirmou culturalmente como o temperamento dos gênios.

Na percepção da passagem do tempo por meio do ruir do Antigo Regime, a consciência excessiva da História, das mudanças e da morte se faziam presentes. Naquele contexto tomado por ideias liberais e utilitaristas, havia, por outro lado, a lembrança de um passado ideal, quando a Arte não precisava se submeter aos caprichos ideológicos da Revolução, uma vez que era apreciada e fomentada pelo mecenato aristocrático e monárquico.

Júlia Kristeva (1989) destaca que o "humor negro" encontra sua maior ocorrência em épocas de crise religiosa ou de instabilidade político-econômica, o que aproxima a abordagem da teórica das motivações sociológicas apontadas, por exemplo, por Walter Benjamin (1984) acerca do drama barroco alemão e sua relação com a melancolia. Diante disso, pode-se compreender o quanto as conjunturas política, econômica, social e religiosa dos séculos XVIII e XIX, marcadas por tensões de toda ordem, favoreceram uma miríade de *ethos* discursivos melancólicos nas diferentes artes. "Miríade", porque seria falso apontar como preciso, inequívoco e uno o sentimento melancólico que será expresso em diversas produções artístico-

filosóficas, tendo em vista a própria complexidade em se conceituar o Romantismo, que, a propósito, foi vário em cada país e em cada meio social.[66] Na França, por exemplo, Hugo chegou a ser progressista; Balzac, monarquista.

Cientes de que a história estava nas mãos dos homens, os espíritos revolucionários almejavam criar o próprio Paraíso terrestre, dando continuidade àquilo que a Revolução iniciara. Todavia, com os ideais burgueses cada vez mais solidificados, sobretudo após 1830 com a ascensão do rei Luís Filipe I, o "Rei Burguês", tiveram eles seus ímpetos arrefecidos, conforme Cassagne (1997).

Por seu turno, compreendendo no passado a Época de ouro, idealização de quando os seus privilégios eram sustentados por um conjunto de valores favoráveis aos seus interesses, os reacionários eram dominados pela nostalgia e pela melancólica certeza de que seus espíritos de exceção não eram compatíveis àquela nova organização, que lhes soava "vulgar". Levando em consideração as contradições entre os grupos românticos, tanto os rebeldes quanto os reacionários, os sociólogos Michael Löwy e Robert Sayre (2015), em *Revolta e Melancolia*, encontram na rejeição à Modernidade a unidade fundamental do Romantismo, o que explicaria o seu caráter melancólico:

> [...] na óptica romântica essa crítica [à Modernidade] está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. Senso agudo de alienação, então, frequentemente vivido como exílio (LÖWY & SAYRE, 2015, p. 43).

Ademais, os autores pontuam cinco traços distintivos da Modernidade que provocavam, no ideal romântico, o sentimento de angústia e consequentemente o de revolta: o mundo em processo de desencanto por causa do cientificismo; a relação com a natureza e as relações humanas quantificadas em virtude das transformações econômicas; uma vertiginosa automatização da produção e do homem aliada a uma "mecanização" da política e do Estado; o domínio do racionalismo abstrato e a dissolução dos vínculos sociais. A partir disso, o Romantismo se revestiu, frequentemente, de um sentimento melancólico, revoltoso e nostálgico. Por conseguinte, de acordo com Löwy e Sayre (2015, p. 44):

---

[66] Segundo pontua Benedito Nunes (2013, p. 52): "Pela variedade de seus aspectos, extensivos, para além da literatura e da arte, e todas as dimensões da cultura, pela diversidade de suas posições contrastantes que abrangeu, o Romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais.".

> Há um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, e é precisamente a nostalgia que está no âmago da atitude romântica. O que falta no presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a diferença com relação ao presente: ele é o período em que as alienações modernas ainda não existiam.

Composto por lembranças idealizadas e pelo sentimento de deslocamento diante de um mundo cujos valores se encontravam em transição, o espírito romântico acolheu o estado melancólico como força motriz inspiradora para a criação artística. Esta, por conseguinte, foi tomada de traços disfóricos que remetiam a certa reflexão solitária e a ideias nostálgicas.

Frequentemente, o sentimento de cisão em relação a um tempo perdido e a sensação de exílio e de errância eram acompanhados pelo desejo de evasão da realidade, - crítica à vileza social, - e por arrebatamentos epifânicos após a contemplação solitária de uma ruína ou de uma paisagem natural. Embora a conjuntura social do século XVIII e XIX apontasse para formas cada vez mais particulares de discurso, na esfera filosófico-estética pré-romântica e romântica, em meio à sua complexidade de tensões antitéticas, convergiram, em certos círculos estético-literários, ideias de oposição ao conjunto de valores radicados nas "Luzes".

Para se contrapor à harmonia apolínea da antiga ordem estética francesa, - símbolo de uma organização social naquele momento esfacelada, - às Luzes e aos ideais participantes dos valores ideológicos burgueses fervilhantes, nada mais propício que a eleição da bílis negra como a musa cuja cor pintaria tudo aquilo que poderia romper as ordens vigentes e escandalizar os valores emergentes. E o negror melancólico combinava com uma série de *motivos* empregados pelos espíritos sensíveis às transformações sociais, como a noite, o pesadelo, o gótico, o grotesco, a morbidez, o criminoso, o misticismo pagão, o ignoto, a prostração, a loucura, os demônios, o corvo, o suicídio, a morte, o cemitério, os demônios.

Diante das consequências da Revolução Industrial, que já modificava a paisagem natural e que fazia com que as cidades ficassem densas, a literatura inglesa recobria-se de seu tradicional tom melancólico, que já despontara, em 1742, com os *Night Thoughts*, de Edward Young[67]. Logo, a Inglaterra e até a Escócia forneceriam aos países mais ligados à tradição greco-romana os elementos necessários para a quebra do paradigma literário apolíneo. Shakespeare e Ossian fortaleciam os ânimos da arte relacionada ao noturno, ao popular e ao sentimental, por vezes, melancólico e lúgubre.

[67] Cf. CARPEAUX, O. M. 2013, p. 158.

Marie-Claude Lambotte (2000) destaca que, no século XIX, fortaleceu-se aquela compreensão já assinalada por Ficino de que a manifestação melancólica ocorria devido a uma relação inversamente proporcional nas relações entre corpo e espírito, quando este acabava por dominar aquele, como lembra-nos ela acerca dos escritos de Kierkegaard, que recorrentemente referia-se a um excesso de espírito e a uma falta de corpo na própria percepção de si. Lambotte (2000, p. 10) acrescenta a isso: "Doença do pensamento em excesso, é também doença que mais leva a pensar, em outras palavras, que alimenta tanto a reflexão filosófica quanto a verve poética".

Essa proximidade desse humor com a reflexão e com até mesmo a "inspiração" havia conduzido a melancolia a ser uma espécie de Musa altamente sedutora durante a baixa Idade Média, quando foi frequentemente relacionada ao sentimento amoroso e até personificada em algumas obras. Alain Chartier, em "*Dame Mérencolye*", o rei René d'Anjou, em *La cuer d'amours espris* (cf. KLIBANSKY et al., 1989), e Charles D'Orléans, "que parlenta com Merencolia, ou a expulsa, ou tenta amansá-la" (STAROBINSKI, 2016, p, 487 – 488) são provas dessa lírica devedora à melancolia. Ela foi, em alguns momentos, a musa que dirigia o ser a sublimes revelações, sendo cantada da Idade Média à Idade Moderna, como quando John Milton (2003), no século XVII, em *Il Penseroso*, escreveu:

> [...] *hail thou goddess, sage and holy,*
> *Hail divinest Melancholy,*
> *Whose saintly visage is too bright*
> *To hit the sense of human sight;*[...] (MILTON, 2003, p. 26).[68]

John Keats, leitor ávido de Burton, faria o mesmo no início do século XIX, em suas *Odes*. Em se tratando de um mundo tomado por transformações político-sociais cada vez mais recorrentes na Europa, o sentimento nostálgico em relação ao passado e a consciência acerca da própria finitude das coisas, por vezes, se manifestaram melancolicamente. Por conseguinte, os espíritos mais sensíveis (às novas conjunturas modernas) - artistas, filósofos e aristocratas – renderam-se mais de uma vez à reflexão ou ao abatimento melancólico, que exercia sobre esses seres uma grande sedução e até mesmo satisfação. Acerca dessa sedução exercida pela melancolia e dos seus desdobramentos na subjetividade dos indivíduos, Lambotte (2000, p. 10-11) aponta:

> Que se trate do processo de identificação romanesco ou do alcance existencial de uma reflexão filosófica, a melancolia não pode deixar de conduzir aquele

[68] Tradução nossa: "[...] saúda a deusa, sábia e sagrada,/ Salve a divina melancolia,/ Cujo rosto santo é muito brilhante/ Para atingir o sentido da visão humana; [...]."

> que por ela se interessa à conscientização de uma interioridade que ele assume no sentimento de vaidade e da finitude. E a sedução age rápido e faz o imprudente aventureiro mergulhar na compreensão da queixa indefinidamente repentina.

A sedução exercida pela melancolia explicar-se-ia pelo fato de que ela, aliada à própria constituição psíquica humana, justificaria a impotência da condição do homem diante das estruturas sociais. Diante dessa reflexão acerca do sentido do mundo e da própria existência, a melancolia poderia levar o ser à inação, ao abandono das aspirações e das atividades ou, dadas determinadas conjunturas político-sociais, ao famoso tédio, aquele dos estetas e dos pensadores pessimistas, como em geral se observa com mais facilidade naqueles que são contemporâneos às grandes crises religiosas ou político-econômicas.

Também aqueles cujos espíritos eram mais sensíveis às manifestações do sublime, - guiados pelo humor melancólico, segundo a concepção kantiana, - frequentemente enunciavam sua constituição excepcional, apoiados na tradição que os colocava como seres de gênio. A exemplo disso, N'*As confissões* de Rousseau, eco da tradição inaugurada por Santo Agostinho, de pronto, o genebrino deixa claro o intento de discursar a respeito de si, de suas memórias, não sem expor a percepção de sua singularidade:

> Somente eu. Conheço meu coração e conheço os homens. Não sou da mesma massa daqueles com quem lidei; ouso crer que não sou feito como os outros. Mesmo que não tenha maior mérito, pelo menos sou diferente. Se a natureza fez bem ou mal quando quebrou a forma em que me moldou, é o que poderão julgar somente depois que me tiverem lido.
>
> Que a trombeta do juízo final soe quando ela bem entender, eu virei, com este livro na mão, apresentar-me diante do juiz supremo. Direi resolutamente: eis o que fiz, o que pensei, o que fui. (ROUSSEAU, 2018, p. 13).

Dessa forma, o espírito sensível que disporá da memória para relatar os eventos de sua vida, por vezes, de modo nostálgico e algumas vezes melancólico, antes deixa explícita a noção de si mesmo como excepcional. Essa característica de exaltação, tão aparentemente contrária ao estado apático e autodepreciativo, pode ser compreendida como um dos polos desse complexo que envolve a estrutura psíquica "melancólica"; polo de exaltação esse que já havia sido notado desde a Antiguidade como espécie de furor maníaco. A genialidade e a buscada originalidade romântica, que liberava o poeta do dever de imitar os modelos antigos para poder inventar, são resultantes desse polo entusiástico.

> Talento originário para a arte, faculdade e dom inato, intuição e predestinação, o gênio tornou-se, no Romantismo, o mediador entre o Eu e a Natureza exterior. A faculdade de representar artisticamente, isto é, de apresentar ideias estéticas, que Kant lhe atribuíra, converte-se, para a visão romântica, no poder

> intuitivo cognoscente (a *Magie der Einbildungskraft* de Jean-Paul), ao mesmo tempo criador e expressivo, da imaginação poética, acima do conhecimento empírico - poder correlativo à capacidade expansiva e à força irradiante do Eu, à originalidade e ao entusiasmo, e no qual se refletiriam a profundeza, a elevação, a espiritualidade e a liberdade da vida interior. (NUNES, 2013, p. 61).

Entretanto, essa ideia de predestinação, muito acentuada durante o Romantismo, confere ao artista uma espécie de marca que o levará a um destino diferente ao dos outros, o que muitas vezes se reveste de certa concepção religiosa, não apenas porque o "criador" é considerado um ser sobre o qual agem forças sobrenaturais, mas porque o caminho que esse predestinado percorre é cheio de penitências, de modo a conferir-lhe uma existência trágica. Todavia, assim como no mito cristão e em tantas outras narrativas, antecedem a redenção o sofrimento inocente e a humilhação, uma espécie de sacrifício necessário.[69]

Nota-se recorrentemente que, ao se descreverem algumas características românticas, descrevem-se na verdade polos antagônicos que flutuam de um extremo a outro. Exaltação e abatimento; esperança e desespero; ascensão mística ao ideal e queda trágica no real. Dessa forma, algumas ambivalências tradicionalmente assinaladas pelos discursos acerca da melancolia são notadas dentro da própria configuração do Romantismo, o que, portanto, revela certa correspondência estrutural entre ambos. Esse sentir conflituoso e marcado por ambivalências, nas palavras de Nunes (2013), configura a própria característica psicológica do Romantismo:

> Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo "amor da irresolução e da ambivalência", que separa e une estados opostos - do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero -, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Pelo seu caráter conflituoso interiorizado, trata-se, portanto, considerada assim, de uma categoria universal. Mas somente na época do Romantismo, esse modo de sentir concretizou-se no plano literário e artístico, adquirindo a feição de um comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção do mundo. (NUNES, 2013, p. 52).

Embora não seja de exclusividade romântica essa configuração psicológica sentimental, é no período em que se insere o Romantismo que esse sentir oscilante e conflituoso se manifesta no campo das Artes e no das Ideias de maneira hegemônica. No lastro desse sentimento, faz-se

[69] Cf. LEITE, Dante Moreira. 1987, p. 62.

preponderante a expressão de várias nuances da melancolia, que, como se tem percebido neste trabalho, trata-se de um conceito de múltiplas facetas.

Em tese, essa natureza sentimental oscilante, em partes, está ligada aos conflitos sociais de toda ordem dos quais participam aquela sociedade, o que reforça a afirmação de Kristeva (1989). Em *La confession d'un enfant du siècle*, Musset fazia a aproximação entre a "doença do século" e as incertezas daquela sociedade marcada pelas revoluções e que, consequentemente, estava à deriva entre passado e presente; entre nostalgia, esperança e desejo insatisfeito: "*Toute la maladie du siècle vient de deux causes: le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au coeur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore.*" (MUSSET apud NUNES, 2013, p. 69).[70]

Percebe-se que, de modo semelhante ao que ocorria com os místicos cristãos, é a melancolia e o seu lastro de emoções que compõem a antecâmara para a realização do ideal ascensional romântico. A melancolia se manifesta como reação de um desejo idealizado de um passado real ou espiritual quando o ser se encontrava supostamente tomado por um sentimento de unidade. Como na cidade, repleta dos valores burgueses e marcada pela densidade demográfica, há a impossibilidade da calma percepção dessa unidade espiritual, o romântico buscava na solidão e na contemplação da natureza e na exploração de seu mundo interior, também de modo ambivalente, o contato com o Criador, com a Unidade. Daí as obras intimistas terem se proliferado nesse século, como acontece com a obra do próprio Musset.

Starobinski (2016) enfatiza que, no passado, o temperamento melancólico já tinha sido apontado ou como fruto de um problema biológico, ou como causado pelo excesso de estudo ou até mesmo, na Idade Média, como sintoma de um problema moral. Segundo ele, também houve momentos em que aquele temperamente se tornou inclusive produto cultural, sobretudo na Europa a partir de meados do século XVIII. Uma determinada "pose social", como o crítico suíço mesmo nomeia, chamada pelos ingleses de "*spleen*"[71], era particularidade daqueles que, cansados e angustiados pelas turbulências da vida nas grandes cidades, deveriam empreender uma viagem ao campo ou uma viagem mais longa ao exterior a fim de restabelecer o vigor.

Dessa forma, Starobinski (2016) indica uma evolução das crenças acerca dos motivos da tristeza: biológica, moral, astrológica e social. Diante desta última causa, o contato com a Natureza, local de contemplação e de retiro solitário, suscitou sentimentos diversos e

[70] Tradução nossa: "Toda a doença do século tem duas causas: as pessoas que passaram por 93 e 1814 carregam duas feridas em seus corações. Tudo o que era não é mais; tudo o que será ainda não é."
[71] Essa palavra se refere, na língua inglesa, a partir do grego *splên*, tanto ao órgão baço quanto à má disposição e ao tédio, como aponta Starobinski (2014, p. 16).

antitéticos: desde a sensação de acolhimento e de união até "[...] um sentimento de distância, de afastamento irrecuperável ou de separação fatalmente consumada" (NUNES, 2013, p. 65).

Em Rousseau, - cuja mística democrática é romântica no entendimento de Carpeaux (2013, p. 160), - ao mesmo tempo em que as memórias surgem e em que as reflexões de gênio sobre a sociedade e sobre si são inscritas, nota-se, em algumas passagens, a enunciação melancólica ainda com valor positivo, tendo em vista que, no *estado de natureza*, vislumbra-se ainda o ideal. Logo, em Rousseau, há um sentimento cuja causa precisa é simulada como inexplicável, mas que o pensador sugere estar relacionada ao contato com o elemento natural. Esse sentimento nada mais era do que um tipo de nostalgia do "bom selvagem".

> Naquela viagem a Vévay, entregava-me, seguindo aquele lindo rio, à mais doce melancolia: meu coração corria em busca de mil inocentes felicidades; enternecia-me, suspirava e chorava como uma criança. Quantas vezes, parando para chorar livremente, sentado numa enorme pedra, distraía-me vendo minhas lágrimas caírem na água! (ROUSSEAU, 2018, p. 150).

Compondo o *ethos* romântico, há um conjunto de emoções que se alternam. Assim, frequentemente, o leitor depara-se com indícios da noção de genialidade entrelaçada ao sentimentalismo inexplicável diante de alguma paisagem por onde passa o narrador, uma personagem ou o eu lírico, como se ali estivesse o elemento epifânico para o contato com o sagrado, que, em razão de uma natureza evanescente aos sentidos, pode, por um breve momento apenas, ser acessado. Para Auerbach (2015, p. 348), é em Rousseau que a sensibilidade idílica do século XVIII se concretiza de maneira plena. Dessa realização, o desgosto em relação à urbe é o elemento motivador. Nesse sentido, então,

> A melancolia solitária se torna a base de uma grande poesia lírica, e a fuga para a vida idílica do campo, uma necessidade imperiosa provocada pelo mal-estar que os românticos experimentam quando se encontram nas cidades e na sociedade dos homens. (AUERBACH, 2015, p. 348).

Consequência do seu descontentamento em relação ao mundo e à cultura predominante após as sequências de fatos desencadeados posteriormente à Revolução, o poeta, de modo geral, como um nômade, afasta-se do convívio social para buscar o sentimento do sublime, seja por meio da paisagem exótica e terrificante, seja por meio das

> [...] paisagens remotas que acendem o desejo da terra paradisíaca, ou de lugares em ruínas, abandonados pelo homem, que despertam a nostalgia da

> terra perdida por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo (NUNES, 2013, p. 69).

De modo contemplativo, no desejo de totalidade, o poeta realiza essa busca solitariamente pela Natureza, observando "[...] os bosques, as florestas, o vento, os rios, o amanhecer e o anoitecer, os ruídos, os murmúrios, as sombras e as luzes" (NUNES, 2013, p.65) Com os pré-românticos e românticos, não apenas a natureza encontrará sua defesa, - haja vista que esta seria reduto teofânico, - mas toda a cultura desprezada pela arte oficial francesa e pelo ideal revolucionário "anticlerical".

Após Napoleão aproximar-se do Papa por meio da assinatura da Concordata, garantindo a restauração da Igreja Católica na França com o intuito de se promover entre os franceses católicos, e depois do estabelecimento de anistia em relação aos emigrados, acolheu-se Chateaubriand, - que havia escrito uma longa obra em defesa do cristianismo durante o tempo em que estivera exilado na Inglaterra, - como um dos grandes apologistas da fé católica naquele momento. René François de Chateaubriand, depois de retornar à França, embora posteriormente viesse a entrar em relação conflituosa com Napoleão, defendia a hegemonia da doutrina e da arte cristã, de modo que traçou "[...] um programa de uma literatura inteira para um século inteiro [...]", conforme Carpeaux (2012b, p. 48-49).

O Gênio do cristianismo, indubitavelmente, ofereceu uma gama de motivos e temas que repercutiram dentro da estética romântica. Além de discorrer a respeito dos dogmas e das doutrinas cristãs, das virtudes e das leis morais, da Queda do homem, da Natureza como prova da existência de Deus, Chateaubriand ponderou, apoiado nos clássicos, a respeito imortalidade da alma humana, que, segundo ele, clama inquieta pelo divino, porque não se basta e porque solicita a libertação daquilo que a prende: o corpo.

Para Bénichou (2004, p. 143), Chateaubriand assumira de Bernardin de Saint-Pierre a antítese composta por sensibilidade e racionalidade, de forma a enaltecer, em seu projeto, não apenas a sensibilidade que se deleita em meio ao mistério, mas principalmente os mistérios que envolvem os dogmas católicos. Bénichou (2004) destaca, além disso, que, em Chateaubriand, há um forte apelo ao sentimento de negação à vida presente, de tal maneira a idealizar o passado, a infância e a pátria (celestial) como representantes da unidade eterna. Logo, o sentimentalismo do Homem seria essencialmente o reflexo de uma falta.

Segundo o autor de *O Gênio do cristianismo*, consequentemente, a tensão entre os acontecimentos do mundo e os anseios do homem cristão fariam deste uma espécie de solitário, por vezes, misantropo e estrangeiro em sua própria terra. Inseguro e desgostoso em um século

dominado pela *razão*, que não lhe oferece as respostas que o íntimo cristão demanda, o Homem depara-se com "quimeras" e uma perigosa melancolia, de onde emergem paixões diversas, vorazes e vagas. O sentimento melancólico, *mal du siècle*, é, desse modo, para Chateaubriand, uma consequência da própria existência do Homem cindido da presença divina.

Na espera da felicidade prometida e pressentida e no aguardo de um bem-estar desconhecido, os homens, mesmo entre os mais rústicos, de acordo com o autor, aguardam o fim da semana, os meses, os anos. Esse estado de inquietude melancólica, para Chateaubriand, nada mais é que a manifestação da cisão com o divino: "De onde vem o instinto melancólico que se observa no homem rústico? [...] desses lábios entreabertos, desse corpo imóvel, desse olhar fixo no chão: a meditação em Deus estava aí despertada pelo som do sino religioso".

Na esteira aberta pelas incertezas e pelos anseios nascidos do íntimo humano, Chateaubriand discorre sobre essa gama de indefinição sentimental no homem cristão:

> A religião cristã, ajustada às nossas misérias e necessidades, oferece-nos incessantemente o duplo quadro das tristezas da terra e das alegrias do céu, e destarte abre no coração uma fonte de males presentes e de esperanças longínquas, de onde derivam inesgotáveis abstrações. O cristão considera-se sempre um viageiro que vai aqui passando por vales de lágrimas sem outro repousar que o da sepultura. O mundo não é objeto de seus votos, porque sabe que o homem vive poucos dias, e que este objeto depressa lhe fugiria.
> [...]
> As perseguições que sofreram os primeiros fiéis [...] aumentaram neles este desgosto das coisas da vida. A invasão dos bárbaros completou-o; e o espírito humano recebeu daí uma impressão de tristeza, e talvez até um toque de misantropia, que nunca se desvaneceu de todo. Por toda a parte se ergueram mosteiros, onde se asilaram infelizes enganados pelo mundo, e almas que mais queriam ignorar certos sentimentos da vida, que expor-se a serem cruelmente atraiçoadas neles. Mas, em nossos dias, quando os mosteiros ou a virtude que lá conduz faltaram a essas almas ardorosas, estas ficaram como estrangeiras no meio dos homens. Desgostadas pelo século, intimidadas pela sua religião, ficaram no mundo sem se darem ao mundo: aí, tornaram-se preza de mil quimeras; aí se viu nascer essa delinquente melancolia, que se gera do grêmio das paixões, quando essas paixões, sem fito, se devoram a si próprias no coração solitário (CHATEAUBRIAND, 2020, p. 232-233).

Além disso, nessa obra, o autor de *Atala* discorre sobre a poética do cristianismo, percorrendo as Belas-artes, a Filosofia, a História, a Eloquência e as "Harmonias" cristãs, em que destaca o pitoresco e as ruínas, por exemplo; sempre comparando o cristianismo às religiões pagãs. Chateubriand, como continuará grande parte dos românticos, exalta nostalgicamente o antigo poder da arte gótica sobre o Homem: "Não podia entrar-se numa igreja gótica sem experimentar uma espécie de calafrio, e um vago sentimento da divindade. [...] Quanto mais

remotos de nós, mais mágicos nos pareciam esses tempos...[...]" (CHATEAUBRIAND, 2020, p. 310).

Os elementos litúrgicos, a sacralidade dos aspectos fúnebres, o clero, as missões, as ordens militares, os serviços prestados pela Igreja são exaltados como fornecedores de unidade e de uma moral pacífica ao mundo, movimento similar ao que propunha Novalis, em 1799, em *Europa ou a Cristandade*, quando viu no domínio da espiritualidade estabelecida pela Igreja Católica o elemento unificador político e social das nações, o que, segundo esse pensador alemão, ainda poderia ser responsável pela regeneração dos Estados.

Essa defesa da tradição cristã católica, evidentemente, trazia consigo a defesa apaixonada do passado. Em se tratando de um período em que a Igreja Católica detinha hegemonia espiritual, a Idade Média foi então a época idealizada pelos românticos.

> Foi, em primeiro lugar, um renascimento do catolicismo, antes poético, místico e lírico que dogmático, que por vezes estava em relação com suas ideias políticas; não foi, todavia, universal; muitos românticos não tomam parte nela. Mas a atmosfera se tornou mais favorável ao sentimento religioso, e mesmo aqueles que permanecem estranhos ou hostis às instituições das Igrejas estão imbuídos de uma religiosidade vaga, mística ou panteísta, bastante distanciada do materialismo e do sensualismo que tinham dominado no século XVIII. Mesmo os ateus românticos dão a seu ateísmo um ar de desespero lírico que conserva algo de religioso. (AUERBACH, 2015, p. 353).

Essa defesa da tradição cristã católica trazia consigo a defesa apaixonada pelo passado, a defesa pela poeticidade da Bíblia - em sua aparente natureza singela, se comparada à arte eloquente de Homero. Em 1820, na esteira daquela literatura cristã, idílica e solitária aberta por Chateaubriand, Alphonse de Lamartine inaugurou de fato o Romantismo na França, com as *Méditations poétiques*. Após a fratura do corpo social e a noção do cristianismo como instituição normativa do passado já combatida, a Igreja cristã se viu sem o prestígio e sem a adesão necessária para figurar como unidade espiritual que enfrentaria e que reencantaria o mundo. Ela forneceu, na verdade, em um primeiro momento, *motivos* e arquétipos para uma outra sensibilidade estético-política, a sensibilidade romântica.

A respeito disso, Benedito Nunes destaca:

> [...] o *urgent feeling* da visão romântica fixou o limiar de acesso estético à literatura de valores lúdicos e festivos da cultura cômica popular do Medievo e do Renascimento, valores não-canônicos, neutralizados pelo decoro clássico, como também a transfusão, sobretudo na lírica, de elementos mágicos encantatórios e divinatórios, canalizados, quando não do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão, de veios religiosos arcaicos. É também por intermédio dela que surgem, no momento em que a atuação política de *inteligentzia* fora neutralizada, essa autonomia intelectual

> dilemática da consciência artística, ora cultivada em altivo isolamento, ora trazida a público, em cumprimento de um dever apostólico, de uma missão espontânea para com a arte. (NUNES, 2013, p. 54-55).

Na Arte romântica, política, a filosofia e a religião convergiam, mesmo diante de atitudes, à primeira vista, evasivas, conferindo ao artista uma autoridade de líder político, de legislador ou de metafísico que, com seu poder expressivo, confronta o real. Compreendeu-se, cada vez mais, dessa forma, a Arte não mais como subordinada a outras esferas, mas como sintetizadora de elementos variados e como forma de sensibilidade dotada de potência para a denúncia ou para a transformação social. Para a disseminação de um novo sentimento religioso ou para a valorização daquilo que havia sido negligenciado, nesse sentido, foi necessária a ação profética e teológica de alguns "chefes de movimento".

2.2 A Poesia do Romantismo: melancolia e "reencanto" do mundo

Poeta romântico em torno do qual se reuniram alguns círculos artísticos, que o viram como vate de um movimento tardio na França, Victor Hugo trouxe para si essa missão. E isso aconteceu principalmente após a publicação do prefácio do drama *Cromwell*, em 1827, quando não apenas se fez a defesa da presença do elemento grotesco em meio ao sublime, mas, na verdade, manifestou-se e projetou-se o que seria a incumbência do artista romântico francês para superar a decorosa e (neo)clássica arte nacional.

Théophile Gautier, que havia sido, em 1830, auxiliar de Hugo na famosa *Batalha de Hernani*, em 1874, recapitulando a história do Romantismo, escreveria a respeito do famoso prefácio de Hugo:

> *La préface de* Cromwell *rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinaï, et ses arguments nous semblaient sans réplique. Les injures des petits journaux classiques contre le jeune maître, que nous regardions dès lors et avec raison comme le plus grand poète de France, nous mettaient en des colères féroces*[72] (GAUTIER, 1874, p. 5).

[72] Tradução nossa: "O prefácio de *Cromwell* brilhou aos nossos olhos como as Tábuas da Lei sobre o Sinai, e seus argumentos nos pareciam irrefutáveis. As injúrias dos pequenos jornais clássicos contra o jovem mestre, que nós considerávamos desde então e com razão o maior poeta da França, nos colocou em raivas ferozes".

No “Prefácio de *Cromwell*”, Hugo apontava que o cristianismo, ao dar importância à questão da dualidade humana, tendo em vista os embates entre corpo e alma, entre matéria e espírito, distinguia-se de toda a cultura pagã, produzindo e legando novos sentimentos à humanidade. Nas palavras do autor, “[...] o cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Põe o abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus” (HUGO, 2014, p. 23), o que, segundo ele, culmina na introdução de um sentimento desconhecido dos Antigos no espírito dos povos: “[...] um sentimento que é mais que gravidade e menos tristeza: a melancolia.” (HUGO, 2014, p.23).

Hugo, anunciando que a melancolia, com aquelas características, era um sentimento “desconhecido” dos Antigos, na verdade, enfatizava a cultura do medievo, em que melancolia cristã, a melancolia do Homem decaído e distante do Criador, estava impressa em todas as obras, em todos os monumentos. Conferindo maior prestígio a esse sentimento de gravidade e de reflexão proveniente do drama humano segundo a teologia cristã, Hugo retomava os símbolos aviltados pela estética neoclássica. Não investia, assim, apenas contra a arte francesa dos últimos séculos, mas também contra a destruição da memória do país pelas frentes mais progressistas. Não se pode esquecer que a defesa do medievo também se concretizou nos esforços do poeta em preservar a gótica Catedral de *Notre Dame* de Paris em meio às ameaças de demolição. A defesa do cristianismo, para Hugo, ultrapassava a ideia de uma simples defesa de um credo. Segundo ele:

> O cristianismo conduz a poesia à verdade [...]. É então que, com o olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e **sob a influência deste espírito de melancolia cristã** e de crítica filosófica que notávamos há pouco, **a poesia dará um grande passo**, um passo decisivo, um passo que, semelhante a um abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, **a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia.** Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2014, p. 26-27, grifo nosso).

Para ele, se o cristianismo conduziria à verdade, a poesia, como operação mágica com sede ao infinito, deveria se guiar pelos valores éticos - e estéticos - dessa crença. Então, a função do poeta seria a de expressar aquilo que é sede de recomposição de tudo o que fora cindido, que é percebido como duplo, e que, por isso, é sentido melancolicamente. Hugo (2014, p. 46), apoiado nas palavras de Chateaubriand e nas ideias de Mme.Staël acerca da origem trágica da consciência moderna, anota no prefácio:

> Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidade e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia; aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estouro lançado sem cessar para o céu, sua pátria.

É a partir desse pressuposto de cisão que o autor do prefácio defende a ocorrência do grotesco ao lado do sublime na arte, o que se revela também, por consequência, a defesa da fusão dos gêneros tragédia e comédia na representação da condição humana. Em síntese, seria no drama que a própria condição do Homem consciente de sua dualidade, a partir da teologia cristã, se faria presente. Por conseguinte, a Arte seria também atividade universalizante e espiritual, a qual não se veria apartada do sentimento melancólico, - esse sinal da cisão entre espírito e matéria e elemento propulsor, também, para o acesso ao Absoluto e para a revelação de seus mistérios. O poeta, na condição de mediador, deveria, assim, ser o responsável por apreender o sublime, mesmo que para isso tivesse que se deparar com o Abismo. Todavia, é graças à genialidade desse "mártir" melancólico tão vilipendiado pelos valores da sociedade burguesa, o poeta, que as operações reveladoras na arte poderiam acontecer.

A própria atividade poética como operação religioso-filosófica assentava-se como misticismo segundo a ótica legada pelo Iluminismo. No embate contra o racionalismo e contra as ordens vigentes da modernidade, os românticos retomaram os valores estéticos e os sistemas de conhecimento do medievo e do Renascimento, ou seja, "revificaram" tudo aquilo que fora desprezado pelo racionalismo e pela estética Neoclássica. Segundo a sensibilidade estética romântica,

> A Idade Média não era absolutamente uma época de barbárie estética, mas que tinha produzido uma civilização e uma poesia, uma filosofia e artes ricas e dignas de admiração; como o Romantismo se inclinava a preferir as épocas primitivas, em que os sentimentos e as paixões conservavam ainda sua força espontânea e original, às épocas mais civilizadas e polidas, nas quais as regras de estética e de conveniência estorvavam a natureza, viu-se nascer um verdadeiro culto das origens, das fontes, das épocas jovens e primitivas ou presumidamente tais. As epopeias e a poesia lírica da Idade Média e da Renascença, por longo tempo esquecidas e desprezadas, foram objeto de grande entusiasmo e de uma importante atividade filológica. (AUERBACH, 2015, p. 350).

Por conta da nostalgia do "passado ideal", compreendeu-se que a época perfeita havia sido a pré-moderna, logo, pré-capitalista, o que levou parte dos escritores do início do século XIX a considerassem os universos da Idade Média e da Renascença como superiores àqueles

em que viviam, mesmo que esses autores fossem pertencentes a uma época aberta ao novo, ao presente, como entendeu Antonio Candido (2006) a respeito do Romantismo.

Em virtude disso é que se explica o interesse historicista da época, a exemplo dos romances de Walter Scott ou do primeiro Victor Hugo, aquele de *Notre Dame*; ou ainda o ávido intento de se estudar as obras de épocas quando a imaginação ainda não havia sido desterrada totalmente pelo cientificismo e pelo gosto oficial, como o fez o jovem romântico Gautier (1811-1872) quando, na obra *Grotesques*, de 1843, escreveu sobre alguns poetas esquecidos da Idade Média e da Renascença. Grande parte daquilo que fora negligenciado ou diminuído pelo crivo de Nicolas Boileau-Despréaux, nessa obra de Gautier, foi retomado.

Nela, o lendário assassino, ladrão e boêmio François Villon teve seu lugar de destaque. Gautier, nesse sentido, não era um nome arbitrário em relação à retomada dos valores do medievo e, consequentemente, ao cultivo da melancolia cristã no século XIX, embora, décadas depois, suas tendências clássicas o coloquem como um dos fundadores do Parnaso Contemporâneo. Em um estudo publicado na revista *L'Artiste*, em 1859, Charles Baudelaire (1961, p. 679) reconheceria no "perfeito mago das Letras Francesas" a continuidade da "grande escola da melancolia, criada por Chateaubriand".

Contra o gosto Neoclássico do Antigo Regime e contra o gosto oficial daquele momento pós-revolucionário, o então jovem Gautier exaltava, em um poema chamado "*Melancholia*", o "casto poeta, pintor cristão" Dürer, comumente considerado um "gótico" segundo o gosto clássico francês. Nesse poema, o eu lírico destaca a superioridade de Dürer em termos de criador de uma arte verdadeiramente cristã, se comparado aos pintores italianos renascentistas, que recorrentemente pintavam na Virgem Maria os rostos de suas amantes.

Contextualizando o baixo medievo, são evocados Francisco de Assis e, por meio da metonímia do "deserto", a atividade ascética dos santos, antes de o eu lírico deter-se na figura de Dürer, que, em meio aos conflitos em Nuremberg[73], havia materializado a própria melancolia na gravura do anjo, segundo essa voz poética.

> [...] *Nuremberg sur le ciel dresse ses mille flèches,*
> *Et découpe ses toits aux silhouettes sèches,*
> *Toi, le coude au genou, le menton dans la main,*
> *Tu rêves tristement au pauvre sort humain:*
> *Que pour durer si peu la vie est bien amère,*
> *Que la science est vaine et que l'art est chimère,*

[73] Essa "ascese" artística em prol de um bem superior mesmo diante de conflitos diversos faz parte da defesa do autotelismo da obra de arte. Gautier retomará essa ideia de isolamento e de "ascese" artística no prefácio de *Emaux et Camées*, de 1852, comparando o seu processo de criação diante dos embates políticos parisienses ao que Goethe também fez em meio às invasões napoleônicas em Weimar: "[...] *Sans prendre garde à l'ouragan/ Qui fouettait mes vitres fermées,/ Moi, j'ai fait* Émaux et Camées."(GAUTIER, 1923, p. 2).

Que le Christ, à l'éponge, a laissé bien du fiel,
Et que tout n'est pas fleurs dans le chemin du ciel;
Et l'âme d'amertume et de dégoût remplie,
Tu t'es peint, ô Durer ! dans ta mélancolie,
Et ton génie en pleurs te prenant en pitié,
Dans sa création t'a personnifié.
Je ne sais rien qui soit plus admirable au monde,
Plus plein de rêverie et de douleur profonde
Que ce grand ange assis, l'aile ployée au dos,
Dans l'immobilité du plus complet repos.
Son vêtement drapé d'une façon austère,
Jusqu'au bout de son pied s'allonge avec mystère ;
Son front est couronné d'ache et de nénuphar ;
Le sang n'anime pas son visage blafard ;
Pas un muscle ne bouge : on dirait que la vie
Dont on vit en ce monde à ce corps est ravie,
Et pourtant l'on voit bien que ce n'est pas un mort.
Comme un serpent blessé son noir sourcil se tord,
Son regard dans son œil brille comme une lampe,
Et convulsivement sa main presse sa tempe.
Sans ordre autour de lui mille objets sont épars,
Ce sont des attributs de sciences et d'arts ;
La règle et le marteau, le cercle emblématique,
Le sablier, la cloche et la table mystique,
Un mobilier de Faust, plein de choses sans nom ;
Cependant c'est un ange et non pas un démon.
Ce gros trousseau de clefs qui pend à sa ceinture,
Lui sert à crocheter les secrets de nature.
Le vieux père Océan lève sa face morne,
Et dans le bleu cristal de son profond miroir,
Réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir.
Une chauve-souris, qui d'un donjon s'envole,
Porte écrit dans son aile ouverte en banderolle :
MÉLANCOLIE.[...] (GAUTIER, 1905, p. 215 – 222).

O poema de Gautier não é apenas receptáculo para o exercício retórico da *ekphrasis*[74], isto é, para o procedimento de descrição de uma outra obra de arte, que o fez aclamado por seus pares e recriminado pelos críticos; é também por onde passam as críticas ao conjunto de valores vigentes na sociedade francesa após a Revolução de Julho. O eu lírico termina o poema comparando a elevada melancolia materializada por Dürer à melancolia presente nas obras de arte de seus contemporâneos. Nestas, a melancolia figura como uma jovem frágil e doente, cujos sentimentos exagerados entrelaçam-se aos *motivos* idílicos tão comuns aos românticos e que foram incorporados pelo gosto burguês: uma costa, um riacho e um salgueiro. Ao lado dessa figura melancólica, que tem o pente ao chão e os cabelos e um echarpe ao vento, o eu lírico, ironicamente, indica estarem abertos "um álbum, um romance", "[...] *Car la mode la suit*

[74] Esse exercício retórico clássico, no Romantismo e nas estéticas do século XIX, aparecerá com recorrência naqueles poetas que tentarão transpor na literatura as diferentes artes.

jusque dans ses déserts" (GAUTIER, 1905, p. 222). O autor, dessa forma, ironiza um conjunto de valores contemporâneos a ele que estão conjugados nos costumes. Se a ironia é uma das ferramentas do criticismo romântico, ela também se volta contra os próprios motivos e temas nascidos do seio desse mesmo movimento estético-político-filosófico que foram incorporados pela ideologia burguesa.

Tem-se assim, frequentemente, nas obras românticas, um acentuado autocriticismo, como jamais visto antes na literatura ocidental, o que, em síntese, dilata a problemática melancólica no Romantismo: por um lado, tem-se a alusão, a menção e a citação de motivos e temas tradicionalmente melancólicos do passado; por outro, a própria (auto)criticidade moderna e a sua insatisfação com a Modernidade é materializada pela ironia, pelo riso. Mesmo Gautier, em 1833, escreveria *Les jeunes France, romans goguenards* (1875), conjunto de contos em que zombava dos modos um tanto byronianos e hoffmannianos daqueles artistas do "pequeno cenáculo", do qual faziam parte Pétrus Borel (1809 – 1859), Gérard de Nerval (1808 – 1855) e outros, além de si mesmo.

Esses mesmos "pequenos românticos", aliás, anos depois, continuariam se encontrando em uma casa antiga datada da época do Antigo Regime, localizada num beco da *rue du Doyenné*, cujo locatário era Nerval, conforme Baltor (2007). Lá, esses jovens românticos, - melancólicos, nostálgicos e zombeteiros, - reuniam-se para discutir questões de arte e para usufruir de suas vidas boêmias, numa evidente recusa aos valores sociais e políticos vigentes.

> Tudo isso [...] correspondia às convicções e ao gosto do grupo, que desenvolveu ali uma forma de moradia comunitária onde mesmo quem não era morador podia entrar e sair à vontade. [...] Era um grupo de jovens artistas e escritores, românticos e conservadores, que procurava uma contraimagem, um sonho, para compensar a rotina cinzenta e sóbria da sociedade burguesa. Acabaram achando o que procuravam caindo, talvez sem pensar, em uma restauração política, em um passado, particularmente na França pré-revolucionária do século XVIII. Sonhavam com a alegria, com a beleza dos trajes que as pessoas então vestiam, com a graça e a elegância de suas festas, que tentavam copiar. O desprezo ao rococó cedeu lugar à admiração. O pêndulo oscilou para o outro lado. (ELIAS, 2005, p. 42)

Como grande parte daquilo que havia sido descurado pela crítica neoclássica ou negligenciado pelo gosto e pela moral burguesa eram os elementos valorizados por esse movimento rebelde e nostálgico romântico, a vida de Jean-Antoine Watteau (1684 – 1721) e as suas obras tornaram-se muito cultuadas no século XIX. Sentia-se e interpretava-se no gênero pictórico "*fête galante*" todas as lembranças de um passado ideal circunscrito no Antigo

Regime[75]; concebido e representado esteticamente pelo estilo rococó de um artista que era, segundo as biografias, um tanto misantropo e melancólico.

De suas obras, aquela que mais repercutiu dentro da obra artística e crítica desses pequenos românticos foi a que representava como cenário a famosa e mitológica ilha de Citera, a ilha do Amor. Norbert Elias, citando alguns escritos de Nerval, destaca como as obras de Watteau instigavam certo utopismo:

> "Que tempos felizes!" escreveu mais tarde em um pequeno fragmento. "Havia bailes, jantares, festas de fantasia. Representavam-se velhas comédias..." Foi nessa situação que Nerval e seus amigos redescobriram Watteau e, sobretudo, sua peregrinação à ilha de Citera, interpretando o artista e sua tela segundo a disposição de seus espíritos, suas necessidades emocionais e ideais. Junto com a tela, Watteau tornou-se para eles uma espécie de figura de culto. Viam no pintor um representante do paraíso que haviam perdido, um exemplo da época suntuosa da Regência de Luís XV, em que casais de amantes se vestiam com roupas tão caras e coloridas, como se podia ver na tela de Watteau, e a vida se resumia a viagens de amor e bailes elegantes. Procuravam, então, reviver essa época, dando festas elegantes, e vendo a si mesmos como a "galante Bohème". Nesse sentido, percebiam também a Citera de Watteau como a representação de uma festa do prazer. Mais uma vez, uma máscara aparecia diante da obra; mais uma vez via-se o quadro, seletivamente, de maneira a relacioná-lo a ideais particulares, como representação pictórica de uma utopia coletiva. (ELIAS, 2005, p. 43)

"*Pèlerinage à l'île de Cythère*" exercia tanto fascínio, que Nerval, entusiasmado, visitou a suposta ilha em um de seus empreendimentos de viagem "pelo Oriente". Contudo, a realidade que ele presenciou era muito distinta daquilo que os românticos imaginaram e viam nas obras de Watteau. O local onde figurava uma utopia transformou-se aos olhos de Nerval. A imagem

[75] A apreciação das obras de Watteau, segundo Norbert Elias (2005), levando-se em consideração o fator ideológico, oscilou do desprezo e do banimento ao culto: "Naturalmente, a recepção social dominante da Citera de Watteau mudou durante e após a Revolução Francesa. Na época do Antigo Regime, não havia nenhum ideal político relacionado ao quadro; era, ao contrário, uma utopia de fuga da política, talvez mesmo a libertação, mediante a partida para uma ilha de eterna felicidade no amor. Porém, depois de 1789, principalmente em Paris, ampliaram-se as chances de participação nas decisões. O interesse pelas atividades políticas aumentou. No impulso do movimento revolucionário, no momento de subversão das velhas relações de poder, via-se a arte do Antigo Regime sob a luz dos movimentos políticos. Mais uma vez evidencia-se a seletividade característica da recepção quando comandada por desejos e sonhos sociais dominantes. Mas o pêndulo dessa coisa tão desejada e valorizada inclina-se, agora, na direção contrária. Além do mais, não ajudava muito o trabalho de Watteau o fato de ele, talvez sem saber, ter elaborado em Citera uma secreta recusa à ideologia das *fête galante*). Para os franceses da época revolucionária e também, ainda, para os pós-revolucionários, o caráter ideológico das pinturas do Antigo Regime era bastante evidente. O nome "rococó", que denunciaria a ridícula artificialidade da arte do início do século XVIII do ponto de vista do nascente século XIX, perdera há muito o espinho estigmatizante. Mas as sílabas saltitantes do termo trazem-no, facilmente, de volta à memória. Trazem à lembrança o fato de que a ideia de uma recepção da arte politicamente neutra não é tão natural como parece atualmente nos Estados pluripartidários do Ocidente. A obra de Watteau também não escapou durante a Revolução, e logo depois, da condenação da sociedade." (ELIAS, 2005, p. 33-34).

dos passeios bucólicos por entre árvores, moitas e estátuas de jardins, cortejos galantes da aristocracia francesa em seus momentos de prazer e ócio, deu lugar a uma visão aterradora.

> Imaginava Citera como a ilha da juventude, da beleza e do amor. Via os córregos em flor, sonhava com os grupos extravagantes de peregrinos do amor, seus mantos de seda suntuosamente retratados, os barcos ornados com guirlandas. Lá encontrou, no entanto, uma ilha árida e odiosa que então, sob domínio britânico, chamava-se Cérigo. O que tinha diante de si eram rochas nuas e, como sinal da crueldade humana, uma forca de três braços. De um desses braços pendia um corpo. "Foi", escreveu, "no solo de Citera que vi pela primeira vez um enforcado." (ELIAS, 2005, p. 45).

Da fantasia de um espaço onde havia se conjugado um mito, uma utopia, havia o sentimento nostálgico de um tempo-espaço ideal. A ilha de Citera, há séculos idealizada por diversas gerações, tornou-se frequente cenário e tema para diversas obras, que tentaram conjugar, cada uma a seu modo, o real e o ideal, como havia feito Watteau. Todavia, a Citera de Watteau, - que era a ilha do amor, - para Nerval, transformou-se em ilha assombrosamente real, sobre a qual recaiam as sensações de temor e de desespero melancólico em relação a um ideal, de fato, impossível.

O peso do real esmagando a idealidade dos "pequenos românticos" fez ressoar no alaúde da lírica nervaliana uma melancolia um pouco distinta daquela de Chateaubriand e de Hugo. A melancolia de Nerval não compunha apenas uma tônica grave e elevada de um espírito apartado do Paraíso e que saudosamente aspira ao divino, era melancolia de um eu lírico a um só momento pagão e cristão, mas, sobretudo, marcado pelo sinal de certa maldição esotérica, como expresso pelo famoso poema "*El desdichado*": "*Ma seule* Étoile *est morte, – et mon luth constellé*/ *Porte le* Soleil *noir de la* Mélancolie." (NERVAL, 2013, p. 70, grifo do autor).

De fato, dos transcendentalistas românticos, como o caso de Emerson, aos imanentistas panteístas, como Coleridge, acreditou-se ver na Natureza sinais que serviriam para a comunicação sobrenatural ou que seriam prova da existência divina. Entre uma espiritualidade romântica ora imanentista, ora transcendentalista, vacilava Nerval, quando são considerados, por exemplo, seus "*Vers Dorés*": "*Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché*;/ *Et comme un oeil naissant couvert par ses paupières,*/ *Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!*" (NERVAL, 2013, p. 92). No entanto, é por conta de sua "gnose cabalística", de suas leituras dos alquimistas e de suas leituras nada francesas dos filósofos alemães, que a melancolia expressa por Gérard Labrunie (Nerval) mostra-se mais complexa que a de seus contemporâneos e conterrâneos.

Esclarecendo a origem do termo “alquimia”, Scliar (2003) fornece informações que podem corroborar a interpretação dessa melancolia nervaliana, que ecoará pelo século XIX em diante:

> O termo ‘alquimia’ vem de um lendário mestre, Chemes, autor de uma obra conhecida como Chema, que, precedida do artigo árabe al, deu alquimia. No final da Idade Média surgem numerosos alquimistas, entre eles o famoso Nicolas Flamel (1330- 1418). Diferentemente dos mineiros que iam em busca do ouro, a alquimia procura baixar às profundezas não da Terra, mas do Espírito. Não se trata apenas de pesquisa, mas de um processo de transformação pessoal descrito em linguagem metafórica – o ouro era tanto o metal precioso como um símbolo espiritual. Os antigos falavam numa Idade do Ouro, na qual a humanidade vivera feliz e sem necessidades, como no paraíso bíblico. Mas esse passado maravilhoso se perdera, e à Idade do Ouro haviam se seguido a Idade do Bronze e a Idade do Ferro - o ferro, esse metal bruto, próprio para confeccionar utensílios ou armas, mas não joias (ou sonhos). Todos os metais, segundo os alquimistas, contêm enxofre e mercúrio; o que varia neles é a proporção dessas substâncias na composição. No cobre, ambos entram em partes iguais, mas no ouro predomina o mercúrio. Mais do que isso, os metais, como tudo no Universo, teriam vida – que pode ser influenciada pelos astros. O que se buscava, então, era a perfeição do ouro. Processo sem fim, simbolizado pela Ouroboros, a mítica serpente que morde a própria cauda. Essa transmutação poderia ser obtida através da pedra filosofal, que seria também a panaceia universal, capaz de curar todas as doenças. O processo de transmutação de um metal em ouro obedecia ao princípio de *solve et coagula*: primeiro o metal era fundido, depois recombinava-se para transformar-se em ouro - o que também é uma alusão à morte e à ressurreição. Aliás, os textos alquímicos são sempre redigidos em uma linguagem obscura, a sugerir não um, mas vários sentidos. (SCLIAR, 2003, p. 20).

Nesse sentido, as ideias em torno da “alquimia” faziam ecoar a nostalgia de uma unidade primeva a ser recuperada. Nerval, tradutor do Fausto, escreveu um drama inacabado cujo personagem principal era o “fáustico” Nicolas Flamel, que, em decorrência da sede por sapiência, quase selou um pacto com Satanás. Por outro lado, essas constantes leituras dos alquimistas não apenas provocavam a imaginação de Nerval como criador, mas o induziam a uma busca interna. Por meio de uma gnose bastante particular, em que imaginação, alquimia e sonho teriam um papel relevante, Nerval concebeu uma poética bem distinta da de seus companheiros “pequenos românticos”.

Interioridade, imaginação e sonho se combinavam no seu sistema poético, que era evidentemente marcado pelos sentimentos melancolia e nostalgia. Como disserta Jean-Nicolas Illouz (2012) em “Nerval, poeta do renascimento”, Labrunie (Nerval) não apenas retoma os alquimistas, mas toda a sorte de elementos culturais provenientes da cultura renascentista, o que incluía as religiões pagãs. Aproximando-se, por exemplo, da enigmática e prolixa obra

Hypnerotomachia Poliphili[76], Nerval recuperou, do seu modo, a gnose florentina neoplatônica, o que o fez parecer estranho ao pensamento dos leitores e da crítica francesa por muitas décadas.

Mesmo que o espírito romântico fosse dado à experimentação do novo, o que o distinguia do espírito neoclássico, sua natureza subversiva e contrária a qualquer ordem vigente explica as contradições românticas e a sua tentativa nostálgica de recuperação das culturas e dos estilos do passado, como o fez frequentemente em relação ao rococó e, entre apreciações negativas e positivas, aos poetas da *Plêiade*. Por vezes, como ocorre em *Sylvie, souvenirs du Valois*, sonhos, arquétipos e lembranças de cenários tomados por ruínas e por festividades galantes à Watteau se misturam, denunciando a fragilidade do tempo burguês e sugerindo a existência de um tempo mítico.

Essa nostalgia adquire certos tons místicos, uma vez que, em razão do desejo de reestabelecimento do passado, um passado no sentido espiritual, alguns escritores, - já impregnados pelas ideias neoplatônicas absorvidas pelo cristianismo, pela gnose renascentista, pelas filosofias alemãs e pelas teorias convergentes em Emanuel Swedenborg, o popular místico sueco, - entenderam que a nostalgia fazia-se em relação ao sagrado, ao transcendente, e, não, em relação a um tempo-espaço específico. No século XIX, assim, surgiriam grandes poetas, considerados eleitos e ao mesmo tempo malditos, empreendendo uma tarefa que era ignorada pela massa, formalizada usualmente na metáfora de se vislumbrar *l'Absolut* diante do perigoso e sublime *gouffre*. Essa maldição excepcional, ao mesmo tempo que legava ao poeta o *ethos* da rejeição,

> [...] sacralizou a arte, que se torna, para adotarmos as expressões de Max Weber, "um cosmo de valores independentes percebidos de forma cada vez mais consciente, que existem por si mesmos". Na visão romântica, o cosmo artístico é um meio soteriológico: a arte sagrada exerce "a função de uma salvação neste mundo". [...] Excepcional e solitário, guia obscuro da humanidade, tardio descendente da raça dos magos, dos profetas e dos videntes, e sobretudo decifrador da Natureza [...] (NUNES, 2019, p. 72).

Por outro lado, ronda, em torno desse decifrador, a possibilidade de ausência de qualquer lógica divina ou de qualquer elemento transcendente. Da obra de Nerval também emerge uma experiência aterradora, que já aparecera em Jean-Paul: a ideia de ausência ou de

[76] Em português foi traduzida por *A batalha de Amor em sonho de Polifilo*. Trata-se de uma obra atribuída ao monge italiano Francesco Colona (1433-1527) que foi publicada em 1499 por Aldo Manuzio. Nela há uma mistura de conteúdos: vários tratados sobre as mais variadas matérias, convergindo a uma narrativa que conta as aventuras em sonho do personagem Polifilo, que está em busca de sua amada Polia. Percebe-se, então, que tal livro exerceu grande influência sobre os escritos de Nerval, principalmente em *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, de 1855, obra que foi publicada em definitivo após o suicídio do poeta.

inexistência de Deus. Em *Le Christ aux oliviers*, o eu lírico, *persona* de Jesus Cristo às vésperas de sua Via-Sacra ainda no Monte das Oliveiras, não encontrando resposta do Deus-Pai após tentativa de comunicação, aterroriza-se diante do abandono celeste ou daquilo que poderia ter sido um delírio seu de santidade. Em meio aos discípulos, que dormem, o Cristo de Nerval desespera-se: "*Frères, je vous trompais: Abîme! Abîme! Abîme*!/ *Le dieu manque à l'autel où je suis la victime…*/ *Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!* [...]" (NERVAL, 2013, p. 82).

Se Cristo, segundo o dogma cristão católico, possui uma dupla natureza, ou seja, ao mesmo tempo é divino e humano, o Cristo de Nerval, em um momento de hesitação, deixa transparecer o terror humano diante de um possível *Nada*. A falta de respostas com que o Cristo de Nerval se depara sugere a orfandade do Homem, este ser abandonado no mundo. A ausência de Deus com que esse Cristo se depara tanto pode revelar a falta de amor do criador pela criatura quanto mais fortemente implica a sensação de falta de sentido existencial, contra a qual se debate a humanidade.

Dentro dessa mística nostálgica que se vale de uma versão "profanada" da cosmovisão cristã, não é apenas a presença de Deus que se chama. Satã, o anjo decaído, fustigado pela Luz de um Deus tirânico, é o maldito que tem, em sua condição, semelhanças com o poeta romântico, esse rejeitado por Deus e pela sociedade. Em virtude de o lado "altruísta" do cristianismo cada vez mais encontrar resistência naquela sociedade imersa nas "ilusões" da Modernidade, será por meio do discurso satânico que o poeta rebelde realizará a sua crítica aos vícios do mundo. A respeito disso, Nunes (2013, p. 73, grifo nosso) alerta:

> O *pathos* da rebeldia, implícito ao individualismo egocêntrico, desse desejo insatisfeito e indefinido, sublinhou-se no satanismo, transformando a sede de conhecimento e de poder na causa de um conflito dramático de proporções teológicas, pelo qual o homem não é o único agente responsável. Como potência espiritual externa de atuação ambígua, maléfica e benéfica, de que o homem se aproxima, com quem pactua por vontade própria, e contra quem se debate, Lúcifer, anjo caído e acólito de Deus, instiga a sede do poder e do conhecimento, a fim de tornar a consciência, tal como no Manfredo de Byron, presa da morte e da consciência de culpa. Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal na árvore da vida, ao encorajar o homem a, infringindo as interdições de Deus-Pai, defrontar-se com seu destino e a morte, **Satã** [...] **é o símbolo maior da sequiosidade ambivalente da alma romântica de sua introversão, de seu desdobramento interno, do conflito entre as suas aspirações ideais e a sua impotência real** [...].

Com o passar das décadas do século XIX, diante do sucesso econômico da burguesia, da forte industrialização e da promoção e do desenvolvimento alcançado pelas Ciências, auxiliadas pela técnica e pela racionalidade instrumental, o poeta não foi o vate, o messias que traria a boa

nova, tornou-se o maldito, aquele que, após tentativa soberba de alçar um grande voo, depara-se com a queda, com o banimento. Das aspirações ao Ideal à queda no Real, a melancolia se faz presente, seja como elemento propulsor, visto nos arroubos de genialidade, seja como constatação da impossibilidade de realização daquilo que fora idealizado. Na verdade, essa mesma ambivalência oscilante é a marca do *ethos* da literatura romântica, que Benedito Nunes destaca nos seguintes termos:

> A ascensão e a descensão, a subida e a queda vertiginosas, verdadeiros padrões retóricos, que tipificam, na lírica e no romance, a conduta espiritual dos românticos, acompanharam a 'turbulência fáustica' em que se forjou 'o escudo de sublimação ou do ideal do eu'"(NUNES, 2013, p.73).

Contra a racionalidade instrumental, que via na linguagem uma simples ferramenta de comunicação e de troca, as operações analógicas, frutos da natureza metafórica da linguagem, no Romantismo, são retomadas, numa espécie de recuperação das tradições mística, alquímica e "gnóstica", que terão sua continuidade com os simbolistas. Cabe lembrar que, além da metáfora, a ironia, *tropos* caro ao Romantismo, é o que circunscreve a linguagem do insurgente romântico.

No início do século XIX, esteve-se diante de uma gama de autores e de obras que carregaram em si as ambivalências melancólicas e que irradiaram, às mais diversas zonas de influência, o chamado "*mal du siècle*"; às vezes, sob a máscara da procura religiosa e mística por unidade em um mundo em "desencanto"; outras, disfarçadamente sob a máscara do (auto)criticismo. A metáfora funde substâncias e transfere características de dois objetos que conservam de certo modo analogias, de maneira a evocar a unidade que fora perdida com a "queda" e que se mostra cada vez irrecuperável diante do "desencanto" do mundo. No entanto, para que se fundamente um novo mundo, é preciso a derrocada ou a subversão do discurso oficial. Para esses propósitos, a ironia é fundamental, pois ela realiza, mais ou menos explicitamente, a denúncia tudo aquilo que soa inconsistente no mundo.

A poesia de meados do século XIX perdera o prestígio de outrora, quando, na primeira metade do século, lhe era demandada, por parte dos movimentos sociais, uma posição política. Segundo Georges Minois (2019, p. 374), naquele momento, "A arte e a poesia descobrem então sua inutilidade e sua solidão". Disso resultam as suas vontades de ou escandalizar o público burguês, ou a de se retrair hermeticamente, seja por meio da abordagem de temáticas destoantes ao gosto popular, seja pelo uso de uma linguagem cada vez mais sugestiva e menos direta.

O “projeto” Iluminista de reivindicação e de demanda por uma sociedade em estágio de “maioridade” fez com que a Europa, cada vez mais, no lugar da fé e da entrega total aos misteriosos e inescrutáveis desígnios divinos, acreditasse que a própria humanidade era a responsável pela construção do próprio mundo futuro. Em um mundo sem os deuses pagãos e com a perda de hegemonia da fé cristã, a racionalização conferiu posição de privilégio à Ciência, à Tecnologia e ao Capital; essa nova trindade.

Octavio Paz (2013), ao analisar o caráter negativo e crítico da arte moderna, inicialmente disserta a respeito da percepção temporal – e suas transformações - dentro das mentalidades do tecido social. Paz (2013) destaca que a percepção de tempo dos séculos pagãos era circular, mítica, ao passo que a dos séculos cristãos era linear, pressupondo que a História dos Homens seria o resultando *queda* (cf. PAZ, 2013, p.26).

Conforme ainda o autor mexicano, a noção moderna de Tempo apropriou-se da estrutura linear cristã, de maneira a fiar em um desenrolar cronológico, progressivo e dialético de etapas que construiria uma sociedade mais forte biologicamente, mais consciente e, sobretudo, mais abastada materialmente. Acerca dessa concepção temporal da modernidade, Octavio Paz (2013, p. 28), esclarece:

> Herdeira do tempo linear e irreversível do cristianismo, ela se opõe como este a todas as concepções cíclicas; também nega o arquétipo cristão e afirma outro que é a negação de todas as ideias e imagens do tempo que os homens criaram. A época moderna[77] - período que se inicia no século XVIII e agora ao seu ocaso - é a primeira que exalta a mudança e faz dela seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução, desenvolvimento, revolução, história: todos esses nomes se condensam em um só: futuro. Não o passado nem a eternidade, não o que talvez chega tempo que é, mas o tempo que ainda não é e que sempre está prestes a ser.

A crença no “futuro” sem idealidade, num futuro pelo futuro, aos poucos, superou a concepção de tempo cristã, cujo ponto derradeiro seria quando se cessariam as contradições, isto é, com a Parusia. Como reação a esse processo de desencanto do mundo, muitos pré-românticos expressaram-se melancolicamente por uma volta das estruturas míticas. No entanto, o cristianismo parcialmente aludido nas obras românticas, não é um cristianismo fiel aos dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana; configura-se como aparência que reveste, mas que não esconde o estado de crise e de desespero de uma mentalidade social que não passou

[77] Não se deve confundir “época moderna” com o termo “Idade Moderna”, o qual designa, para a História, um período que se inicia no século XV e que termina no século XVIII com a Revolução Francesa. Paz (2013) aqui utiliza os termos “época moderna” para se referir à chamada “modernidade”, compreendendo-a, tal qual os filósofos e sociólogos, como uma espécie de *Zeitgeist* gestado no século XVIII.

incólume ao racionalismo e à ideologia burguesa. O Tempo exterior, acelerado pela ideologia do capital, contrastava com o tempo interior daqueles sensíveis que não se adaptavam ao ritmo da vida moderna das grandes cidades. Para alguns poetas, a linguagem, cada vez mais descritiva e tecnicista, infelizmente, tornara-se pura moeda de troca para o Homem.

2.3 O poeta entre o *Spleen* e o Ideal durante o Segundo Império francês

Por mais que muitos historiadores apontem o ano de 1848 como o ano da derrocada ideológica do movimento romântico, assim como o fez Otto Maria Carpeaux (2012b), nada permitiu que a disposição de revolta e de insatisfação para com o presente, típica do Romantismo, fosse completamente dissolvida. Pelo contrário. Após 1848, as contínuas reverberações do *mal do século* pelas décadas seguintes são prova de que o sentir romântico, acentuadamente melancólico, ainda era vigente, embora sob novas formas tendências estéticas.

Conjunto de revoltas entre partidários liberais, socialistas e nacionalistas que se alastrou pela Europa, a *Primavera dos Povos* atingiu a França de maneira emblemática, culminando na deposição daquele que havia governado os franceses por dezoito anos, o rei Louis-Philippe I, duque de Orléans. Se, por algumas décadas, o desenvolvimento industrial tentou ocultar o pessimismo sob a bandeira do "progresso" material e se o próprio *modus operandi* romântico foi enfraquecido devido à sua incorporação ao ideário burguês nacionalista, isso não impediu que o sentimento melancólico exercesse função preponderante na arte, sobretudo na de alguns poetas para o quais a ideia de progresso nada mais era do que equívoco.

O ponto fulcral para explicar o enfraquecimento do que se chamou Romantismo, na verdade, deu-se incialmente por conta do processo natural de sua absorção como estética oficial, uma vez que o próprio movimento romântico era a expressão daquela sociedade nascida por meio de um processo revolucionário que, a propósito, tinha como um dos pilares, para além das ideias liberais, o próprio Iluminismo-romântico de Rousseau. Prova disso é que, por volta de 1830, Hugo[78] bradava que o Romantismo era a expressão do Liberalismo na Arte.

O fato é que as Revoltas de Julho de 1830 ocorreram após os famosos embates em torno da encenação de *Hernani* no templo de Racine, a *Comédie-Française*, local onde se enfrentaram românticos e partidários da então estética oficial. Logo, o Romantismo está entrelaçado aos eventos que culminaram na Revolução Francesa e na Revolução de Julho, o que o faz também

[78] No prefácio de *Hernani*, Hugo (1890, p. II) afirma: "[...] *Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature*".

parte inerente das transformações sociais daí resultantes, ainda que dele tenham nascido tantas aversões à sociedade estabelecida quantas eram possíveis: contradições modernidade.

Quando o "Rei Burguês", Louis-Philippe I, que governava desde 1830, pressionado por legitimistas, bonapartistas, socialistas e republicanos, abdicou do trono em 1848, Lamartine, como representante público, assumiu a "regência" da Segunda República Francesa por curto tempo, até a realização da eleição para a presidência, que teve como vencedor aquele que incialmente o popular Victor Hugo apoiou: o sobrinho de Napoleão, Charles-Louis Napoléon Bonaparte.

Em 1851, um ano antes do fim de seu mandato, o sobrinho de Bonaparte estabeleceu o Golpe e, assim, instituiu, pela segunda vez, o Império Francês, como o tio fizera meio século antes. Mesmo antes desse acontecimento, Victor Hugo começou a se opor ao chefe de Estado, percebendo a maneira despótica como Charles-Louis, o futuro Napoleão III, administrava, perseguia e interditava. Não muito demorou para que, percebendo o risco de permanecer em solo francês, Victor Hugo partisse para a Bélgica, prometendo insurgência sem trégua contra a tirania daquele.[79] Oficialmente expulso da França, também teve que deixar a Bélgica, partindo em exílio para as ilhas britânicas Jersey e, depois, Guernsey.

Dessa forma, no começo dessa segunda metade de século XIX, os outros "chefes da escola romântica", como Lamartine, Sainte-Beuve, Balzac, Vigny e Musset, já estavam fora de cena, literária ou política, por motivos vários, como atesta Cassagne (1997). Além disso, os pequenos românticos, como Nerval, haviam tragicamente sucumbido sem ao menos serem conhecidos do grande público. O que restava do Romantismo na sociedade era uma visão esteriotipada, que, é claro, serviu para o entretenimento das massas, para o fortalecimento do ideário nacionalista belicoso e para o fornecimento de imagens sentimentais que povoariam o imaginário daquela sociedade fundamentada na ideologia burguesa. [80]

É dentro desse cenário devastado de idealidade genuína, - leia-se "romântica", - que se insere a figura de Gautier. Ele seria considerado, nesse novo contexto, "patrono" de uma geração que, na sua condição de órfã, deveria - ou não - se submeter àquela sociedade cujos valores morais se baseavam nos valores da própria ideologia do capital: utilidade e progresso. A ideia de uma arte que deveria ser "útil", socialmente ou politicamente, era fortalecida pelo progresso material ou pelas aspirações políticas vigentes, conforme assinala Cassagne (1997). Gautier, como se pode ler em suas obras, rejeitava, veementemente, a "utilidade" da arte.

[79] Cf. CASSAGNE, 1997.
[80] Cf. AUERBACH, 2015.

O autor dos expressivos e concisos *Émaux et Camées*, "pequeno romântico" que enfrentara um processo judicial, em razão de um ensaio, e toda sorte de acusação por parte da imprensa e da crítica, foi visto como modelo, em torno do qual buscaram certo suporte ou apadrinhamento os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert e Baudelaire; os quais também sofreriam processos judiciais por conta de "imoralidade" artística, em uma época em que se multiplicavam os dramas moralizantes, as peças que exaltavam o passado recente e a imagem do Imperador e um lirismo piegas de obras formalmente pouco rigorosas.

Explica-se também, a partir disso, o rigor de execução poética que essa nova frente de escritores proclamou. Esses herdeiros do Romantismo configuraram aquilo que Hugo Friedrich (1978, p. 30), em seu *Estrutura da lírica moderna*, classificou como "Romantismo desromantizado". Dessarte, a melancolia nostálgica romântica também nesse processo sofreu mudanças. A consternação recorrente do poeta idealista, filho do Romantismo, em meio a uma sociedade materialista e "utilitarista" que o subjuga, quando não o ignora, explica a perpetuação do *mal do século* pelas décadas seguintes entre os mais sensíveis. "*Mal*" esse, a propósito, que pode e deve ser compreendido como "angústia", como assinalou Balakian (1985, p. 41) - a propósito desse mesmo substantivo que compõe o título da obra poética de Charles Baudelaire.

Alguns escritores, porém, na busca utópica por uma sociedade mais justa, empregavam a arte como parte do processo de construção social. Outros, a partir de um excesso de consciência que os conduzia a certo traço "realista-pessimista", tinham a melancolia, sob múltiplas facetas, como o "tom" preponderante de suas poéticas. Seja de modo intrínseco, seja de modo resultante do tédio ocasionado pela idealidade não concretizada e cada vez mais distante, o sentimento melancólico dos pré-românticos e românticos foi, gradativamente, substituído por outras expressões melancólicas após a segunda metade do século XIX; às vezes, por expressões mais agressivas, que tiveram como uma das resultantes o aparente abandono do desejo de um ideal e que fomentaram a emergência da filosofia niilista do final do século XIX.

Exemplar em relação a essas tensões é a poesia de Charles Baudelaire, em que um eu poético, marcado pela solidão em meio às multidões e pela contemplação dos vícios sociais, adota o gesto melancólico do dândi como resposta aos valores vigentes da metrópole. Essa figura marcada pelo refinamento que é o dândi, porém, ultrapassa a simples expressão de um esteticismo estéril na vida. Há, na poesia de Baudelaire, uma sede metafísica e uma mística, ainda que o ideal, por vezes se mostre como inalcançável. Na esteira dessas tensões, certamente, a melancolia desse eu lírico que se sente exilado entrelaça-se à imaginação e à linguagem.

2.3.1 O Dândi: o exilado sob o signo de Cronos

A partir da segunda metade do século XIX, analogamente aos ascetas, que, enclausurados nos mosteiros, fugiam da maledicência do mundo, alguns poetas, cada vez mais, se distanciaram das massas, seja maldizendo a realidade, seja invocando mágica e misticamente, via linguagem, o senso mítico perdido. Foi dentro desse contexto de desajuste, em uma sociedade gradativamente secularizada, utilitarista, materialmente progressista e moralmente incoerente, que o poeta encarnou o papel não mais de vate messiânico, mas de rebelde e maldito.

Como a ideologia burguesa fundamenta-se no acúmulo de recursos, na exploração do trabalho e na busca pela serventia das coisas, alguns poetas exaltaram uma posição oposta, a do dândi, aquele cujo gosto aristocrático afasta-o do labor e de qualquer atividade que não seja a contemplação, o refinamento e o gosto da Beleza. No entanto, o ócio que lhe propicia a contemplação e a criação é o mesmo que favorece a reflexão excessiva e a constatação do absurdo da História e da condição humana. Em 1862, por exemplo, na crítica que faz à arte do Sr. G. (Constantin Guys), Charles Baudelaire apontou o dandismo como uma atitude refinada e orgulhosa, em que o caráter era de oposição e de revolta contra as vulgaridades das massas:

> O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. **O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências [...] O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia.** (BAUDELAIRE, 2010, p. 66, grifo nosso).

Com essa consideração, que se finaliza por meio de analogia entre o dandismo e um pôr-do-sol melancólico que prenuncia a escuridão futura dos tempos, Baudelaire compreende o dandismo como fenômeno que se destaca principalmente em épocas de transição político-social. Infere-se, desse modo, que o ar aristocrático e, consequentemente, a aversão ao universo social burguês e também aos ideais democráticos, em que o capital e o "utilitarismo" por vezes se aliam, fazem parte do caráter desses descontentes "soberbos" e refinados; homens que se sabem incomuns diante da natureza dos "novos tempos", que lhes parece vulgar. Logo, a partir dessas imagens, que continuam a ser trabalhadas na sequência do texto baudelairiano,

estabelece-se a relação entre dandismo e o humor melancólico, que, por exemplo, tão bem será representada em 1884 na personagem Des Esseintes, do romance *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans.

O dandismo na França, contudo, já se fazia presente bem antes da segunda metade do século XIX. O monarquista Balzac e Gautier, - tantas vezes prejudicado economicamente diante das revoluções que permearam o século XIX, - eram dândis. Naturais por parte dos dândis eram a nostalgia e o sentimento de inadequação ao ritmo e aos valores daqueles novos tempos regidos pela lógica liberal.

Balzac, falecido em 1850, no entanto, não teve a oportunidade de representar a Paris pós-reformas de Georges-Eugène Haussmann, ainda que tenha sofrido tentando se adequar à realidade mercadológica editorial instaurada na primeira metade do século XIX. Gautier, por sua vez, "mestre e amigo" de Baudelaire, travou discussões defendendo a "arte pura" contra as demandas dos economistas-socialistas e contra as necessidades morais e de entretenimento reclamadas por uma população cujo ideário era, para ele, vulgar.

Se o dandismo de Balzac se evanesceu na primeira metade do século, o de Gautier reuniu jovens preocupados com o caráter autotélico e puramente estético da arte. Seu dandismo esteticista foi, inclusive, retomado pelos poetas e romancistas ingleses do final da Era Vitoriana. Oscar Wilde, em seu prefácio a *The Picture of Dorian Gray*, de 1891, prova isso.

O dandismo, desse modo, marca uma série de tensões. Em uma sociedade marcada pelo ritmo cada vez mais acelerado das metrópoles e pela moral burguesa em relação à apreciação de arte, esse "último rasgo de heroísmo" surge como a defesa de valores outros, que, por ocasião dos valores do capital acentuados pelo crescimento industrial do século XIX, são opostos ao ritmo "alucinante", à moral comum e ao senso "utilitário". Por consequência, entre o mundo exterior e esse representante heroico, o dândi, há um descompasso moral e temporal.

Baudelaire (2010, p. 66), nessa mesma crítica que fez às obras do Sr. G., complementa: "[...] desgraçadamente, a maré montante da democracia – que invade tudo e tudo nivela – afunda diariamente esses últimos representantes do orgulho humano e lança vagas de olvido sobre os traços desses prodigiosos mirmidões". Nada mais natural àqueles que se cercam penosamente desse universo trivial do que serem acometidos por um senso melancólico, enquanto, pouco a pouco, são forçados a participar das engrenagens da máquina social a que "tudo nivela".

Acerca desse caráter de oposição, Octavio Paz (2013, p. 19) apontou que a própria poesia moderna, "[...] desde sua origem, [...] foi uma reação diante da, dirigida à e contra a modernidade: o Iluminismo, a razão crítica, o liberalismo, o positivismo e o marxismo. Daí a ambiguidade de suas relações - que quase sempre começam com uma adesão." Dito isso, nada

mais lógico que o poeta-dândi se opor a tudo o que julga banal ou a tudo o que pensa ser empresa vã, partindo do pressuposto de que os males sociais, políticos e econômicos são decorrentes da própria natureza humana; sendo, portanto, males irremediáveis.

Herdeiro das concepções de Pascal acerca da *Queda* e leitor da filosofia pessimista de Joseph de Maistre, Baudelaire compreendia que a natureza, em razão das consequências do *Pecado Original*, era corrompida, assim como o era o próprio Homem. Antoine Compagnon (2011, p. 93), em *Os antimodernos – de De Joseph de Maistre a Roland Barthes*, explica: "Contra a metafísica moderna do progresso, Baudelaire reafirma a teologia do pecado original, base do mal universal".

Dada essa consequência da *Queda*, para Baudelaire, o artificial agiria como reparador daquilo que, por natureza, seria depravado e imperfeito; logo, o dandismo justificava-se como artifício estético empregado na busca de correção daquilo que era natural ao Homem, esse ser corrompido, disforme. Dentro dessa lógica, o dândi baudelairiano equipara-se a um herói ou a um santo, isto é, trata-se de um ser incomum, como sugere Ferran (apud JUNQUEIRA, 2000, p. 33), que complementa: "Em moral, ele se assemelha ao estoicismo. Socialmente, forma uma casta aristocrática que repugna às vulgaridades do comum. Do ponto de vista estético, o dândi é um artista ciumento da perfeição".

Essa perspectiva moral assentada em uma espécie de indiferença, a fuga do ser dotado de genialidade para longe do vulgar e o labor altamente refletido e centrado em si para reparar o natural, tudo isso, somado às questões de angústia e desejo em relação ao Abismo, confere à poética baudelairiana marcas daquilo que a tradição artístico-filosófica cunhou como características melancólicas. Na verdade, essa configuração melancólica de sua poética é mais um traço de pessimismo romântico, antimoderno, com traços do cristianismo jansenista, cuja dinâmica depende da concepção de pecado original, como destacou Compagnon (2011, p. 94): "Na base do antimoderno se encontra a fé no pecado original, ao passo que a decadência moderna, sob todos os seus aspectos, resulta da abjuração dessa fé".

Outro apontamento do poeta de *Les Fleurs du mal* chama a atenção e corrobora o entendimento de que o humor melancólico faz parte da psicologia do dândi. Baudelaire (2010, p. 66) compreende que, na França são cada vez mais raros os dândis, ao passo que, na Inglaterra, em razão dos herdeiros de Sheridan, de Brummel e de Byron, o dandismo ainda sobrevive, principalmente em razão do que ele entende por "estado social e constituição" de alguns dos indivíduos lá nascidos. Como Baudelaire refere-se ao dandismo como intrínseco aos costumes dos ingleses, por força das tradições, o dândi carregaria um traço que historicamente foi atribuído aos ingleses: a natureza marcada pela melancolia, a "*english malady*".

Em virtude de a melancolia ser um temperamento abominável para um sistema econômico que rejeita indivíduos contemplativos, nostálgicos e negativos, ela continuará sendo a tônica do poeta insurgente, que, em sua condição de asceta-solitário em meio ao crescimento populacional das metrópoles, rirá ironicamente qual o louco Demócrito; buscará, com o ímpeto do gênio, uma espécie de transcendência e a elevação qual um místico; mas que sofrerá a Queda de quem ousou transpor as contingências da realidade, seja aproximando-se das fulgurações do transcendente, *l'Eternel*, seja percebendo a completa falta de razão no Universo, *le Néant*.

Para Friedrich (1978), a poesia, nas primeiras décadas em que vigorou o Romantismo e principalmente antes do século XIX, encontrava-se em consonância com os modos e com os valores da sociedade, inclusive elevando-os a um plano ideal. Já a lírica após a segunda metade do século XIX, a lírica moderna, posiciona-se de forma distinta, isto é, em oposição aos valores vigentes do mundo em desencanto. Dessa oposição, conforme Friedrich, marca-se a grande ruptura com a tradição, afinal "[...] a originalidade poética justificou-se, recorrendo à anormalidade do poeta; a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes." (FRIEDRICH, 1978, p. 20). Dentro dessa nova dinâmica, ensimesmamento e abundância de "categorias negativas" seriam marcas dessa lírica. Evidentemente as escolhas "francófonas" dos nomes dos poetas analisados para sustentar essa tese, que é famosa e aparentemente coerente, e os conceitos usados e popularizados por Friedrich foram passíveis de questionamentos, como fizeram Hamburguer (2007) e Berardinelli (2007).

De qualquer forma, nota-se que a melancolia de outrora dos pré-românticos, pautada inclusive na ideia de um espírito geral, o "gênio de um povo", ganha contornos cada vez mais individuais século XIX adentro. Isso também é sugerido por Berardinelli, em "As muitas vozes da Poesia moderna" ao comentar o texto de Adorno "Palestra sobre lírica e sociedade":

> A única verdade ou autenticidade possível da lírica está em seu alheamento diante do suporte e da garantia dos esquemas intersubjetivos por meio dos quais a socialização salva e subsume em si o indivíduo. É a tomada de partido por uma "individualização implacável" que permite à lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social. A distância das coisas, o sentido de sua estranheza "metafísica" e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime. Principalmente a partir de Baudelaire, a lírica moderna fala de reificação, de anomia, de risco da insensatez. Porém, justamente por isso, a autenticidade específica dessa lírica está em sua objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que

> dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo. (BERARDINELLI, 2007, p. 35).

Essa fratura entre indivíduo e sociedade, de que falam muitos críticos da modernidade, é quase inevitavelmente propícia, de alguma forma, ao tema da melancolia. Tédio, solidão, multidão, desacerto moral, espacial e temporal, tudo isso se fez constante na lírica moderna. A queda no tédio, o "*spleen*" dos ingleses, por exemplo, é o movimento de quem tomou consciência da encenação do teatro social. Essa percepção de teatralidade instaura-se, de acordo com Starobinski (2016, p. 176), em virtude de uma defasagem entre o tempo interior e o exterior, uma vez que a consciência tenaz da estrutura psíquica melancólica, interiorizada e fúnebre, não acompanha o ritmo do mundo, o que resulta em consciência excessiva e falta de poder de superação de sua condição de não participante do "espetáculo".

"O tempo", segundo Costa Lima (2017, p.15), "é a atmosfera que envolve a melancolia". Em relação à percepção do "tempo interior", - instância onde estão as memórias e os afetos, - destaca Friedrich (1978, p. 24) que seu uso remonta a Sêneca, Agostinho, Locke, Sterne e, finalmente, Rousseau, o qual preparou o solo para a literatura vindoura romântica, que, vendo no relógio o símbolo da civilização técnica e do tempo mecânico, se refugiaria em seu próprio tempo íntimo, "[...] o refúgio de uma lírica que se esquiva à realidade opressora".

Do século XIX, por exemplo, não faltam poemas cujo tema envolva o relógio e a sua ação inexorável como "contingenciador de tempo", como expressa o poema de Baudelaire "*L'Horloge*". Personificado pelo uso de maiúscula, - procedimento simbolizante já presente no pré-romantismo e no romantismo inglês há décadas, - o Relógio é apresentado por meio de uma imagem aterradoramente bizarra. Trata-se de um "[...] *dieu sinistre, effrayant, impassible* [...]" (BAUDELAIRE, 2006, p. 288), um deus-mecanismo que incessantemente devora vidas e que exige imperiosamente, violentamente e vertiginosamente, a todo o momento, recordações sucessivas, até que, nesse jogo de assaltos e de demandas, o eu lírico no final encontre sua derrota.

Em "A melancolia de Baudelaire e a lírica do choque", ao recuperar os estudos de Walter Benjamin sobre o poeta francês, Maria Rita Kehl (2009, p. 175) destaca que, para Benjamin, não era por causa de um evento singular, mas em razão da velocidade com que a consciência era assaltada pelos eventos corriqueiros e prosaicos na vida moderna que se provocaria um trauma. Conforme Kehl (2009), de uma maneira geral, Benjamin destacou que a força e a frequência com que esses choques da vida urbana se impunham à "percepção-consciência" (P

– Cc) fomentavam o processo melancólico, sintoma de uma sociedade em que qualitativamente a memória perderia espaço em favor das demandas frenéticas de atenção consciente.

Destarte, o tempo das exigências em uma metrópole moderna seria antagônico ao tempo a que o poeta aspira. Mais ainda, o tempo exterior, submisso às leis do capital de uma metrópole, seria o adversário de atividade de rememoração e de fantasia do próprio fazer poético. Para a psicanalista e crítica literária brasileira, Benjamin entende que é desse processo que a experiência do indivíduo na modernidade encontra sua "desqualificação", tendo em vista que os sujeitos – em "uma sucessão de vivências mecânicas e vazias que não resultam em experiência" (KEHL, 2009, p. 175) - param de reconhecer o sentido de suas vidas, tornando-se cada vez mais melancólicos. No seio dessa dinâmica, Baudelaire, para Benjamin, é o

> [...] poeta-herói da modernidade - o último dos românticos, o primeiro dos modernos – [que] teria assumido com sua poesia a tarefa de amparar os choques da vida moderna e dar forma ao caráter errático dos acontecimentos que marcavam a vida na grande cidade de Paris, ao final do século XIX. (KEHL, 2009, p. 176).

Para Walter Benjamin (2006), o "*spleen*" baudelairiano seria a sensação de uma catástrofe constante. Na tensão entre o carrasco inexorável que é o Tempo e a lentidão e a monotonia da vida pobre em experiência, emergem sentimentos complementares entre si: o medo da imortalidade dentro desse "limbo" e o tédio. Segundo Kehl (2009, p. 187), "O tempo do tédio simula o da imortalidade. [...] O tédio, fruto da 'incuriosidade', indica o fatalismo e o desinteresse por uma vida cujo devir não apresenta nenhuma perspectiva de superação do presente".

Em razão disso é que a imortalidade é compreendida negativa, principalmente quando Baudelaire se vale da lenda (antissemita) do Judeu errante; história de um hebreu chamado Cartáfilo (ou Ahasverus), sobre o qual, - após ter empurrado Cristo enquanto este carregava a cruz durante a Paixão, - recaiu um terrível castigo: vagar pelo mundo e vivenciar todos os acontecimentos terrenos até a consumação dos tempos com a segunda vinda do Messias.[81]

O "*spleen*" de Baudelaire, portanto, é de certa maneira a expressão do tédio sentido em virtude da não passagem definitiva do tempo e a não chegada do fim das épocas. Trata-se do horror diante da sensação de imortalidade no tempo da História dos homens, como é expresso no poema "*Les sept vieillards*", em que o eu lírico se depara com uma espécie de multiplicação

[81] Cf. STAROBINSKI, 2016, p. 414 – 420.

de uma figura senil, cujo andrajo e cuja barba "[...] *Se projetait, pareille à celle de Judas.*" (BAUDELAIRE, 2006, p. 306).[82] Nessa visão terrível "[...] *D'un quadrupède infame ou d'un juif à trois pattes.*" (BAUDELAIRE, 2006, p. 307)[83], está a certeza da consolidação de um sentimento de aversão à imortalidade, que o conduz à incuriosidade em relação aos objetos e aos valores do gosto comum. Para Starobinski (2016, p. 361):

> A partir daí, a imortalidade toma todo o seu significado: essa negação da possibilidade de morrer é o apanágio paradoxal obtido, em seu grau supremo, pelo sentimento que vem da morte espiritual. A "sombria incuriosidade" é a ausência da preocupação (cura) que ligaria a alma a algum objeto da realidade: é o "desinvestimento" que denega todo interesse a seja qual for o aspecto da criação e das criaturas. A *incuriosidade* - que recusa, além disso, qualquer preocupação voltada para os bens espirituais e que ultrapasse o universo das criaturas - poderia até mesmo ser considerada como o equivalente francês da acedia, cuja etimologia grega também comporta o prefixo privativo (*a-kèdomai*) e quer dizer o desinteresse ou a desesperança em relação à salvação. [...]
> À *incuriosidade* correspondem simetricamente, como acabamos de ver, a ignorância e o esquecimento da parte do "mundo indiferente". À negação interior corresponde à negação externa [...]. A imortalidade é uma vida para ninguém e para nada, entre um deserto intrapsíquico e um deserto externo em que a indiferença com o mundo se soma à imensidão das areias.

A melancolia fomentada na modernidade assinala o empobrecimento da experiência e o descompasso entre tempo interior e exterior. Isso, por conseguinte, reverte-se em "incuriosidade", que se espelha e se espalha, na relação intrínseca que ocorre no gênero lírico, entre as esferas subjetiva e objetiva. O sentimento de "abandono" de si e do mundo, tais quais a primeira representação da melancolia de Dürer e o famoso discurso acerca da acédia dos monges, apenas é superado momentaneamente quando o eu lírico, num arroubo místico, tenciona sua própria melancolia e ambiciona a desmoronamento do sensível ou a sua integração, tão sedento que está por aquilo que lhe é transcendente.

Logo, dentro do texto literário, o tema da melancolia pode ser elemento propulsor de um eu lírico (místico) em relação a um Ideal, que, no entanto, na modernidade, já se sabe irrealizável. Dessa empresa fadada ao fracasso perpetuamente, impera o "*spleen*" do eu lírico baudelairiano. O Tédio é o "monstro delicado" baudelairiano capaz de engolir o mundo por meio de um só bocejo.

---

[82] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 307): "[...] Análoga à de Judas, no ar se projetava".
[83] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 309): "[...] De um quadrúpede enfermo ou judeu de três patas."

A melancolia, mesmo assim, apresenta-se como condição da qual o eu lírico não pode se afastar, tendo em vista que esse humor constitui a "estrutura" em que o eu poético alicerça suas próprias identidades-máscara de ressentimento e de revolta para com o real e para com o presente. Mais do que isso, é o sentimento de infortúnio que oferece o tom grave e a beleza que norteiam seu ideal estético. Quando escreveu sua marginália (*Jouneaux intimes*), Baudelaire, aliás, reafirmava a dependência do seu Ideal de beleza em relação à melancolia, cuja concretização estava no Satã de John Milton:

> *Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie en est un des ornements plus vulgaires ; - tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du* Malheur. *Appuyé sur — d'autres diraient: obsédé par — ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de en pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, — à la manière de Milton.* [84] (BAUDELAIRE, 1961, p. 1255, grifo do autor).

Em outras palavras, a perigosa melancolia é fomentada e alimentada frequentemente pelo eu lírico baudelairiano, afinal, é a partir dela que se evoca o ideal de beleza que lhe apraz esteticamente. A tinta na qual a pena que escreve essas líricas é embebida é a sua própria bílis negra. Negar a melancolia, portanto, seria recusar a própria motivação que essa lírica encontra para existir. Como a angústia provém da consciência de que o Tempo cronológico é sempre soberano e de que o sofrimento não encontra seu fim, resta ao poeta, curvado sobre si mesmo, por meio de sua faculdade imaginativa e de seu poder criador, talhar ou evocar magicamente sua obra.

Em décadas anteriores, entediado e ressentido em relação ao presente, o poeta, grosso modo, sentia-se "nostálgico" de um tempo-espaço quando e onde os valores eram, de uma maneira idealizada, outros. Essa imagem ideal, fruto de uma memória cultural coletiva, inclusive, servia-lhe de modelo para a projeção de suas emoções em futuros utópicos. Para o poeta do século XIX, nesse sentido, herdeiro dessa idealidade, quase nada o salva do niilismo. Sua busca por transcendência, por mais que calcada em várias fontes místicas, mostrava-se frequentemente esvaziada, como defende a polêmica tese de Friedrich (1978).

---

[84] Tradução nossa: "Não afirmo que a Alegria não possa se associar à Beleza, mas digo que a Alegria é um dos seus ornamentos mais vulgares; - enquanto a Melancolia é, por assim dizer, sua ilustre companheira, a tal ponto que eu dificilmente concebo (meu cérebro seria um espelho enfeitiçado?) uma espécie de Beleza onde não há Infortúnio. Apoiado sobre — outros diriam: obcecado por — essas ideias, pode-se imaginar que seria difícil para mim não concluir que o tipo mais perfeito de Beleza viril é Satã, — à maneira de Milton."

> A idealidade vazia tem origem romântica. Mas Baudelaire dinamiza-a a uma força de atração que, despertando uma tensão excessiva para cima, repele o homem que está em tensão para baixo. É, como o mal, uma coação à qual se tem de obedecer, sem que aquele que a obedece venha a se relaxar. Daí a paridade de "ideal" e "abismo", daí expressões, como "ideal corroente", "estou acorrentado à fossa do ideal", "azul inacessível". Tais expressões são conhecidas também dos místicos clássicos, mas neles designavam a violência da graça divina que causa dor e prazer, o estágio que antecede à beatitude. Em Baudelaire, os dois polos, tanto o mal satânico quanto a idealidade vazia, têm o sentido de desvelar aquela excitação que possibilita a fuga do mundo banal. Porém a fuga é sem meta, não vai além da excitação dissonante. (FRIEDRICH, 1978, p. 48-49).

De acordo com a popular teoria de Friedrich (1978), a tensão entre os polos ideal e satânico revela a tentativa de evasão imaginativa e estética, sinal de uma literatura em decadência. Não raras vezes, nesse processo, outra força é invocada, o Abismo, que é a fonte reveladora dos mistérios, mesmo sendo paragem antepenúltima antes da compreensão do Uno – ou do encontro com o Nada.

Abismo e revelação indubitavelmente são motivos relacionados ao discurso acerca do sublime e do humor melancólico. A revelação que se abriria ao melancólico, como destacou Benjamim (1984) ao tratar antigas crenças, não provinha dos céus, mas era proporcionada pelo "abismo", pelas profundezas da terra escura sobre as quais o Homem reflexivo se curvava. Longe de ser experiência pacífica, a imagem que o eu lírico baudelairiano pressente do "*gouffre*" é aterradora, como o é a experiência sublime e como o foi de certa maneira a Pascal[85]:

> *Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.*
> *— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,*
> *Parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève*
> *Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.*
>
> *En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,*
> *Le silence, l'espace affreux et captivant...*
> *Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant*
> *Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*
>
> *J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,*
> *Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;*
> *Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,*
>
> *Et mon esprit, toujours du vertige hanté,*
> *Jalouse du néant l'insensibilité.*

[85] Conforme as notas de Ivan Junqueira (BAUDELAIRE, 2006, p. 610), uma carta do abade Boileau assinalava que Pascal frequentemente acreditava ver um abismo (o absoluto, Deus) de seu lado esquerdo: "É uma esfera cujo centro está em toda parte e cuja circunferência não está em parte alguma".

> — *Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*[86] (BAUDELAIRE, 2006, p. 440).

Publicado em 1862 na revista *L'artiste* e dedicado a Théophile Gautier, o poema conjuga o "abismo" ("*gouffre*") e Deus. Contudo, a figura de Deus não é a de um Deus-Pai que abriga suas criaturas em amor, como sugerem os Evangelhos do Novo Testamento, antes, constitui-se como demiurgo cujo "dedo sábio" desenha um pesadelo multifacetado e infinito: o Real. Tomado de horror vertiginoso e ébrio diante dessa revelação, no último verso, o eu lírico profere uma declaração tão ambígua ("— *Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*") que rendeu aos críticos várias hipóteses e questionamentos, dentre os quais: estaria o eu lírico baudelairiano satisfeito em habitar ali o mesmo universo da Razão e das Ideias puras? Ou, pelo contrário, ali encontram-se os limites dos quais sente horror e tenta escapar?[87]

Independentemente do significado que encontrem as exegeses, a emergência do aspecto sobrenatural sublime é a marca de protesto baudelairiano diante de um mundo cada vez mais secularizado, em desencanto, em que todos os tempos pobremente e mecanicamente são iguais. De acordo com Balakian (1985, p. 44), a obsessão de Baudelaire pelo abismo será legada, com uso variado e particular, aos poetas cuja "atitude mental" se chamou "decadente". Ainda segundo a crítica armênia,

> O *gouffre* é a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a não-vida e a vida. Até onde alguém pode ir além desta fronteira aceita e retornar para escrever sobre ela, tornou-se a principal questão poética depois de Baudelaire. Para o "decadente", cansado de todas as outras experiências, o *gouffre* é a única fonte de novidade, embora os perigos da viagem sejam múltiplos e evidentes. Este flerte com a morte, sugerido por Baudelaire, e sua representação em imagens literárias, será explorado pelos simbolistas à medida que assumem cada vez mais o caráter de "decadentes" e exploram os domínios plutônicos do mórbido e letal. (BALAKIAN, 1985, p. 44-45).

Na esteira do mesmo processo que tirou o Homem da tutela da Divina Providência, legando-lhe a noção de liberdade e a de autonomia como criador da História, a atomização do sujeito e sua alienação se fizeram presentes. Em sua individualização cada vez mais acentuada,

---

[86] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 441): Pascal em si tinha um abismo se movendo./— Ai!, tudo é abismo! — sonho, ação, desejo intenso,/Palavra! E sobre mim, num calafrio, eu penso/Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo./Em volta, do alto, embaixo, a profundeza, o denso/Silêncio, a tumba, o espaço cativante e horrendo.../Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,/Desenha um pesadelo multiforme e imenso./Tenho medo do sono, o túnel que me esconde,/Cheio de vago horror, levando não sei aonde;/Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres,/E meu espírito, ébrio afeito ao desvario,/Ao nada inveja a insensibilidade e o frio./— Ah, não sair jamais dos Números e Seres!

[87] Cf. JUNQUEIRA, Ivan. In: BAUDELAIRE, 2006, p. 610.

o ser tornou-se incapaz de perceber aquilo que o determinava, a saber, a marcha do próprio tecido social guiado pelas forças ideológicas que se disseminam pelas superestruturas sociais, como frequentemente mostraram os estudos sociológicos.

O Homem, além de alienado em relação ao processo dialético estabelecido entre si e a sociedade, percebeu-se emancipado das referências morais e éticas das antigas tradições, acreditando-se autônomo, quando, na verdade, nunca o fora. A partir dessas discussões sobre a relação do indivíduo com a sociedade, compreende-se que solidão e multidão não são termos opostos, por mais antitéticos que pareçam à primeira vista. Ambas as palavras se conjugam dentro dessa rede ideológica que conduz cada vez mais o ser humano à atomização e a um movimento alienado, como aponta Adorno (2012).

Por seu turno, participante dessa configuração total, com o agravante de exercer função não apropriada aos anseios ideológicos mercantis, paradoxalmente, o melancólico homem de "gênio", solitário, potencializa sua atividade individual e subjetiva, extremamente sensível, e nega o movimento das massas - mesmo que a seguindo e a observando como um "*flâneur*". Nesse processo, o poeta solitário atua como um indicador de que algo está errado, como um prenunciador escatológico em relação ao futuro. Sua solidão, por mais que indiretamente participe da totalidade individualizante das massas, é – ou pretende ser - diferente daquela provocada por uma ideologia política ou econômica. O poeta é o profeta ignorado, o grilo que prenuncia o futuro à tribo dos *Boêmios em viagem* do poema de Baudelaire:

> *La tribu prophétique aux prunelles ardentes*
> *Hier s'est mise en route, emportant ses petits*
> *Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits*
> *Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.*
>
> *Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes*
> *Le long des chariots où les leurs sont blottis,*
> *Promenant sur le ciel des yeux appesantis*
> *Par le morne regret des chimères absentes.*
>
> ***Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,***
> ***Les regardant passer, redouble sa chanson ;***
> *Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures,*
>
> *Fait couler le rocher et fleurir le désert*
> *Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert*
> *L'empire familier des ténèbres futures* (BAUDELAIRE, 2006, p. 144). [88]

[88] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 145): "A horda profética das pupilas ardentes/ Pôs-se a caminho, tendo às costas a ninhada,/Ou saciando-lhe a altiva gula imoderada/Como o farto tesouro das mamas pendentes./Os homens vão a pé, com armas reluzentes,/Junto à carroça que dos seus vai apinhada,/Esquadrinhando

Se antes Hugo instrumentalizara a solidão, como assinala Minois (2019, p. 381), como condição para a recepção da mensagem sagrada pelo espírito, tal qual o evangelista João na ilha de Patmos, - analogia recorrente na obra do autor de *Odes*, - outros poetas, principalmente após a segunda metade do século XIX, como têm medo ou sentem desprezo pelas massas, buscam o isolamento ou são impelidos para longe delas em razão da ideologia política e de mercado que atomiza os seres. Em meio à multidão, esses outros poetas da modernidade constataram que a solidão é condição ontológica do homem.[89]

Charles Baudelaire reúne, não sem contradições, em sua obra poética de 1857, *Les Fleurs du mal*, os elementos e os movimentos que sintetizam essa dinâmica complexa, a qual, por seu turno, repercutirá, de diversas maneiras, nos poetas das décadas seguintes, sobretudo naqueles que comporão os movimentos chamados Decadentismo e Simbolismo, desdobramentos ou reações de certo Romantismo após a deificação das ciências e a solidificação das ideias econômicas liberais.[90] Todavia, ao invés de negar a modernidade, a lírica de Baudelaire, paradoxalmente, se nutre das tensões que a própria configuração social lhe proporciona, como entende, por exemplo, Adorno (2012, p. 75-76):

> No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto seu mero funcionar no interior da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica. A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar esse processo, na medida em que, como a mais alta consequência do *Weltschmerz* [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas escolheu como tema de sua acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraindo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada. Em Baudelaire já se anuncia um elemento de desespero, que se equilibra no cume do seu próprio caráter paradoxal.

Ao contrário de buscar a evasão do Mundo, que está corrompido, para voltar-se à Natureza em busca da Unidade, Baudelaire nutriu sua lírica justamente com aquilo que

---

o céu, a vista atormentada/Pela sombria dor das quimeras ausentes./O grilo, ao fundo de uma frincha solitária,/Vendo-os passar, uma outra vez canta sua ária;/Cibele, que os adora, o verde faz crescer,/Rebenta as fontes e de flor enche o deserto/Ante esses que aí vão, deixando-lhes aberto/O império familiar das trevas por nascer.”.

[89] Cf. MINOIS, 2019, p. 395.

[90] Se esses movimentos deram sobrevida a certa melancolia, por vezes, mística, é claro que outros movimentos estéticos também expressaram, direta ou indiretamente, aquilo que é inerente à condição humana e por consequência às artes como se aponta em outros subcapítulos deste trabalho. A propósito, não se pode esquecer da melancolia, por vezes, marmórea e classicizante dos poemas publicados em *Le Parnasse contemporain* , marco da estética daqueles poetas da *tour d’ivore* na França, nem se podem negligenciar as críticas e as representações de certo mal-estar espiritual e social promovidas pela *mimesis* realista-naturalista.

intensificava sua "*triste misère*", termo correspondente ao "*spleen*", segundo Auerbach (2012, p. 311). Consequentemente,

> A miséria que o paralisava e o degradava era a fonte de uma atividade poética que parece dotada da mais alta dignidade, ao mesmo tempo que lhe conferia não só o tom sublime produzido pelo fato de trabalhar sob condições assim tão desesperadas, como também as rupturas de estilo que provêm diretamente do tema. (AUERBACH, 2012, p. 312).

Dentro de um quadro social de onde emergia o "mal do século", a lírica baudelairiana supera-o por instantes, verbalizando estilisticamente sua melancólica condição, sem intento real de extingui-la, afinal era desse lodaçal histórico que as "Flores" poderiam ser colhidas e oferecidas ao "*hypocrite lecteur*", irmão e semelhante. Cocanha e qualquer idealidade nada mais eram do que utopias que apenas serviam de polo de tensão à sua lírica. O mesmo se dá em relação ao sentimento amoroso, que, segundo Auerbach (2012, p. 317), era fonte de tormentos, "entorpecimento dos sentidos" e, ao mesmo tempo, "fonte de intuição mística do sobrenatural" a Baudelaire; este poeta que "[...] tinha a mente de um místico; no mundo dos sentidos ele buscava o sobrenatural, e acabou encontrando um segundo mundo sensorial que era sobrenatural, demoníaco, artificial e hostil à natureza" (AUERBACH, 2012, p. 322).

Desse modo, quanto mais as tensões que constituíram a obra se faziam notar dentro de sua complexidade, mais, década após década, fascinante aos outros poetas e aos críticos vindouros a obra de Baudelaire pareceu. Sua unidade, grosso modo, revestia-se de questões de ordem teológica jansenista, principalmente no que se referia ao Pecado Original e à Queda, para, na verdade, penetrar nas problemáticas de ordem ontológica. Platonismo reverberado por Plotino e consequentemente pela teologia agostiniana entrelaçavam-se ao pessimismo e ao terror do abismo de Pascal e às noções cabalísticas e herméticas compiladas pelo místico sueco Swedenborg, muito em voga, desde quando se aboliu, na França, a religião oficial durante o processo revolucionário.[91]

> Seguindo o conceito bíblico de que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus, Swedenborg chegou à conclusão de que o que é espírito no homem já existe em sua forma natural, mas precisa de uma redefinição em termos da existência após a vida. A prova da existência anterior e posterior jazia no interior da consciência das sensações espirituais, distinta das percepções sensuais: toda visão física e natural tinha sua penumbra de reconhecimento espiritual. Este reconhecimento fora, pensava-se, mais agudo no homem primitivo; a significação espiritual do físico fora claramente explicada através da Palavra – isto é, por meio da comunicação entre a Divindade e o homem. Mas esta comunicação não foi direta; ocorreu através de símbolos, isto é, de fenômenos no mundo físico que tinham um significado duplo, um,

[91] Cf. BALAKIAN, 1985, p. 17-18.

> reconhecível pelas percepções terrenas do homem, o outro, pelas espirituais [...] (BALAKIAN, 1985, p. 18).

As ideias de Swedenborg e de outros místicos, como Jacob Böhme, fizeram parte das concepções que fundamentaram a aspiração ao plano metafísico dos pré-românticos e românticos por meio da noção de "símbolo", elemento esse supostamente capaz de reestabelecer a comunicação entre o mundo natural, sensível, e o divino, espiritual. Segundo ainda esses entendimentos místicos, que bebiam em fontes neoplatônicas, o Homem, na condição de microcosmo, reunia em si, de maneira "correspondente", a mesma dualidade configurada no macrocosmo: material e espiritual.

Levando em consideração que a ordem material, limitada, era captada de maneira restrita e fragmentada pelos cinco sentidos, a totalidade do plano espiritual celeste, quando vislumbrada, culminaria num processo sinestésico, ou seja, num processo unificador. Ao estabelecer "correspondências" entre os elementos do plano material, Baudelaire promoveu um ajuste da teoria de Swedenborg: "O que o poeta almeja é nada mais que a perfeita integração de todos os sentidos e a integração do espírito com a carne, para que o ser possa atingir uma unidade indissolúvel" (GOMES, 2016, p. 30). O poeta, esse homem em que o gênio se destaca e que aspira a um Ideal, teria a habilidade de decifrar os "hieróglifos" divinos, isto é, era um captador e tradutor dos símbolos que circundavam a humanidade sem que ela os percebesse. Diante dessa necessidade intrínseca, que lhe nascera como um dom, o poeta via-se como um ser distinto, fatalmente escolhido por forças sobrenaturais, pela ação da ideia romântica de "gênio". Nisso, a tradição romântica abarcava a lírica baudelairiana, que estava sempre "- *Insatiablement avide/ De l'obscur et de l'incertain* [...]"[92] (BAUDELAIRE, 2006, p. 280).

Dado que o eu lírico, em sua condição de decifrador de códigos celestiais, seria capaz de perceber os símbolos espalhados pelo mundo, deveria ser por meio de uma linguagem "simbólica" e "alegórica" [93] que ele também se expressaria. Nas primeiras duas estrofes do poema "*Correspondances*", a teoria de Swedenborg é anunciada, haja vista, nesse mesmo

[92] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 281): "- Insaciavelmente sedento/ Do que não vejo e não defino [...]"

[93] Ainda que as alegorias românticas e, principalmente, as baudelairianas sejam bastante destoantes se comparadas àquelas da tradição dos manuais clássicos, a alegoria se constitui como processo linguístico distinto do processo simbólico, o qual será fortemente e diversamente buscado como procedimento no final do século XIX, como destaca Michaud (1966, p.74) acerca dos pré-simbolistas e simbolistas. Por outro lado, o uso de maiúsculas por vezes tentará desempenhar esse processo semiótico que diz respeito ao símbolo. Acerca da "alegoria", esse processo analógico, não se pode negar sua função reveladora como compreendiam os religiosos na Idade Média. A "profanação" da alegoria, nessa perspectiva, foi explicada como decorrente do processo gradativo de perda de hegemonia da fé cristã.

poema, se expressar a existência de correspondências verticais, isto é, as correspondências entre o mundo material e o ideal.

Nas duas últimas estrofes desse mesmo poema, revela-se o interesse da lírica baudelairiana recaindo sobre as correspondências horizontais, ou seja, sobre as semelhanças existentes entre os objetos do mundo sensível, já conferindo à analogia e à sinestesia funções importantes nesse processo de percepção da unidade, como notou Balakian (1985, p. 33). Nesse sentido, como destaca Álvaro Cardoso Gomes (2016, p. 28), em *Simbolismo, uma revolução poética*, "[...] o que Baudelaire faz é reinterpretar o místico sueco e criar um transcendentalismo imanente, de modo que a aliança da matéria e do espírito se processe nos limites terrenais, sem que se deseje alçar aos espaços celestes".

Ávido e ansioso pelo Absoluto, o eu lírico baudelairiano é um decaído, que, apesar de comungar a Queda com toda a espécie humana, sente como um solitário consciente dos efeitos desse exílio. Ao analisar atentamente, por exemplo, o léxico e as imagens do poema "*Le cygne*", composição em que a figura da exilada Andrômaca e a de um cisne branco que aspira ao seu lago natal se mesclam, Starobinski (2014, p. 54) nota que, em virtude dos gestos que refletem estados nostálgicos evocados por ambos, pelas imagens de Andrômaca e do cisne, esse poema configura-se como "[...] o poema do exílio e dos exilados". Tema que remonta às características atribuídas ao portador do humor negro, o exílio se multiplica em vários poemas e em várias imagens baudelairianas, a exemplo do tão conhecido "*L'Albatros*". Asceta, místico, Ícaro, dândi, cisne, Andrômaca, albatroz, essas e tantas outras são as imagens evocadas para se expressar o sentimento de nostalgia em relação a um ideal ou para, de um modo objetivo (por meio de correlatos), se expressar a sensação melancólica frente à realidade ou ao presente.

A antiga dualidade romântica de ascensão do espírito e de queda, em Baudelaire, configura-se a partir do amiúde debatido par de conceitos que intitula uma das seções de *Les Fleurs du mal:* "Spleen *et Ideal*". "*Spleen*", palavra de origem inglesa, além de significar "baço", onde se concentra a bílis negra segundo a tradição, corresponde ao humor sombrio pelo qual os jovens aristocratas e intelectuais ingleses (*the Malcontent*) por séculos ficaram conhecidos. Ainda que a palavra, no século XIX, seja popular aos franceses, é curioso notar a escolha desse vocábulo estrangeiro, principalmente por se tratar de uma palavra que relaciona-se à Inglaterra, país por quem os estetas franceses – a exemplo de Gautier - sempre nutriram certa desconfiança em razão de se tratar de um país onde as ideias liberais e o processo de industrialização culminaram inclusive na mercantilização das artes.

Além disso, o "*Spleen*" das obras de Baudelaire conjuga-se com a instância temporal cronológica, especialmente nos *Petits poèmes en prose*, obra posterior, quando o movimento

de elevação espiritual do eu lírico frequentemente é interrompido, de modo que este, apreensivo pelo Ideal, é "arrastado para baixo" diante da constatação de alguma necessidade de ordem material ou em razão de alguma outra ligada aos valores vigentes naquela sociedade francesa do século XIX. O *Ideal*, por seu turno, alude à idealidade platônico-cristã - recuperada por Plotino e Agostinho – cuja aspiração é o Absoluto, talvez um paraíso perfumado, onde amor e felicidade se realizam de uma maneira pueril e perfeita:

> [...]
> *Comme vous êtes loin, paradis parfumé,*
> *Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,*
> *Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,*
> *Où dans la volupté pure le coeur se noie!*
> *Comme vous êtes loin, paradis parfumé!*[94] (BAUDELAIRE, 2006, p. 248).

Se Pascal, que levou ao extremo as considerações de Agostinho, como lembra Auerbach (2012, p. 194), entendia que as aparentes injustiças do mundo e as formas de Estado eram consequências da *Queda* e que, portanto, demandavam apenas obediência e resignação como parte da expiação a ser cumprida pela humanidade, - afinal tal configuração distributiva de recompensas ao homem era consequência do *Pecado original*, - Baudelaire, longe de se afastar das angústias e dos horrores do mundo, mergulhou conscientemente no "mundo moderno" para extrair quaisquer que fossem "as flores" nascidas em meio a todo o "*mal*" e angústia sentida.

Por conseguinte, em meio ao ápice da vida moderna que emergia de uma Europa industrializada e densa demograficamente, Baudelaire é considerado "o poeta da modernidade". Como Friedrich (1978, p. 35) lembra, isso decorria do fato de que o autor, em 1859, havia sido um dos primeiros a utilizar a palavra para designar as idiossincrasias do artista moderno, que possuía a "[...] a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então." Para Baudelaire, como deixou explicitado em 1862, o artista moderno,

> [...] esse solitário dotado de imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um alvo elevado que o de um simples *flâneur*, um alvo mais geral que não o prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar de modernidade [...]. A modernidade é o transitório, o fugidio, o continente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. (BAUDELAIRE, 2010, p. 35, grifo do autor).

[94] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 249): "Como estás longe, paraíso perfumado, /Onde há tristeza e ao ódio o espírito se nega, /Onde tudo o que se ama faz por ser amado,/Onde à pura volúpia o coração se entrega!/Como estás longe, paraíso perfumado!"

Foi por isso que muitos entenderam que a idiossincrasia da arte de Baudelaire estava em realizar a criação poética no seio de uma civilização cujos valores estavam dominados pelo capital e pela técnica. Friedrich (1978, p. 35), crítico cuja tese é cheia de controversas, assinalou: "Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes". Logo, Modernidade e Eterno, tempo histórico e Absoluto, Queda e aspiração à elevação, todas essas dicotomias encontram-se não apenas no título antitético da primeira seção, "*Spleen et ideal*", mas por toda a obra poética. Conjugam-se, lá, frequentemente, o tempo histórico - em que se instaura a Paris reformada do Segundo Império - e o tempo Absoluto.

2.3.2 Signos da Queda: linguagem, imaginação e música segundo Baudelaire

À medida que a vontade pela transcendência se arrefecia, tendo em vista o vazio com que se deparava o eu lírico, mais o leitor dessas "Flores doentias" provavelmente tinha a sensação escatológica em relação a sua própria época, aqueles tempos de "decadência". No intento de expressar a decadência do Homem moderno e dos tempos, é sintomático que Baudelaire tenha se interessado pelos poetas da "decadência latina", como por Juvenal, poeta recorrentemente mencionado em *A Anatomia da Melancolia* por Burton. Berardinelli (2007, p. 145), ao rememorar as considerações de Benjamin sobre Baudelaire como "o poeta da cidade moderna, do centro do mundo ocidental nos anos de pleno triunfo burguês [...], destaca que o crítico via o interesse do poeta do "*Spleen*" por Juvenal, autor das *Sátiras*, explicado pelo fato de que este era um dos primeiros poetas urbanos.

À edição de 1868 de *Les Fleurs du mal*, Gautier destacou de onde vinham algumas dessas predileções:

> **O poeta das *Fleurs du mal* amava o que chamamos impropriamente o estilo de decadência e que não é outra coisa senão a arte em seu ponto de extrema maturidade a que as civilizações, ao envelhecerem, conduzem seus sóis oblíquos: estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuanças e rebuscado, recuando sempre os limites da língua, tomando suas palavras a todos os vocabulários técnicos**, tomando cores a todas as paletas, notas a todos os teclados, esforçando-se por exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável e a forma em seus mais vagos e mais fugidios contornos, ouvindo, para as traduzir, as confidências subtis da neurose, as confissões da paixão que envelhece e se deprava e as alucinações estranhas da ideia fixa ao tornar-se loucura. **Esse estilo de decadência é o último grau do Verbo intimado a tudo exprimir e levado ao extremo exagero**. [...] **Aliás, não é**

> **coisa fácil este estilo desprezado pelos pedantes, pois exprime ideias novas com formas novas e palavras que ainda não ouvimos.** Ao contrário do estilo clássico, admite a sombra e nessa sombra movem-se confusamente as larvas das superstições, os fantasmas desvairados da insônia, os terrores noturnos, os remorsos que se sobressaltam e se voltam ao menor ruído, os sonhos monstruosos que somente a impotência detém, as fantasias obscuras que espantariam a luz e tudo o que a alma, no fundo de sua mais profunda e última caverna, esconde de tenebroso, de disforme e de vagamente horrível. Podemos bem imaginar que as mil e quatrocentas palavras do dialeto raciniano não bastam ao autor, que as sumiu a dura tarefa de exprimir as ideias e as coisas modernas em sua infinita complexidade e sua múltipla coloração. Assim Baudelaire [...] preferia firmemente, a Virgílio e a Cícero, Apuleio, Petrônio, Juvenal, Santo Agostinho e este Tertuliano cujo estilo possui o brilho negro do ébano. Chegava mesmo ao latim de Igreja, a estas prosas e a estes hinos em que a rima representa o ritmo antigo esquecido [...] (GAUTIER apud MORETTO, 1989, p. 42-43, grifo nosso).

Estilo engenhoso, composição complexa, léxico contrário ao ouvido dos pedantes e permeado por termos técnicos, tudo isso fazia parte, segundo Gautier, do Verbo capaz de exprimir as mais sutis nuances de ideias e coisas modernas. Essa potencialidade e capacidade verbal explicava o interesse de Baudelaire pelos poetas latinos da "decadência"[95], que, em teoria, poderiam fornecer-lhe o estilo necessário para expressar a decadência do mundo moderno. Decadência essa, mesmo em sua repugnância urbana, que não necessariamente estaria afastada do Belo, haja vista a capacidade da lírica baudelairiana em penetrar as aparências banais, em fundir-se ao "objeto" e em reverter a lógica do Belo e do Feio.[96]

> Um dos grandes méritos de Baudelaire é o de ter feito da paisagem urbana, das casas, dos quartos e dos 'interiores' o objeto de sua contemplação e de ter percebido, até em sua feiura e seus disparates, analogias secretas com suas próprias contradições. Na multidão, 'este vasto deserto de homens', nas ruas da grande cidade de rostos de pedra e de tijolos, 'caminhante solitário' perdido dentro de uma natureza transformada, fabricada, irreconhecível, foi lhe concedido, primeiramente a ele sem dúvida, entregar-se ao que chama uma 'santa prostituição da alma' e elevar-se até este estado de 'comunhão universal' em que o sujeito e o objeto se absorvem mutuamente. (RAYMOND, 1997, p. 22).

A respeito das dicotomias, como beatitude e satanismo, transcendência e imanência, espiritual e carnal, solidão e multidão, natural e artificial, Friedrich (1978) sintetizou o movimento espiritual-humoral do eu lírico e dos temas desenvolvidos na obra *Les Fleurs du mal* seção após seção, concluindo o seguinte:

---

[95] Gautier lista alguns poetas do século I e do século II ao lado de Agostinho, - o qual, de fato, foi contemporâneo ao processo final da "Queda" do Império romano no século IV. Todos esses outros autores são classificados entre os poetas da decadência porque, desde o século I a.C., em Roma, prevalecia o sentimento nostálgico de um passado áureo que foi perdido. Acreditava-se, desde então, viver um processo de declínio dos antigos valores socioculturais.
[96] Cf. BERARDINELLI, 2007, p. 55.

> **Trata-se de uma tessitura ordenada mas movimentada, cujas linhas alternam-se entre si, formando, na evolução total, uma parábola de cima para baixo.** O fim é o ponto mais profundo e se chama "abismo", pois, só no abismo ainda existe a esperança de ver o "novo". Que novo? A esperança do abismo não encontra palavras para expressá-lo. (FRIEDRICH, 1978, p. 40, grifo nosso).

Como a evolução total do movimento lírico baudelairiano configura-se como uma parábola de cima para baixo, infere-se, a partir da tradição religiosa, que as tentativas de elevação espiritual culminam sempre em queda. Se essa evolução total das linhas que formam uma parábola de cima para baixo, como um arco, for pensada dentro daquilo que Frye (2004), analisando a mentalidade cristã acerca do Tempo, coloca como uma parábola invertida, ter-se-iam as seguintes suposições: ou o Tempo histórico em Baudelaire (parte baixa da parábola de Frye) não oferece alternativas ao Homem, a não ser a espera da consumação (a Parusia); ou, mais terrivelmente ainda, a parábola invertida jamais se completará; suposição essa que, em muitos momentos, leva o eu lírico baudelairiano ao desespero, principalmente diante da passagem lenta do tempo, pois a história da qual participa parece-lhe um "limbo" eterno: o futuro incessante do tempo do progresso. Disso irrompe o desejo pela morte, que, aliás, é título da última seção de poemas dessa obra.

Para Octavio Paz (2013), esse futuro que aterroriza o homem moderno configura-se da seguinte forma:

> Não sendo a eternidade cristã, tem semelhanças com ela por ser aquilo que está do outro lado do tempo: nosso futuro é a projeção do tempo sucessivo e simultaneamente sua negação. O homem moderno se vê lançado ao futuro com a mesma violência com que o cristão se via lançado ao céu ou ao inferno. A eternidade cristã era a solução de todas as contradições e agonias, o fim da história e do tempo. Nosso futuro, embora seja depositário da perfeição, não é um lugar de repouso, não é um fim; ao contrário [...] (PAZ, 2013, p. 40).

Por seu turno, Friedrich (1978, p. 42) aponta a existência de um senso escatológico que permeava o continente europeu desde o século XVIII e que se acentuava no século XIX, reverberando estímulos na arte de Baudelaire, como se nota em "*Le coucher du soleil romantique*", em que alegoricamente se estabelece conexão entre a passagem do tempo e os gradações do dia até entardecer, fazendo brotar, de uma inicial imagem de pôr-do-sol vivaz, - ilusões do progresso, - uma noite fria num pântano tomado por odores fúnebres e por animais e insetos detestáveis. Friedrich (1978, p. 42) ainda destaca a consciência de Baudelaire acerca dos estímulos que produzem sua arte, ao afirmar que *Les Fleurs du mal* é "um produto

dissonante das musas do tempo final". Além disso, nesse mesmo poema, há algo central da lírica romântica que está também presente em Baudelaire: a procura - em vão - de um Deus ausente; o mito da morte de Deus e o da orfandade, sobre o qual Paz (2013, p. 58) assinala:

> O tema da orfandade universal, tal como o encarna a figura de Cristo, o grande órfão e irmão maior de todas as crianças órfãs que são os homens, exprime uma experiência psíquica que lembra a via negativa dos místicos: a "noite escura" em que nos sentimos flutuando à deriva, abandonados num mundo hostil ou indiferente, culpados sem culpa e inocentes sem inocência. Contudo, há uma diferença essencial: é uma noite sem desenlace, um cristianismo sem Deus. Ao mesmo tempo, a com de morte de Deus provoca um despertar da fabulação mítica na imaginação poética e assim se cria uma estranha cosmogonia em que cada Deus é a criatura, o Adão, de outro Deus. Regresso do tempo cíclico, transmutação de um tema cristão num mito pagão. Um paganismo incompleto, um paganismo cristão tingido de angústia pela queda na contingência.

Da frustrada empresa por transcendência resta ao eu lírico baudelairiano tensionar os motivos e os temas religiosos, revoltando-se contra o Deus cristão, como no poema "*Le reniement de Saint-Pierre*", em que a ausência e a não resposta desse "[...] *tyran gorgé de viande et de vins*", como que indiferente ao sangue dos mártires, conduz o eu lírico à blasfêmia:

> *– Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait*
> *D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;*
> *Puissé-je user du glaive et périr par le glaive !*
> *Saint Pierre a renié Jésus… il a bien fait.*[97] (BAUDELAIRE, 2006, p. 390).

Em outros poemas, o eu lírico, na ânsia por respostas, conjura a morte. É apenas esta que lhe poderia oferecer a saída da vida, a interrupção das angústias terrenas e talvez a transcendência, ainda que provavelmente, segundo o terror baudelairiano, *L'Éternel* possa ser *Le Néant*. Starobinski (2016), ao analisar os movimentos da poética baudelairiana, constata que, diante da dissipação do sonho (que se assimila ao *Ideal*) e da constatação da realidade intolerável, Baudelaire encontra, na sugestão da morte, a solução dessa tensão do eu lírico, o que leva Guy Michaud (1966, p. 59) a declarar "*Il y a chez Baudelaire une mystique de la mort, et aussi une obsession de la mort*". Como lembra Scliar (2003, p. 70), Hipócrates já indicava que o melancólico "[...] aspira à morte como se fosse uma bênção". É nesse sentido que o eu lírico, esse eu reflexivo e afastado da participação alienada do espetáculo, ao buscar a transcendência, que não se completa, volta-se sempre à morte.

---

[97] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 391): "Quanto a mim, isto é certo, eu saio satisfeito/ Deste mundo onde o sonho e a ação vivem a sós;/ Possa eu usar a espada e a espada ser-me algoz!/ São Pedro renegou Jesus... Pois foi bem-feito!"

Todavia, é nesse impasse que a lírica de Baudelaire se fortalece. Starobinski (2014) recorda, inclusive, que o ideal de belo dela, declaradamente, depende do infortúnio. Nascida da negatividade e da criticidade moderna, a lírica baudelairiana alimenta-se dessa tensão perpétua, que o poeta reveste de motivos teológicos cristãos jansenistas, místicos e "satanistas". Idealidade e satanismo constante fazem parte da tônica tensiva de um ser "[...] 'hiperbólico', sempre propenso para o alto, numa febre espiritual. Mas é um homem essencialmente cindido, *homo duplex*, tem de satisfazer seu polo satânico, para ir ao encalço do celestial", segundo entendeu Friedrich (1978, p. 46).

Em *L'Art romantique*, no artigo sobre Banville, Baudelaire (1961, p. 737), por um lado, havia destacado a propensão hiperbólica da lírica para a qual tudo era apoteose, carregando sempre a ideia de Éden perdido, variante da Idade de Ouro: "*Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Éden perdu. Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire apothéosé*".[98] Por outro lado, assinalava ele que nada impedia que o poeta (ou a musa) descesse das regiões ideais para tirar proveito do que aparentemente havia de feio e de corrompido: "[...] *le poète sait descendre dans la vie; mais croyez que s'il y consent, ce n'est pas sans but, et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d'enchantements*" (BAUDELAIRE, 1961, p. 738).[99]

Dado que a lírica, conforme o pensamento explicitado nessa ocasião por Baudelaire, carregaria em sua própria natureza a consciência de um Éden perdido, seria próprio desse gênero o teor e o tom melancólico, observáveis na voz solitária do eu lírico que evoca a lembrança e o desejo de um objeto ausente, o seu Ideal. Como a rememoração desse "Éden" é nostálgica, com ela, vem a consciência da "Queda", que, segundo os místicos cristãos, como observado em Hildegarda von Biden, é de onde provém o humor negro. Foi dessa literatura mística cristã - frequentemente, discordante em relação à ortodoxia romana, - que Baudelaire tirou proveito.

Como grande parte dos poetas pré-românticos e românticos, Baudelaire se valia dos motivos e temas teológicos e místicos do cristianismo, no entanto, não em sua concepção ortodoxa romana, antes fazendo uso das mais variadas compreensões, como a gnose, o neoplatonismo etc. Isso porque, após os ataques sofridos provenientes do intelectualismo ilustrado anticlerical revolucionário, o cristianismo foi retomado pelos artistas românticos como

[98] Tradução nossa: "Todo poeta lírico, em virtude de sua natureza, opera fatalmente um retorno ao Éden perdido. Tudo, homens, paisagens, palácios, no mundo lírico, é, por assim dizer, apoteótico".
[99] Tradução nossa: "[...] o poeta sabe descer à vida; mas acredite que se ele consentir, isso não é sem propósito, e que ele tirará proveito de sua jornada. Da feiura e da estupidez, ele criará um novo tipo de encantamento."

sinal de rebeldia antimoderna. Com essa retomada, versões cristãs heterodoxas, sincréticas e múltiplas foram exploradas, como as místicas, a jansenista e até maniqueísta. Todas elas entrelaçadas a outras crenças pagãs. O mal, para os tomistas, na mesma linha de pensamento agostiniana, por exemplo, significava a ausência do Bem supremo. Para Baudelaire, no entanto, tal qual acreditavam os "heréticos" maniqueus, o mal trata-se de uma força independente, conforme lembrou Friedrich (1978, p. 47).

Para explicar as tensões modernas, Octavio Paz (2013, p. 80-81) assinala que o método poético moderno está calcado em dois procedimentos dilacerantes e irreconciliáveis, mas que coexistem nas obras, a saber, ironia e analogia. De um lado, a analogia, *tropos* inserido no tempo mítico, é o procedimento que visa ao reestabelecimento da unidade vigente entre naturezas distintas, escamoteando as diferenças. Trata-se de operação mágica muito bem conhecida dos Antigos.

Do outro lado, a ironia, emergente do tempo histórico, é operação corrosiva, pautada na consciência da finitude, da morte. Em Baudelaire, ambos os *tropos* estão sempre tensionados, como é típico da literatura moderna conforme defende Paz (2013). Não se pode ingenuamente pensar, todavia, que a construção lírica baudelairiana corresponda a uma expressão espontânea, ingênua, cristã ou mística do poeta, ainda que Baudelaire tenha afirmado o seguinte, em carta a *Monsieur* Ancelle, em 1866:

> [...] *dans ce livre* atroce *j'ai mis* tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion *(travestie),* toute ma haine*? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre* d'art pur, *de* singerie, *de* jonglerie, *et je mentirai comme un arracheur de dents.*
> *Et à propos! Qu'est-ce que c'est donc que la poésie* fantaisiste*? Je ne pourrai jamais le deviner. Je défie D de l'expliquer, comme je défie un journaliste ou un professeur quelconque* d'expliquer le sens d'un seul des mots dont il se sert. — *Il y a donc une poésie* fantaisiste, *et une poésie* qui ne l'est pas. *Qu'est-ce que c'est que celle-là qui n'est pas basée sur la fantaisie de l'artiste, du poète, c'est à dire* sur sa manière de sentir*?* (BAUDELAIRE, 1907, p. 522, grifo do autor).

Nesse trecho, a escrita que pretende expressar o sentimento verdadeiro do poeta ("coração") por meio do uso daquilo o que senso comum chama de artifício da "fantasia", antes de se constituir uma impertinência, um contrassenso, é a chave de leitura para a lírica. Nesse trecho, Baudelaire vale-se do termo "fantasia", na verdade, para se referir ao modo como se compreende vulgarmente o processo criativo dos artistas guiados pela imaginação, - esta, sim, "a rainha das faculdades". Nas palavras do poeta,

> *C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne.* (BAUDELAIRE, 1961, p. 1037-1038).

Para ele, foi a imaginação que deu vida à metáfora, à analogia e, num sentido religioso, ao mundo. A função do poeta, a partir disso, não é contentar-se em imitar a ordem da natureza manifestada pela aparência das coisas; pelo contrário, dado o caráter fragmentado de como o mundo se apresenta para o "eu", o desígnio do poeta é de reconfigurá-lo segundo a sua "maneira"; criá-lo, reordenando-o segundo a sua própria imaginação, a fim de apreender, de fato, a Unidade universal – em relação à qual o gênio poético é sensível. Marcel Raymond, em *De Baudelaire ao Surrealismo*, destaca a singularidade da atitude do poeta de *Les Fleurs du mal* diante do "real", diante da Natureza:

> [Baudelaire] Vê nela, não uma realidade que existe por si mesma e para si mesma, porém um imenso reservatório de analogias e também uma espécie de excitante para a imaginação. "Todo o universo visível [...] não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar". (RAYMOND, 1997, p. 19).

Conforme Paz (2013), nesse processo está, em grande parte, a herança kantiana e schelliniana passada a Coleridge, poeta este caro não apenas ao Romantismo inglês, mas a Poe e a Baudelaire, em se tratando da faculdade imaginativa a serviço da poesia. Segundo Paz (2013, p. 61), se, para Kant, a "[...] 'imaginação transcendental' é a faculdade pela qual o homem desdobra um campo, um 'para além' mental, onde os objetos se situam [...]", permitindo-lhe o conhecimento, para Coleridge, haveria apenas uma diferença entre revelação religiosa e imaginação poética: que a primeira está submissa às mudanças demandadas pela história. Por conseguinte, "[...] a palavra poética é a palavra da fundação" (PAZ, 2013, p.61). Em todas as crenças, como acreditou Blake, conforme lembra Paz (2013, p. 63), havia um germe não religioso e, por isso, não perecível, ainda que diverso em sua recepção: a imaginação poética.

"*Je trouve inutile et fastidieux de répresenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.* [...]" (BAUDELAIRE, 1961, p. 1036-1037), dirá o poeta no Salão de 1859. Essa não é a tônica de Baudelaire apenas como crítico dos Salões, negando a pura técnica e a imitação dos

clássicos, é a maneira como procederá em sua própria arte poética. É por meio da imaginação que as analogias universais entre os mais diversos materiais e planos serão percebidas e recombinadas para expressar a própria alma do poeta. Conforme Raymond (1997, p. 20, grifo nosso):

> Com a ajuda desses materiais desordenados, que lhe são fornecidos por suas percepções ou sua memória, o poeta vai criar uma ordem que será, relativamente a um momento e a um estado determinados, à "circunstância atual" (se é verdade que um tal ideal pode um dia ser atingido), a expressão infalível de sua alma. E essa expressão - embora os elementos de que se compõe pareçam referir-se às coisas da natureza - não deixará de ser menos essencialmente sobrenatural. Pois a alma, dada sua origem e seu destino, somente encontra sua verdadeira pátria no além espiritual no qual mergulha a natureza. **A missão da poesia é a de abrir uma janela para esse outro mundo, que é de fato o nosso, é a de permitir ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até ao infinito. Através desse movimento de expansão esboça-se ou realiza se a volta à unidade do espírito.**

Para que se compreenda melhor a arte baudelairiana e suas idiossincrasias construtivas, faz-se necessário uma pequena digressão. Gustav René Hocke (1974, p. 18-19), em sua teoria acerca do Maneirismo, - na esteira de Ernst Robert Curtius - compreendia que esse termo designava dois conceitos, para os quais a obra de Michelangelo Buonarroti poderia servir de exemplo. O primeiro deles se referia a uma estética que se impôs, na História da Arte, entre o Renascimento e o Barroco. O segundo, a uma "maneira" expressiva tensionada e dramática que se verificou em alguns momentos da História.

O equilíbrio das proporções de uma arte "Clássica" da Alta Renascença faz-se perceber na pintura do teto da Capela Sistina, em 1512. No entanto, a expressividade "maneirista" de Michelangelo é percebida na dramaticidade dos corpos tensionados e assombrosamente retorcidos que foram pintados no afresco "*Giudizio universale*" entre 1536 e 1541. Seria a esse segundo Michelangelo, o "maneirista" e melancólico do *Juízo Final*, a quem os pintores românticos, como Géricault e Delacroix, prestariam culto. Nessa expressividade está a base da segunda concepção de Hocke (1974) acerca do "maneirismo".

Para Hocke (1974), além de uma estética irregular, dentro da História da Arte, que se situa entre 1520 e 1620, o "maneirismo" é de uma atitude expressiva diante da vida que se erige – ciclicamente na história - como opositora a um conjunto saturado de regras "clássicas". Em outras palavras, tanto para Curtius quanto para Hocke (1974), havia o "Maneirismo", como uma tendência artística datada, e havia uma forma "maneirista" – a que outros chamarão de "barroca" ou de "romântica", - em vários períodos da História.

Por "*maneira*", termo popularizado por Giorgio Vasari (2011), denotava-se certa individualidade no estilo que, de início, dependeria da estética "clássica" para depois se emancipar, adquirindo traços específicos que, em geral, resumem-se em forte natureza expressiva, em desfiguração, em surrealidade e em abstração. Segundo ainda Hocke (1974), Curtius, com quem concordava, assinalava a existência de algumas épocas de anticlassicismo europeu que formavam mais nitidamente o processo dialético "Classicismo-Maneirismo", ou, como preferem outros, o binômio das constâncias históricas "Racional *versus* Irracional".

Esses movimentos anticlássicos se faziam perceber em Alexandria, entre os anos de 350 a 150 a.C.; em Roma, entre o ano 14 e o ano de 139 d.C; no início da Idade Média; entre os anos de 1520 e 1650, como "Maneirismo"; entre 1800 a 1830, no Romantismo, como oposição aos valores Neoclássicos; e, finalmente, como destaca Hocke, entre 1880 e 1950.

Nesse sentido, a arte maneirista interessa-se por tudo aquilo que a arte "clássica" dispensa: a subjetividade, a dramaticidade, a estranheza, a irregularidade, o bizarro, o paradoxal, a ambiguidade, a magia, o mistério, o fragmento, o erótico, o inverso, o duplo, o disforme e, sobretudo, o artificialismo extremo, - capaz de aproximar elementos díspares numa espécie de alquimia. Para pintar à sua própria "maneira", evidentemente, ressaltava-se a excepcionalidade do artista de gênio, noção indiretamente já presente entre os Renascentistas como destacamos anteriormente. Assim, o poeta – ser melancólico e de gênio – não deveria imitar a aparência do mundo, mas expressar as ideias, que, de acordo com a leitura neoplatônica do florentino Ficino[100], "são realidades metafísicas", distintas das "coisas terrestres". Intrínseca a essa ideia de gênio está a de engenho, sobretudo quando se pensa a respeito de certa dificuldade no estilo, como por muito tempo se atribuiu a Michelangelo, - artista perfeccionista, que trabalhava isolado, e dono de certa "*terribilità*"[101] no estilo, como à época já destacava seu contemporâneo Giorgio Vasari (2011) acerca do *Juízo Final*.

Depreende-se, a partir da tradição que se fortalece desde o Renascimento até o Romantismo, a proximidade entre a ideia do artista de gênio e a engenhosidade no estilo, algo que retira a obra de arte do domínio do comum e a conduz para zonas próximas das atividades que almejam expressar o "sublime". Compreende-se, dessa forma, o porquê de Baudelaire admirar tanto Delacroix, - herdeiro de Géricault, de Rubens e do Michelangelo "maneirista", - a ponto de afirmar "*M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens*

[100] Cf. HOCKE, 1974, p. 75.

[101] Essa palavra tornar-se-á um conceito quase intrínseco à arte de Michelangelo. No entanto, a cada época, essa "terribilidade" no estilo será interpretada de modo distinto, seja em termos de engenhosidade do trabalho, seja em termos de representação de certo "terror" sublime, termo caro aos românticos.

et des temps modernes" (BAUDELAIRE, 1961, p. 815). Aqueles que Baudelaire admirou, na verdade, eram conhecidos por sua originalidade, por suas "maneiras" engenhosas, por suas faculdades imaginativas que os colocavam como "faróis" da humanidade, ópios para os mortais, - grande prova da dignidade humana, segundo o poeta. Dentre esses, estavam Rubens, Rembrandt, Goya, Watteau e o próprio Michelangelo, além de outros, como expressa o poema "*Les Phares*". Por outro lado, a composição, segundo Baudelaire, mesmo que guiada pela imaginação, não pressupunha descuro ou sentimentalismo desmedido. O ato criativo era artifício, portanto, fruto de cálculo e de precisão. É por causa disso, aliás, que Valéry (2018, p. 23-24) o colocará como um "clássico", partindo do princípio de que a organização do poema implica atos voluntários e refletidos como atesta a forma baudelairiana.

Em Baudelaire, a precisão clássica dos versos contrasta com as imagens "maneiristas" que o poeta cria. Disso provém o desacordo entre conteúdo e forma nesse poeta, como notaram alguns, a exemplo de Rimbaud. O maneirismo baudelairiano na construção de imagens, da qual participa em demasia o oxímoro, está sempre tensionado em sua retórica, em que se encontram Racine e "um jornalista do Segundo Império", como destacou certa vez Paul Claudel (apud BENJAMIN, 2015, p. 101) acerca do uso da linguagem em Baudelaire.

Não se pode esquecer que não apenas Gautier, mas também e, sobretudo, Poe (2009) – em seu ensaio "*O princípio poético*" – exerceu grande repercussão na lírica do poeta de *Les Fleurs du mal*, ainda que a leitura desse ensaio de Poe seja posterior à escrita de alguns poemas seus. Além da "reafirmação" dos princípios nos quais Baudelaire já acreditava e da troca de valores entre ambos, conforme Valéry (2018, p. 25), esse amálgama *Baudelaire-Poe* forneceu teses caras à tradição poética que se formou desde então.

O poeta norte-americano, no referido ensaio, ao atribuir o estatuto de "heresia" ao intento didático moral, fustigava o pensamento comum que atribuía relação de dependência entre Poesia e Verdade. Poe (2009, p. 83-128), nesse sentido, defendia o poema "*per se*"; distinguia os domínios do que chamava "poesia da revelação"; reforçava a ideia de que o poeta deveria buscar precisão, impassibilidade e clareza; asseverava a necessidade de que a Poesia não se afastasse, de modo nenhum, da Música, "[...] o mais arrebatador dos princípios poéticos"; destacava que o domínio do poema era a Beleza e chamava a atenção para a função da "fantasia".

A partir da forte impressão que a leitura dos textos de Poe, na década de 1840, causou em Baudelaire, - o que os irmanou, - supõe-se, aqui, que o uso dos temas e dos motivos da fé

religiosa na lírica baudelairiana tem função subordinada à criação poética; ato criador esse que salva o poeta da simples existência órfã e que o coloca como um demiurgo.

No lugar da própria religião e da ausência de sentido de um mundo em que o deus cristão ou que todos os deuses estão mortos, pouco a pouco, desde os românticos, a Arte erige-se como ato demiúrgico "*per se*" cuja única finalidade seria a Beleza, que, por sua vez, como destaca Michaud (1966, p. 68), revelaria ao poeta não a Verdade, mas o Desconhecido, capaz de retirar o poeta do tédio.

A famosa defesa do autotelismo da arte feita pela apreciação estética de Kant foi levada por Victor Cousin[102] e pelas ideias de Benjamin Constant e de Staël à França, o que resultou na ideia e expressão "arte pela arte", deflagrada indiretamente nos discursos de Gautier, que são, de certa maneira, pontos referenciais para a geração posterior, da qual faz parte, por exemplo, Baudelaire, embora este, em seus discursos, mostre-se em constante mudança a respeito da autonomia artística. Em todo o caso, podemos dizer que, a certa altura, Baudelaire se alinha ao discurso de Edgar Allan Poe sobre o poema "*per se*", o que sugere que a Beleza, independentemente de aspectos morais, seria a única coisa que importaria ao poeta.

A apoteose da Arte no século XIX, dessa forma, gestava-se em gradações conceptivas. Entre as ideias de "arte pela arte", de "poesia pura" e de "arte total" pouca é a distância. Por meio da "[...] *Criação Rítmica da Beleza*" (POE, 2009, p. 91), certa linhagem de poetas sabia que seu objetivo não era o Dever ou a Verdade, mas a Beleza. Dado isso, em Baudelaire, a busca por transcendência é expressa, principalmente, por meio de temas místicos como componente de tensão do discurso do poeta, que se sabe exilado porque percebe seu próprio "instinto imortal do Belo".

Sentimento esse, de exílio do poeta, que reverbera na Poesia, cada vez mais reflexiva sobre sua própria natureza, pincipalmente linguística. Desse exercício de si para si, buscou-se, algumas vezes, a depuração da linguagem, dando continuidade às ideias presentes em uma das

[102] Victor Cousin, segundo Baltor (2007, p. 57-59), foi aluno de Hegel, de Schelling e de Schiller. As ideias que Cousin discutia nos anos de 1840 na França, na verdade, já haviam sido assinaladas em 1805 por Quatremère de Quincy e por Théodore Jouffroy em 1826. De acordo com Cassagne (1997, p. 73), inclusive este ministrara um curso do qual Sainte-Beuve foi um dos alunos. Por outro lado, Cassagne lembra que não diretamente os jovens românticos, entre os quais estava Gautier, tiveram contato com essas teorias. Na verdade, como aponta Baltor (2007), as doutrinas germânicas transitavam em Paris graças primeiramente às obras de Benjamin Constant e às de Madame de Staël e posteriormente à presença de Heinrich Heine. A expressão "*l'art pour l'art*", todavia, de acordo com Van Tieghem (1968, p. 236), foi proferida em 1828 por Victor Hugo. Apesar de Gautier não a ter declarado, foi ele quem, na prática, colocou-a em relevo na poesia francesa do século XIX, sobretudo com seus prefácios em defesa da autonomia da arte.

vertentes do Romantismo que ansiava por uma língua capaz de expressar certa unidade que fora perdida.

Alguns pré-românticos e românticos almejaram "um retorno" a qualquer período anterior à Idade Moderna ou à modernidade, aspirando a certo estatuto primevo da língua: condição de nominação da coisa *in praesentia*[103], o "símbolo", a língua da Idade de Ouro, a língua adâmica do Éden. Nesse empreendimento, estiveram Blake, E.T.A. Hoffmann, Emerson e outras sucessivas abordagens da obra mística de Swedenborg, por exemplo. Acerca dessas particularidades da poesia moderna, que nega a Idade Moderna e principalmente a modernidade, Paz (2013, p. 45, grifo nosso) assinalou:

> Crítica da crítica e suas construções, a poesia moderna, desde os pré-românticos, busca se assentar num princípio anterior à modernidade e antagônico a ela. [...] Seja qual for seu nome, esse princípio é a negação da modernidade. **A poesia moderna afirma que é a voz de um princípio anterior à história, a revelação de uma palavra original de fundação**. A poesia é a linguagem original da sociedade - paixão e sensibilidade - e por isso mesmo é a verdadeira linguagem de todas as revelações e revoluções. Esse princípio é social, revolucionário: regresso ao pacto do começo, de antes da desigualdade; esse princípio é individual e diz respeito a cada homem a cada mulher: reconquista da inocência original. [...] Num extremo, o tema da instauração de outra sociedade é um tema revolucionário que insere no futuro o tempo do começo; no outro extremo, o tema da restauração da inocência original é um tema religioso que insere o futuro cristão num passado anterior à Queda. A história da poesia moderna é a história das oscilações entre estes dois extremos: a tentação revolucionária e a tentação religiosa.

Embora, ainda na juventude, como mostram as correspondências, Baudelaire tenha se afeiçoado à arte de Victor Hugo e, em 1851, tenha proferido que o autotelismo poético seria uma "utopia pueril", como bem notou Michael Hamburguer (2007, p. 13-19) ao falar do espírito contraditório do autor, Baudelaire, pouco tempo depois, defenderia quase exatamente o contrário, como se lê na seguinte passagem: "*La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même*"[104] (BAUDELAIRE, 1875, p. XX-XXI).

Reforçada pela leitura de "*O princípio poético*", de Poe, de cujas ideias e palavras Baudelaire se apropriara, e pela amizade com Gautier, a poética baudelairiana rejeitou definitivamente as tentações políticas e inclusive as religiosas alinhadas à ortodoxia do catolicismo romano. A religiosidade heterodoxa de sua obra, na verdade, abria espaço cada vez

[103] Cf. GOMES, 2016, p. 139.
[104] Tradução nossa: "A poesia não pode, sob pena de morte ou fracasso, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem por objeto a Verdade, tem apenas a si mesma".

maior para a autonomia que a lírica, cada vez mais individualista, começava a demandar. Além disso, o misticismo a que a sua lírica aludia dialogava com as palavras de Poe (2009) acerca da Música, as quais Baudelaire tomará por suas, tamanha a afinidade que sentia em relação ao poeta norte-americano, que escrevera:

> Contentando-me com a certeza de que a Música, em seus vários modos de metro, ritmo e rima, é de tão grande importância na Poesia que nunca poderá ser sabiamente rejeitada, e tão vitalmente auxiliar dela que se torna simplesmente tolo quem declinou de sua assistência [...]. É na música, talvez, que mais de perto a alma atinge o grande fim pelo qual luta, quando inspirada pelo Sentimento Poético a criação da suprema Beleza. Pode-se dar, realmente, que aí esse sublime fim seja, de vez em quando, atingido de Jato. Somos muitas vezes levados a sentir, com prazer calafriante, que de uma harpa terrena irrompem notas que não podem deixar de ser familiares aos anjos. E assim pouca dúvida pode existir de que, na união da Poesia com a Música, em seu sentido popular, encontraremos o mais vasto campo para o desenvolvimento poético. (POE, 2009, p. 90-91).

Nessa busca por uma expressão simbólica, ou seja, uma expressão direta e universal que atinja todos os homens misteriosamente, a lírica baudelairiana ultrapassa o uso do símbolo. O simbolismo que sua lírica buscou não pode ser entendido apenas no que tange, por meio do uso de maiúsculas, a aspectos e elementos "universais" supostamente personificados a partir de um Ideal (a Beleza, o Absoluto, o Eterno, o Tédio, o Nada), nem na mera prática do discurso alegórico, de que ele faz uso abundante.

Na década de 1860, em meio às polêmicas acerca das apresentações de *Tannhäuser* em Paris, Baudelaire (re)afirma, em um artigo de 18 de março de 1861, que será por meio da Música que o poeta empreenderá a comunicação direta e universal. Segundo ele, é por meio dessa arte não "positiva" que a arte simbólica se realiza e que as analogias universais se desvelam. Poe já havia asseverado a necessária união da Poesia com a Música, mas é a ópera de Wagner que indicará, principalmente à mente mística de Baudelaire, os ideais a serem buscados pela Arte. Assim escreve o poeta:

> O leitor sabe que objetivo perseguimos: demonstrar que a verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes. Além disso, aqui não será ridículo argumentar a priori, sem análise e sem comparações, pois o que seria verdadeiramente surpreendente seria que o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios para traduzir ideias, sendo as coisas sempre exprimidas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus criou o mundo como uma complexa e indivisível totalidade. (BAUDELAIRE, 2013, p. 27).

Por meio da poesia e na poesia, e também naquele momento pela música, o poeta percebia que seu espírito, tomado por entusiasmo, pressentia o transcendente. Por meio da

Música, a sua permanente melancolia irritada, o seu tédio e o seu nervosismo espiritual ao se saber afastado do Ideal e caído em um mundo imperfeito,[105] arrefeciam-se. A música, dentro dessa lógica, seria capaz de provocar o sentimento da Beleza e, portanto, do Eterno. Baudelaire, entusiasmado com a obra wagneriana, vale-se das palavras do músico Franz Liszt (apud BAUDELAIRE, 2013, p. 65, grifo nosso) para indicar suas próprias impressões:

> Wagner, forçando nossa meditação e nossa memória a tal constante exercício, arranca, apenas por meio disso, a ação da música do domínio dos vagos enternecimentos e acrescenta aos seus feitiços alguns dos prazeres do espírito. Por esse método, que complica os prazeres fáceis oferecidos por *uma série de cantos raramente aparentados entre si*, ele exige uma singular atenção do público, mas, ao mesmo tempo, prepara as mais perfeitas emoções para aqueles que sabem degustá-las. **Suas melodias são de alguma forma *personificações de ideias*; sua repetição anuncia a volta dos sentimentos que, de maneira alguma, as palavras que pronunciamos indicam explicitamente**; é a elas que Wagner confia revelar-nos todos os segredos dos corações. Há frases, aquela, por exemplo, da primeira cena do segundo ato, que atravessam a ópera como uma serpente venenosa, enrolando-se em torno das vítimas e fugindo diante de seus santos defensores, e há também, como aquela da introdução, que só retorna raramente, com as supremas e divinas revelações. **As situações ou os personagens de alguma importância são todos musicalmente exprimidos por uma melodia que se torna seu símbolo constante.**

Assim como pensara em relação a Poe décadas antes, Baudelaire se reconheceu em Wagner, a ponto de lhe haver escrito em 1860 as seguintes palavras: "[...] o senhor me lembrou a mim mesmo, e muito, nas más horas". Por conseguinte, a partir dessa "união" *Baudelaire-Wagner*, a poesia vindoura exploraria cada vez mais a "música" da poesia. Como aponta Balakian (1985, p. 55), isso aconteceu de três modos distintos. O primeiro deles, explorando as associações mentais, ao encontrar, nas palavras, as mesmas propriedades sugestivas intrínsecas às notas musicais. O segundo, apelando-se ao sentido auditivo, associando-se, de maneira incomum, palavras que possuíssem recorrências sonoras. O terceiro, operando sobre o intelecto, realizando uma verdadeira "orquestração sinfônica da frase" por meio do uso de temas e motivos e de suas variações no decorrer do poema.

Outro ponto que merece destaque refere-se à ocultamento da instância do "eu" por meio de "máscaras". Para Friedrich (1978), o lirismo baudelairiano em muito se distinguia da lírica anterior, que se apoiava majoritariamente na vivência da pessoa empírica do poeta. A lírica baudelairiana, conforme a conhecida teoria de Friedrich, vale-se de um processo que o teórico chama de "despersonalização", algo muito distinto de uma expressão lírica calcada na

[105] Cf. BAUDELAIRE, 1961, p. 689.

expressão “espontânea” de uma experiência vivida pelo eu empírico. Essa definição de Friedrich acerca da constituição do sujeito lírico na poesia moderna, apesar de famosa, é problemática. As limitações dessa concepção e as problematizações a respeito da identidade do eu lírico e suas relações com o eu empírico constam em um artigo chamado “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia”, de Dominique Combe (2010, p. 128), que escreve:

> É provavelmente em razão de seu caráter de tensão, e não dialético, que o sujeito lírico, como afirma a crítica, parece altamente problemático, para não dizer hipotético e inapreensível. Não há, a rigor, uma identidade do sujeito lírico. O sujeito lírico não poderia ser categorizado de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental. Vale dizer então que o sujeito lírico, levado pelo dinamismo da ficcionalização, não está jamais acabado, e mesmo que ele não é. Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo.

Analisando, inicialmente, a lírica do ponto de vista retórico (metafórico e alegórico), em que coexiste uma dupla referencialidade de significado (literal e figurativo), e o sujeito lírico do ponto de vista fenomenológico, Combe, grosso modo, entende que o domínio do sujeito lírico é sempre tensionado, estabelecendo-se no “entre”, e não na exclusiva ficção que o conceito de “eu lírico” evoca ou na mera referência biográfica do eu empírico do poeta.

De qualquer forma, o conceito de “despersonalização”, que o crítico alemão Hugo Friedrich popularizou, configura-se, para ele, como a capacidade de sentir pelo cálculo e pelo afastamento consciente do poema por parte do eu empírico do poeta. Do ponto de vista de Friedrich, o poeta moderno é regido por uma “fantasia ditatorial” para a decomposição e recomposição expressiva de suas emoções. Para esconder seu próprio eu, Baudelaire vale-se de máscaras e de procedimentos que correspondem ao que T. S. Eliot, no início do século XX, cunhará de “correlatos objetivos”, como identificou Balakian (1985, p. 36). Nas palavras de Ivan Junqueira, crítico e tradutor de Baudelaire,

> [...] seu espiritualismo e seu estoicismo de santo e de esteta, seu ódio a tudo que fosse natural, sua necessidade de intermediação e de distanciamento criados pelas máscaras, artifício que lhe franqueia [...] o trânsito da pessoa à *persona*. A mais visceral e característica dessas máscaras é a do dândi. Sem ela, Baudelaire não pode ser compreendido. (JUNQUEIRA, 2000 p. 31).

A máscara do dândi, fundamental para afirmação da singularidade do eu lírico em relação aos valores e ao gosto da sociedade do século XIX, frequentemente alterna-se com outras, como à do misantropo, à do místico, à do rebelde, que inclusive filia-se ao mal, para provocar os leitores e para estabelecer seu estatuto de rejeitado. Como uma espécie de serpente do paraíso, que manipula e desafia o leitor de olhos ávidos pelo abismo, o eu lírico faz-lhe o convite de leitura do livro; esse fruto cuja mordida ofereceria revelação àqueles que a buscavam, como sugere o poema acrescentado à edição de 1861 *Épigraphe pour un livre condamné*.

> *Lecteur paisible et bucolique,*
> *Sobre et naïf homme de bien,*
> ***Jette ce livre saturnien,***
> ***Orgiaque et mélancolique.***
>
> *Si tu n'as fait ta rhétorique*
> *Chez Satan, le rusé doyen,*
> *Jette! tu n'y comprendrais rien,*
> *Ou tu me croirais hysthérique.*
>
> *Mais si, sans se laisser charmer,*
> *Ton oeil sait plonger dans les gouffres,*
> *Lis-moi, pour apprendre à m'aimer;*
>
> ***Âme curieuse qui souffres***
> ***Et vas cherchant ton paradis,***
> ***Plains-moi!... Sinon, je te maudis!***[106](BAUDELAIRE, 2006, p.426, grifo nosso).

Nos versos de Baudelaire, a melancolia está aliada à busca pelo conhecimento daquilo que seria o abismo, fonte de respostas àqueles que anseiam o conhecimento daquilo que é transcendência. Nessa soberba empresa, o eu lírico convida o leitor que compartilha de suas angústias à leitura desse livro "saturnino e orgíaco", afinal reflexão e embriaguez dos sentidos serão as molas propulsoras para se realizar o salto em direção ao Ideal. Todavia, toda presunçosa elevação culminará em queda, em mais melancolia. Para Friedrich (1978), a construção lírica de Baudelaire, mesmo valendo-se dessa característica despersonalizada ou permeada por "máscaras", está calcada na consciência de si e na noção do sofrimento que acomete os seres.

---

[106] Tradução de Ivan Junqueira (In: BAUDELAIRE, 2006, p. 427): "Leitor pacífico e bucólico,/Homem de bem, austero e lhano,/Joga fora este saturniano/Livro, orgíaco e melancólico./Se não herdaste o dom hipnótico/De Satã, o astuto decano,/Irias ler-me por engano,/Ou me terias por neurótico./Mas se, sem teus olhos piscar,/Do abismo os horrores conheces,/Lê-me afinal que me hás de amar;/Alma curiosa que padeces/E buscas no éden teu abrigo,/Tem dó de mim... Ou te maldigo!"

> Quase todas as poesias de *Les Fleurs du Mal* falam a partir de um eu. Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando compõe poesias, mal olha para o seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento não era apenas o seu. (FRIEDRICH, 1978, p. 37-38).

Baudelaire é o demiurgo e alquimista, que, num ato heroico, valendo-se da "rainha das faculdades" e decompondo a matéria putrefata (a modernidade), supera a prostração ocasionada por uma melancolia imaginativa, o anjo alado de Dürer, sublimando o seu desejo à sua maneira. Por meio da geometria das formas poéticas, erige arquitetonicamente sua obra em versos. Nesse poeta emblemático, fantasia e expressividade herdeiras do romantismo se mesclam à precisão formal. Na sua criação, em se levando em consideração as tendências poéticas pós-românticas, o sentimentalismo ingênuo cede lugar ao cálculo, ao ato voluntário. Rechaçando a fantasia propiciada pelo haxixe e pelo ópio, esses "paraísos artificiais", o poeta que pretende exprimir tudo quanto for necessário por meio seu sábio manejo verbal ("*sorcellerie evocatoire*") defenderá seu intelecto, berço de sua imaginação criadora e por onde percebe as correspondências universais.

Sua precisão verbal ecoa certa estética clássica, mas a sua "maneira" mística é romântica, precursora daquilo que se chamou Simbolismo, o que fez Paz (2013) questionar quando, de fato, a poesia romântica francesa ocorreu. Tal qual Burton, em sua *Anatomia*, e o Velho Demócrito, que dissecara os corpos dos animais, Baudelaire curva-se sobre si e sobre o próprio "abismo" para produzir sua obra máxima, retirada de uma dinâmica que forçosamente levava todos, principalmente o poeta na modernidade, a sentimentos disfóricos, dado o estatuto mercantil que recaíra sobre a arte, por exemplo. Os símbolos de fuga, ou seja, a busca por transcendência e o misticismo, segundo Auerbach (2012, p. 326), foram invocados apenas como armas contra a vida;

> [...] ou ainda quando podiam servir à sua adoração exclusiva e ciumenta pelo que realmente amou e perseguiu com toda a força que lhe restava depois de tanta resistência desesperada: a criação poética absoluta, o artifício absoluto e sua própria pessoa de criador artificioso.

Em Baudelaire, o tempo cronológico – aprisionado aos valores da modernidade e, agora, aos do sistema econômico, - devora de mil maneiras a vida e reduz a qualidade da experiência humana. Nessa espécie de limbo terrestre percebido pelo poeta-místico, dentro do qual ecoa um cristianismo heterodoxo jansenista, impera o tédio. Desse processo, o humor melancólico surge como um índice do exílio daquele que carrega uma vaga esperança do Eterno, do Éden, da Idade

de Ouro, do Desconhecido. Ao homem comum, restam-lhe a prostração e o lamento. Ao poeta, o ato heroico da criação, mesmo previamente ciente de sua derrota contra o "*joueur avide*", o Tempo.

Da consciência acerca das limitações da linguagem e, de forma mais intensa, no século XVIII, acerca da distância que se interpõe entre signo e coisa, não raro buscaram-se outras formas de expressão na poesia, cuja temática, muitas vezes, estava atrelada à percepção do que havia de mal na época ou, mais grave ainda, da irreversibilidade da condição do Homem. Em muitos casos, quando se evadiu das problemáticas sociais e do didatismo sob a bandeira da "arte pela arte", a poesia nada mais indicou que um processo de negação do mundo; movimento de afastamento saturnino, reflexivo. Mas as vias pelas quais se desenvolveu a lírica moderna são muito mais amplas e complexas; vias com as quais a lírica baudelairiana contribuiu de algumas maneiras, segundo Michaud (1966, p. 80):

> *Son expérience a tracé une route, ou plutôt une triple voie. En cherchant à saisir, par une extase presque mystique, les résonances du monde en son âme, il annonce Verlaine et le lyrisme pur. En définissant la poésie comme une sorcellerie évocatoire, il précède l'ambition d'un Rimbaud, sa recherche d'un fantastique pur et son alchimie verbale. Et déjà, dans l'une et l'autre de ces voies, il peut être à son tour considéré comme un "phare". Mais c'est par son intuition des correspondances, de l'analogie et du symbolisme universels, en voulant déchiffrer le mystère et le hiéroglyphe de la création, qu'il fait surtout figure de précurseur: car non seulement sa recherche prépare celle de Mallarmé; mais à leur suite toute une génération s'élancera, qui ne se contentera plus de promesses et tentera décidément de dérober le Paradis d'un seul coup.* [107]

Se em Verlaine, em Rimbaud, em Mallarmé e nas gerações subsequentes ouvem-se os ecos da poética baudelairiana, consequentemente o tom ou o humor melancólico de sua lírica, em meio às tensões da modernidade, ressoa e imprime-se, mesmo que de modos distintos. Em boa parte desses poetas, é latente o sentimento de ausência indefinida ou da falta de sentido do e no mundo, o que precisa ser superado, pela comunhão com a Natureza ou com Deus, pelo desregramento dos sentidos ou pela criação verbal demiúrgica.

[107] Tradução nossa: "Sua experiência traçou uma via, ou melhor, uma via tripla. Ao procurar captar, por um êxtase quase místico, as ressonâncias do mundo em sua alma, ele anuncia Verlaine e o lirismo puro. Ao definir a poesia como bruxaria evocatória, ele precede a ambição de um Rimbaud, sua busca por uma fantasia pura e sua alquimia verbal. E de imediato, em ambas as formas, ele pode por sua vez ser considerado um "farol". Mas é pela intuição das correspondências, da analogia e do simbolismo universais, ao querer decifrar o mistério e o hieróglifo da criação, que ele é antes de tudo um precursor: pois não apenas sua pesquisa prepara a de Mallarmé; mas, seguindo-os, sairá toda uma geração, que não se contentará mais com promessas e definitivamente tentará roubar o Paraíso de uma vez.".

2.4 A Melancolia conforme a teoria freudiana

No século XVIII, mais precisamente em 1765, segundo Starobinski (2016), as antigas explicações sobre o abatimento do espírito foram refutadas por Anne-Charles Lorry, que diferenciou o clássico tratamento da "melancolia humoral" da concepção moderna de tratamento da "melancolia nervosa". Conforme Peres (2003, p. 17), no entendimento de Lorry, "Contrações excessivas das fibras do sistema nervoso, por um grande espasmo, se fariam seguir por uma atonia, languidez, que explicaria as alternâncias de paroxismos e desfalecimento melancólico". Essa concepção, de acordo com Peres, definitivamente estabelecia uma nova e moderna compreensão acerca do fenômeno melancólico.

Foi ainda no final do século XVIII que Phillipe Pinel tentou situar um quadro descritivo das perturbações mentais. Partindo da observação clínica para a distinção desses fenômenos, Pinel considerou a melancolia como "delírio dirigido exclusivamente sobre um objeto ou uma série particular de objetos, com abatimento, morosidade, e mais ou menos inclinando-se ao desespero" (PINEL apud PERES, 2003, p.17). Pinel, grosso modo, indicava que a melancolia era proveniente de uma distorção perceptiva do sujeito afetado por esse mal.

Esquirol, discípulo e continuador de Pinel, descreveu mais detalhadamente uma nova classe dentre esses distúrbios mentais, a qual chamou de "monomania", "que agrupava por um lado *a mania sem delírio* de Pinel e uma parte da melancolia, e por outro, a *lipemania*. (PERES, 2003, p.18, grifo da autora). Esquirol, em 1819, chegou então à caracterização da monomania: "tristeza, abatimento ou desgosto de viver que se fazem acompanhar muito frequentemente de um delírio sobre uma ideia fixa" (PERES, 2003, p.18). Ainda que em outros campos, como na Arte, fosse usado o conceito de "melancolia", no campo médico, essa palavra perdeu espaço, sendo substituída pelas definições de "monomania" ou de "lipemania" ("monomia triste"), que correspondiam a fenômenos distintos.

Segundo Peres (2003), no final do século XIX, devido às grandes transformações sociais, percebeu-se que outras causalidades poderiam contribuir para o desenvolvimento daquelas disfunções mentais. Antes não investigadas com afinco pela medicina tradicional, que se atentava ao estudo da relação entre lesões orgânicas e síndromes, as condições sociais e materiais foram observadas como causadoras de certas síndromes, como a neurastenia, espécie de esgotamento mental e físico. Com George Beard, conforme Peres (2003, p.19), "a *neurastenia* ganha a dimensão de 'doença da modernidade': O acelerado desenvolvimento industrial, a agitação dos grandes centros urbanos, as novas condições de vida disseminam uma fadiga generalizada".

Atuando nos campos da psiquiatria e da neurologia, Charcot, por sua vez, contrariava o juízo de que a neurastenia atingia maiormente as classes trabalhadoras. Para ele, extremamente importante era a noção de trauma, que poderia acometer qualquer pessoa, independentemente de classe social ou de gênero; definição essa que alargará, por exemplo, o que se entendia por histeria. Segundo Peres (2003, p.19):

> O diagnóstico de histeria ganha nas mãos desse eminente psiquiatra um estatuto de doença que não possuía antes. Tanto homens como mulheres podem apresentar reações histéricas, ou seja, sintomas que não apresentam um correspondente físico que os justifiquem. A histeria masculina é preferencialmente atribuída a acidentes e causas tóxicas, enquanto a feminina é sobretudo provocada por emoções. Essa leitura da histeria dá origem ao conceito moderno de neurose: uma doença mental, sem substrato orgânico, porém devida a uma causa de origem traumática. Charcot foi um grande mestre para Freud.

O que se observava era que a fadiga do corpo e da mente não apenas acometia o operariado, os desempregados, os sujeitos embrutecidos pelo modo de produção vigente, mas também os "bem-nascidos". Além disso, os espíritos mais "sensíveis" intelectualmente, isto é, os artistas e os filósofos igualmente participavam daquilo que George Beard chamava de "doença da modernidade". Conforme Gilberto Mendonça Teles (2005), por volta dos anos de 1880, o sentimento de abatimento crescia entre os intelectuais na Europa, tomados por uma sensação de pessimismo e impotência, o que foi ao mesmo tempo notado e acentuado após a tradução, a partir de 1876, da obra de Schopenhauer, *O mundo como vontade de representação*, e da publicação do livro de Hartmann, *Filosofia do inconsciente*, em cujas páginas as ideias de renúncia e de autodestruição dominavam, como assinala Moretto (1989).

À medida que o interesse das ciências sobre essa negatividade aumentava, a antiga melancolia, entendida a partir das teorias humorais, das teorias dos temperamentos ou das concepções astrológicas, no final do século XIX e início do século XX, foi ultrapassada, - embora encontrasse eco no discurso popular. A Psicologia, de modo variado, a depender da abordagem, entendeu aqueles distúrbios - identificados antes como manifestações melancólicas - como sendo manifestações de patologias diversas.

Em uma das linhas de pensamento da Psicologia clínica, a Psicanálise, houve grande interesse pela temática. Abraham, famoso estudioso alemão, em 1912, por exemplo, realizou um estudo sobre as diferenças entre o estado de luto e o melancólico, o que também foi feito por Sigmund Freud em "Luto e melancolia", texto escrito em 1915 e publicado em 1917.

Nesse texto, "cauteloso nas considerações introdutórias" e admitindo "a fragilidade do conceito de melancolia" para a psiquiatria descritiva (KEHL, 2009, p. 40), Freud mudou o

"paradigma na clínica das melancolias, até então sob domínio do saber psiquiátrico do século XIX e início do século XX" (KEHL, 2009, p.41). Freud reconhecia a proximidade entre o luto e a melancolia, mas notava que havia uma diferença marcante entre ambos.

Segundo ele, "luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal [...] (FREUD, 2010a), ou seja, Freud compreendia que, embora incidisse sobre a conduta sujeito, o luto não se tratava de uma patologia, mas de uma resposta necessária para a superação de uma perda. Já a melancolia, de acordo com ele,

> se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição (FREUD, 2010a, p. 172 -173).

Em linhas gerais, luto e melancolia evidenciavam quase as mesmas características, salvo o fato de que esta apresentava um processo de perda da autoestima. Para Freud, o luto se mostrava por meio de uma inibição do *Eu*, que, afetado pela perda do objeto amado, desinteressava-se pelo mundo externo, - afinal o "exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe [...]" (FREUD, 2010a, p. 173), demandando a retirada de toda a libido[108] que o conectava ao outro. Por mais que seja custoso e doloroso, tendo em vista que esse abandono libidinal é retardado pelo fato de que o objeto "perdido se prolonga na psique" (FREUD, 2010a, p. 174), o processo de desligamento por fim ocorre, deixando o *Eu* "livre e desempedido" (FREUD, 2010a, p. 174).

Quando se observa a inibição melancólica, de acordo com Freud, constata-se que não necessariamente se está diante da reação à perda de um objeto amado. Esse abatimento pode ser relacionado a um ideal perdido: "O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso [...]" (FREUD, 2010a, p. 174 – 175). Na verdade, conforme o psicanalista suíço, nem mesmo o Eu sabe o que perdeu, embora possa identificar que perdeu algo ou alguém. Nisso está outra diferença entre o luto e a melancolia. Enquanto no luto esse processo de perda não é inconsciente, na melancolia, há "uma perda de objeto subtraída à consciência" (FREUD, 2010a, p. 175).

[108] Libido, na teoria freudiana, conforme J.-D. Nasio (1995), corresponde à energia sexual direcionada ao prazer. Impossibilitada de se realizar plenamente em razão das normas de uma dada sociedade, essa energia pode ser sublimada, isto é, dessexualizada e redirecionada, parcialmente, para a realização de outro empreendimento que é melhor apreciado socialmente.

Nesse processo, em termos de manifestação desses fenômenos, Freud (2010a, p. 175) observava na melancolia algo que não ocorria no luto, "um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu". No luto, é o mundo que é sentido como pobre. Na melancolia, é sobre o *Eu* que recaem as autoacusações de indignidade e de incapacidade, que demandam que seja desprezado e castigado. Nessa autocrítica, que Freud exemplifica com a personagem Hamlet, existe a ideia de uma plena consciência que realiza o escrutínio de si; movimento sempre permeado por "uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio" (FREUD, 2010a, p. 177).

A tomada do *Eu* como objeto de investigação de si próprio é, conforme Freud, ocasionada por um conflito na percepção sobre o objeto perdido. Como não pode mais haver investimento sobre o objeto antes fixado, ocorre no melancólico um processo de regressão ao estágio narcísico, em que o objeto perdido e o *Eu* estão imbricados. O *Eu*, dessa forma, fica à mercê de uma outra parte de si, uma instância marcada por uma "consciência moral [...]", que, por seu turno, é também responsável pela "censura da consciência e do exame de realidade"[109] (FREUD, 2010a, p. 178).

A desconexão entre a ideia de objeto perdido e o aviltamento que recai sobre o *Eu* revela, frequentemente, que as acusações feitas contra si corresponderiam, na verdade, àquilo o que o *Eu* amou. Em outras palavras, o que ele recrimina em si reúne as características do objeto amado ou de algum fato ou situação que impediu a realização do ideal, - embora parte das autoacusações, uma vez ou outra, se confirmem verdadeiras. Essas autorrecriminações realmente plausíveis contra si, em tese, funcionariam, segundo Freud, como uma maneira de ocultar o real conflito.

Essas queixas constantes não provocam no *Eu* um sentimento de submissão, de vergonha ou de humildade, pelo contrário, de acordo com Freud (2010a, p. 180), os melancólicos "Não se envergonham nem se escondem, pois tudo de desabonador que falam de si mesmos se refere, no fundo, a outra pessoa". Aqui as ambivalências destacam-se. Permeado pela revolta, o melancólico enxerga-se de maneira vil e entende que uma grande fatalidade se abateu sobre si. Nas palavras de Freud (2010a, p. 181), observa-se, na verdade, que

> a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação.

[109] Nesse momento, de acordo com J.-D. Nasio (2015), Freud ainda não havia delimitado sua "segunda tópica", isto é, sua teoria formada pelas famosas instâncias *Id*, *Ego* e *Superego*.

A perda do objeto amoroso, por morte, por rejeição ou por decepção, são, para Freud (2010a, p.183), como "uma excelente ocasião para que a ambivalência das relações amorosas sobressaia e venha à luz". (FREUD, 2010a, p.183). Em síntese, ou a ambivalência "amor e ódio" é introduzida, ou ela, já sendo existente, é reforçada. Para ele, esse processo chamado "ambivalência", que poderia ter origem na realidade ou na própria constituição do indivíduo, seria uma das precondições para a percepção do quadro melancólico. Além disso, o psicanalista aponta:

> Se o amor ao objeto - a que não se pode renunciar, quando se tem de renunciar ao objeto mesmo - refugia-se na identificação narcísica, o ódio atua em relação a esse objeto substitutivo, insultando-o, rebaixando-o, fazendo-o sofrer e obtendo uma satisfação sádica desse sofrimento. O automartírio claramente prazeroso da melancolia significa [...] a satisfação de tendências sádicas e de ódio que se voltaram contra a própria pessoa. (FREUD, 2010a, p. 184).

Ocorre no melancólico, assim, um duplo movimento: regressão à identificação e direcionamento ao sadismo. Por um lado, segundo Freud (2010a, p.184), o *Eu*, por meio da autopunição, realiza uma tortura amorosa; uma vingança que, na verdade, diz respeito aos "objetos originais", mas que se volta contra o sujeito na forma de doença. Logo, essa "regressão à identificação" culmina na identificação narcísica do *Eu* com o objeto amado. Agindo contra o próprio *Eu*, evitar-se-ia a demonstração direta de hostilidade contra o objeto amado, que é também fonte das frustrações e alvo de ódio.

Por outro lado, direcionado ao sadismo, isto é, ao prazer proveniente do sofrimento ou da humilhação alheia, o melancólico procura satisfação na violência que impõe a esse mesmo objeto amado. Todavia, como o objeto encontra-se identificado narcisicamente junto ao melancólico, o prazer que este sente é fruto das humilhações que impõe a si. Estaria no estágio de sadismo, conforme Freud (2010a, p. 185), a resposta do porquê o melancólico vive inclinado ao suicídio, sempre dirigindo contra si mesmo toda hostilidade que sente em relação ao objeto.

No processo de aviltamento e de esvaziamento do *Eu*, o complexo melancólico seria capaz de levar o sujeito a diversos distúrbios, como a insônia. No atingido pelo complexo melancólico, a regressão à identificação com o objeto perdido e a tendência sádica evidenciam uma "ferida aberta" (FREUD, 2010a, p.186), que atrai energias de investimento incessantemente, ao mesmo tempo que busca esvaziar o Eu até seu empobrecimento. Essa ambivalência da patologia que conduz o indivíduo ao abatimento, alerta Freud (2010a), poderia em curtos períodos alternar-se com outra dinâmica oposta, - já notada desde a Antiguidade como componente dessa mesma afetação.

Aparentemente antagônico ao abatimento e ao empobrecimento do Eu, no melancólico percebia-se um fenômeno marcado pelas sensações de triunfo inabalável, de excitação, de hiperatividade: a mania. Freud (2010a), admitindo não ser possível observar se toda melancolia possuía o mesmo destino, alertava que vários estudiosos já assinalavam a participação da mania e da melancolia dentro do mesmo complexo, mas que isso ainda carecia de comprovações.

Kehl (2009), adverte que a leitura de "Luto e melancolia" sofreu e sofre interpretações que consideram as contribuições teóricas posteriores de Freud. A respeito do pensamento freudiano posterior a esse texto que explica o funcionamento do complexo melancólico, ela sintetiza: "luta inconsciente entre *eu* e *supereu*, com vitórias parciais de um lado e do outro do campo de batalha, [fazendo] dos estados maníacos e melancólicos duas faces indissociáveis da mesma estrutura psíquica" (KEHL, 2009, p. 48). Se o *Eu* é derrotado – pelo *Supereu* - dentro da lógica desse complexo, impera a melancolia; caso consiga sair vitorioso, mesmo que momentaneamente, predomina a mania. Ainda que euforicamente sentindo o próprio triunfo, na mania, o *Eu* não sabe sobre o que está triunfando.

Esse estado maníaco, ademais, conforme Freud, não se relaciona à disposição plena do indivíduo para a ação, embora seja evidente o excesso de ânimo desse sujeito para novos investimentos.

> Freud refere-se ao "buraco na esfera psíquica": uma "hemorragia interna" que se instalaria e produziria um empobrecimento da excitação. Essa redução, quando intensa, produziria um retraimento no psiquismo, que por um efeito de sucção levaria os neurônios associados a abandonar sua excitação, produzindo dor. **Quando há excesso e comunicação com os neurônios associados, estaríamos frente à mania.** Essa alternância entre períodos de mania e de melancolia pode ser explicada porque o primeiro, apresentando um consumo exagerado de excitação, determinaria um empobrecimento, que conduziria ao segundo. (PERES, 2003, p. 31-32, grifo nosso).

Foi justamente essa dinâmica de alternância entre polos aparentemente tão distintos que fez, posteriormente, com que se estabelece-se o termo "maníaco-depressivo"[110] para designar um quadro específico que antes era denominado simplesmente como "melancolia".

Freud, nesse texto de 1915, assinala algumas incertezas acerca do "trabalho" desse complexo, mesmo que o funcionamento econômico do luto, bastante estudado, pudesse sugerir alguma resposta a essas questões. Bem como ocorria no luto, o trabalho de superação

[110] Com as contribuições de Emil Kraepelin, fundador da psiquiatria moderna, o discurso psiquiátrico da segunda metade do século XIX deteve-se sobre o que foi conhecido como psicose maníaco-depressiva, fenômeno compreendido como "uma alternância entre acessos maníacos (podendo atingir uma dimensão delirante) e acessos depressivos" (PERES, 2003, p. 18).

progressivo da melancolia provavelmente seria demorado. Ademais, a "representação inconsciente (da coisa) do objeto" (FREUD, 2010a, p. 190) seria "constituída de inúmeras impressões singulares", nem sempre evocada a partir de uma sequência determinada, mas certamente ativada por meio de recordações variadas, com "queixas sempre iguais, fatigantes em sua monotonia", com "origem numa fundamentação inconsciente, diferente de cada vez" (FREUD, 2010a, p. 190). Em síntese, para Freud, diferentemente de um simples luto, a melancolia estaria marcada por uma relação complexa em relação ao objeto perdido, sobretudo por causa da ambivalência presente nessa patologia, que, ademais, comportava também um polo maníaco.

A respeito do abatimento e da tristeza que recaem sobre os não melancólicos, Freud obviamente também dissertou. Em outro emblemático texto, *O mal-estar na civilização*, de 1930, Freud (2010b) ultrapassou a mera abordagem da melancolia e do luto, voltando-se para o sentimento de infelicidade que acompanha a humanidade. Segundo o psicanalista, por um lado, a felicidade aparece como um fenômeno episódico, esporádico; por outro, no decorrer da vida, a infelicidade mostra-se constante. Essa abundância de tristeza na vida do ser humano seria explicada por haver três fontes distintas de origem de infelicidade. Sobre isso, ele explica:

> É bem menos difícil experimentar a infelicidade. O sofrer nos ameaça a partir de três lados: do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos. (FREUD, 2010b, p. 31).

Isso posto, a busca pela felicidade se revelaria como uma busca por evitar a infelicidade, como uma forma de se precaver em relação a essas três fontes de infortúnio, conforme Peres (2003, p. 21). Para tal empreendimento, como destaca Freud, o ser humano pode tentar agir sobre o próprio organismo, ingerindo substâncias que aliviem o sofrimento; pode tentar se proteger contra a natureza, aceitando o convívio com outros dentro de uma "civilização"; ou pode tentar evitar o contato com os outros humanos, isolando-se, - como faziam os eremitas.

A primeira atitude, agir sobre o próprio organismo, é buscada por parte dos seres humanos, principalmente quando se pensa na "hipocôndrica" cultura ocidental, sedenta por jovialidade e por hiper-higiene, como se ambas fossem sinônimas de vida saudável. Em relação às duas últimas opções, o sofrimento em relação à natureza e em relação ao outro, majoritariamente, o Homem se dispôs ao convívio social, fortalecendo o senso "civilização", - ainda que busque isolar-se em alguns momentos.

Do processo civilizatório, ocorrem, segundo Freud, frustrações. O psicanalista suíço já alertava para o sentimento de culpa que acomete esse ser que busca fugir das fontes de dor. Evitando uma infelicidade, o Homem encontraria outras dores em virtude das normas de uma dada civilização e das constantes censuras que uma das instâncias de seu aparelho psíquico, o *Superego*, realiza sobra outra, o *Ego*. Consequentemente, como administração dessa angústia – que teria uma origem sexual – Freud assinala a ocorrência do que ele chama de "deslocamentos da libido" via "sublimação dos instintos"[111]. Em suma, de acordo com ele,

> A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo. A sublimação dos instintos empresta aqui sua ajuda. O melhor resultado é obtido quando se consegue elevar suficientemente o ganho de prazer a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual. [...] **A satisfação desse gênero, como a alegria do artista no criar, ao dar corpo a suas fantasias, a alegria do pesquisador na solução de problemas e na apreensão da verdade, tem uma qualidade especial** [...]. Agora podemos dizer apenas, de modo figurado, que ela nos parece "mais fina e elevada", mas a sua intensidade é amortecida, comparada à satisfação de impulsos instintuais grosseiros e primários; ela não nos abala fisicamente. (FREUD, 2010b, p. 35, grifo nosso).

Mesmo que toda técnica de deslocamento não consiga por completo afastar o ser da infelicidade, Freud destaca o papel da fantasia, da criação, nesse processo de proteção que se caracteriza como busca de "satisfações em processos internos, psíquicos" (FREUD, 2010b, p. 36). Segundo ele, esse processo sublimatório, cuja finalidade é fugir do desprazer, é tão latente que um "grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de assegurar a felicidade e proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade" (FREUD, 2010b, p. 38). Esse outro processo de deslocamento libidinal coletivo citado por Freud diz respeito à adesão a uma religião.

Dessa maneira, a adesão do indivíduo melancólico a um credo religioso nada mais seria, de acordo com Freud (2010b, p. 42), do que uma técnica que, em geral, "consiste em rebaixar o valor da vida e deformar delirantemente a imagem do mundo real, o que tem por pressuposto a intimidação da inteligência". Freud (2010b, p. 42) apontará a busca religiosa como um sinal de "infantilismo psíquico", um "delírio de massa", que "consegue poupar a muitos homens a neurose individual".

---

[111] De acordo com Marco Antonio Coutinho Jorge, o conceito de "sublimação" é imprescindível ao conjunto da teoria freudiana e, ao mesmo tempo, inconcluso, se comparado a outros termos como "inconsciente" e "recalque". Grosso modo, a sublimação configura-se como uma formação substitutiva a fim de satisfazer a demanda da pulsão. Embora pareça uma renúncia às pulsões, "o sujeito jamais renuncia a nada, [...] apenas substitui uma coisa por outra" (JORGE, 2005, p. 154).

Nesse texto de 1930, Freud destaca as várias vias para a saída da dor, ao mesmo tempo que aponta também para as supostas fontes de prazer e satisfação, que o autor entende como guiadas pelo "princípio de prazer". Dentre estas fontes de satisfação, está a orientação da vida centrada na ideia do amor (sexual ou não). Todavia, essa é uma diretriz frágil em termos de se evitar a infelicidade, porque, segundo ele, "Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor." (FREUD, 2010b, p. 39). Embora se busque no amor o amparo para essa dor existencial, essa mesma saída converte-se em entrada para novas agonias, tendo em vista que, na relação amorosa, depende-se de um Outro, cuja presença e a reciprocidade amorosa podem ser iminentemente perdidas. O ser humano, assim, fatalmente entraria nas vias do luto ou, pior ainda, no complexo da melancolia.

Desse modo, conforme Freud, pressuposta a incapacidade do Homem de abandonar a iniciativa de busca por obtenção de prazer e, ao mesmo tempo, por afastamento do desprazer, cada indivíduo trabalharia sua economia libidinal de uma maneira distinta. Entretanto, de pronto, Freud (2010b, p. 40) já alertava: "Em nenhum desses caminhos podemos alcançar tudo o que desejamos". Mais ainda, caso nenhuma das vias de substituição anteriores descritas seja capaz de satisfazer o indivíduo, observa-se a "fuga para a doença neurótica" (FREUD, 2010b, p. 42), como obsessão, compulsão, fobia, melancolia, etc. Se, em uma fase posterior, o indivíduo ainda se encontrar em uma situação de fracasso na obtenção da satisfação, restar-lhe-á o "prazer obtido da intoxicação crônica" (FREUD, 2010b, p.42) ou, então, a psicose. Neste último caso, popularmente chamado de "loucura", o indivíduo já não seria apto a distinguir suas "fantasias" daquilo o que deve, de fato, ser a "realidade".

Dadas essas explicações, é evidente que as concepções de Freud acerca da infelicidade e principalmente acerca da melancolia podem acomodar e dialogar com as antigas teorias do "humor negro" que foram listadas em outros momentos deste trabalho, como a melancolia religiosa, a amorosa, a criativa. Ademais, o pensamento freudiano visivelmente estabelece justificativas para o que as antigas concepções afirmavam a respeito das singularidades comportamentais e sentimentais atribuídas ao melancólicos, como o medo inexplicável, a insônia, a reflexão excessiva, a rememoração, a evocação constante da morte, o autoaviltamento, o discurso marcado pela negatividade etc. Entre todas essas possibilidades de problematização, há ainda a possível correlação entre a infelicidade, ou a melancolia, e a criação artística; além da contribuição, mesmo que rápida, a respeito do que seriam os arroubos maníacos que assaltam alguns melancólicos. Na esteira da tradição discursiva que remonta à Antiguidade, - mas sem mencioná-la, - as teorias freudianas, desse modo, abriram novas

perspectivas de entendimento das angústias e das dores que acompanham a humanidade. Mais ainda, sugeriram caminhos para outras teorias a respeito da melancolia e dos processos sublimatórios.

Julia Kristeva (1989, p. 16), por exemplo, em *Sol Negro: luto e melancolia*, adotando uma perspectiva freudiana quanto à determinação dos princípios que regem o luto e a melancolia, aponta a imprecisão de limites entre esta terminologia (melancolia) e os vários tipos de depressão (psicótica, neurótica, agitada, ansiosa, retardada, hostil) designados por algumas vertentes médicas. A partir dessa imprecisão e de certas convergências entre essas patologias, Kristeva adota a terminologia "melancólico-depressivo" para discorrer sobre o assunto, uma vez que ambos os termos correspondem a complexos que dependem da "experiência [...] da perda do objeto, bem como de uma *modificação dos laços significantes*. (KRISTEVA, 1989, p. 16, grifo da autora).

Kristeva problematiza, em seu trabalho, tanto os princípios que regem a ideia de perda do "objeto", como foi evidenciado pelas teorias de Freud e de outros, quanto as discussões sobre as dinâmicas do uso da linguagem por parte do "melancólico-depressivo". Distinguindo as particularidades das duas patologias, mas ciente das convergências estruturais de ambas, Kristeva (1989, p. 16 -17) aponta que, no sujeito melancólico-depressivo, a "intolerância à perda do objeto" e "a falência do significante" despontam como tentativas de "assegurar uma saída compensatória aos estados de retração nos quais o sujeito se refugia até na inação, até fazer-se de morto ou até a própria morte".

Por um lado, parte desse processo melancólico de perda do objeto ou de um ideal - cuja sombra recaiu sobre o Eu - é responsável pelo sentimento de se viver "uma morte viva", em um "ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição..." (KRISTEVA, 1989, p. 11). Esse sentimento desencadeado pela não superação do objeto amoroso ausente é frequentemente permeado pelo autoaviltamento e pela tendência de autodestruição, como já notava a teoria freudiana. Kristeva, na esteira da "segunda tópica" freudiana, assim sintetiza:

> A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro. Concebemos que tal lógica supõe um superego severo e toda uma dialética complexa da idealização e da desvalorização de si e do outro, repousando o conjunto desses movimentos no mecanismo da identificação. **Pois é identificando-me com o outro amado-odiado, por incorporação-introjeção-projeção, que instalo em mim sua parte sublime, que se torna meu juiz tirânico e necessário, assim como sua parte abjeta, que me rebaixa e que desejo liquidar.** (KRISTEVA, 1989, p. 17, grifo nosso).

Segundo a psicanalista e crítica literária, a identificação com o outro, que é amado e ao mesmo tempo odiado, ocorre por incorporação, afinal é no *Eu* que reside a sombra do objeto. Essa incorporação é também introjeção, pois corresponde à ideia de canibalização daquilo que causa o sofrimento, que, por sua vez, depois "devorará" o *Eu*; e por projeção, um mecanismo de defesa caracterizado pela disposição em negar a parte mais vil que pertence ao *Eu* e em atribui-la a outros. Logo, no portador desse complexo observa-se a presença de um *Supereu* intransigente, que alterna a idealização e a inferiorização de um *Ego* fragilizado, que, por seu turno, está identificado narcisicamente com o objeto de seu sofrimento.

Desse modo, amor e ódio e vários pares de sentimentos antitéticos permeiam as ambivalências dos sujeitos a um quadro "depressivo-melancólico". Concomitantemente, esse que se sente cortado por uma ferida incessante é também o orgulhoso marcado pela ideia de que essa depressão o conduz a uma lucidez metafísica extrema, reveladora "da insensatez do Ser" e do "absurdo dos laços e dos seres". (KRISTEVA, 1989, p. 12). Esse processo de lucidez sobre a arbitrariedade dos laços recai também sobre a linguagem, na medida que o melancólico, percebendo a fragilidade do significante, dos signos e dos símbolos, tende à mudez, à assimbolia. Contra essa "demissão significante" desencadeada pela perda e pela ausência do objeto, o ato imaginário deve se erigir.

Assim como Freud e outros posteriormente assinalaram, Kristeva indica que o objeto, de fato, não corresponde a uma pessoa inicialmente, mas que se refere a um objeto primevo, - chamado por Freud de *das Ding* (a Coisa), - que narcisicamente está identificado com a estrutura psíquica humana primitiva. Da imaginação até a simbolização da "Coisa" perdida, como destaca Kristeva, barreiras precisam ser continuamente sobrepujadas. Ou movimentos sublimatórios, como identificações primárias e buscas por "aventuras e amores sempre decepcionantes", acontecem, ou o indivíduo "se fecha, inconsolável e afásico, num *tête à tête* com a Coisa não nomeada" (KRISTEVA, 1989, p. 20, grifo da autora). A primeira opção tenderá ao fracasso, uma vez que para a própria constituição psíquica do melancólico o laço da fé mostra-se sempre frágil. Por outra via, fechar-se afásico com a "Coisa" não nomeada apenas pode levá-lo à paralisia, à morte.

A partir do pressuposto de que deve haver a adesão imaginária a fim de compensar o que o indivíduo sente que perdeu, entende-se melhor, por exemplo, a função da arte dentro dessa dinâmica. Para Kristeva (1989, p.15), aliás, o artista é "o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve"; logo, sua arte pode nutrir-se da melancolia ocasionada pela sensação da "Coisa" ausente.

Assim como outros teóricos, Kristeva entende ser por meio da sublimação das pulsões que, no discurso, se simboliza "a Coisa" latente. Esse processo, segundo ela, pode ser notado direta ou indiretamente por meio de "melodias, ritmos, polivalências semânticas, a forma dita poética, que decompõe e refaz os signos", tendo em vista que "é o único 'continente' que parece assegurar um domínio incerto, mas adequado, sobre a Coisa." (KRISTEVA, 1989, p. 20). Nesse processo sublimatório em que há o exorcismo do objeto perdido, as ambivalências evidenciam-se.

Primeiramente, não se pode esquecer que a própria ideia de sublimação pressupõe a desexualização da libido, isto é, para que haja a formalização, por exemplo, da arte, da cultura, da civilização, é necessário o remanejamento da "pulsão erótica" (*Eros*). Esse processo sublimatório envolvendo o reordenamento libidinal demanda outra pulsão latente no Homem: a pulsão de morte (*Thanatos*), como designada por Freud na década de 1920 em *Além do princípio do prazer*. Grosso modo, o melancólico que recorre à arte é aquele que, envolto pela pulsão de morte, sublima a "Coisa" por meio da edificação de uma obra estética.

Para Kristeva (1989, p. 25), assim, o humor melancólico-depressivo pode ser entendido também como uma defesa contra a fragmentação do *Ego*, como um "suporte narcísico, certamente negativo". De maneira sintética, para ela, a relação ambivalente entre o melancólico e as pulsões é a seguinte:

> O depressivo não se defende contra a morte, mas contra a angústia que o objeto erótico provoca. O depressivo não suporta Eros, ele se prefere com a Coisa até o limite do narcisismo negativo que o conduz a Tanatos. Defendido pelo seu pesar contra Eros, mas sem defesa contra Tanatos, porque é partidário incondicional da Coisa. **Mensageiro de Tanatos, o melancólico é o cúmplice-testemunha da fragilidade do significante, da precariedade do ser vivo.** (KRISTEVA, 1989, p. 26).

Embora esses deslocamentos pulsionais não possam ser de maneira precisa e inequívoca reduzidos a determinadas "expressões verbais ou semiológicas", também por serem singulares em cada indivíduo e se constituírem, por conseguinte, como uma "tristeza em palheta", Kristeva (1989, p. 28) vê na criação literária a transposição do "afeto nos ritmos, nos signos, nas formas". Para ela, "o 'semiótico' e o 'simbólico' tornam-se as marcas comunicáveis de uma realidade afetiva presente, sensível ao leitor [...] e contudo dominada, afastada, vencida." (1989, p. 28). Como resultante desse deslocamento, aliás, como também Freud já assinalara, não se encontra apenas e arte, mas também a religião, "na sua essência imaginária, ficcional" (KRISTEVA, 1989, p. 30).

Seguindo a hipótese de Hanna Segal, segundo a qual é por meio da separação e da percepção da falta da "Coisa" necessária à criança que surge o signo e o símbolo, Kristeva entende, então, que o "símbolo é constituído pelo fato de denegar (*Verneinung*) a perda", ao passo que "[...] a recusa (*Verleugnung*) do símbolo produz uma inscrição psíquica o mais próxima possível do ódio e do domínio em relação ao objeto perdido" (1989, p. 32).

No processo ficcional registrado na escrita, e mesmo na oralidade, dada a ausência do objeto originário, "[...] as marcas semióticas inicialmente se ordenam em séries, segundo os processos primários (deslocamento e condensação), e, em seguida, em sintagmas e frases, segundo os processos secundários da gramática e da lógica." (1989, p. 45). Logo, o *Eu* pode superar a afonia gerada pelo luto em relação ao objeto perdido – a "Coisa" - graças à "adesão [...] a um grupo de signos" (1989, p. 45).

Nesse sentido, a adesão aos signos e à simbolização inevitavelmente seria essencialmente motivada por "uma ruptura, um abandono, um mal-estar" (1989, p. 46), o que revela as forças motrizes da linguagem e, por consequência, das artes. Freud, em 1908, em "O Escritor e a fantasia", quando assinalou que "somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz" e que "Desejos insatisfeitos são as forças motrizes das fantasias", indicava que a brincadeira, dentre as quais podia ser entendida a literatura, seria a "realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória" (FREUD, 2015, p. 313).[112] Portanto, a perda objeto, que conduz o Homem ao luto ou à melancolia em relação à "Coisa", abre também espaço ao domínio dos signos, dos símbolos.

Todavia, inicialmente o quadro melancólico-depressivo não conduz à significação límpida da tal angústia sentida pelo *Eu* em relação à perda do objeto amado. Isso ocorre seja por conta da não ciência e da confusão sobre o que se perdeu, seja porque há um processo de recusa que

> desordena a denegação[113] e traz signos para a memória, tirando-os de sua neutralidade significante. Ele os carrega com afetos, o que tem como efeito torná-los ambíguos, repetitivos, simplesmente aliterativos musicais ou às vezes, insensatos. Então, a tradução - nosso destino de ser falante - para o seu

[112] Benjamin-Noël, em *Psicanálise e Literatura*, lembra os escritos de Freud a respeito das atividades lúdicas, da fantasia, dentre as quais está a literatura, que, justamente por isso, "por um lado, não serve a nada, por outro, oferece sempre prazeres inefáveis" (1983, p. 33). Para Benjamin-Noël, a atividade literária bem reconhecida pelo público demanda certa dose de convenção e outra de ludicidade. No jogo literário, o escritor "precisa de um coeficiente de marginalidade" comparável às atividades infantis, que, livres da angústia, evocam o tempo "em que o verbo se fazia mundo; o tempo [...] da magia" (1983, p. 33).

[113] Kristeva, em outro momento, procura depurar o conceito freudiano de denegação: "O que compreender por recusa e denegação? Entenderemos por recusa a negação do significante, tanto quanto dos representantes semióticos das pulsões e dos afetos. O termo denegação será entendido como uma operação intelectual que conduz o recalcado à representação sob a condição de o negar e, por esta razão, partícipe do advento do significante. Segundo Freud, a recusa ou desmentido (*Verleugnung*) aplica-se à realidade psíquica que ele considerava como sendo da ordem da percepção" (KRISTEVA, 1989, p. 47 - 48).

> caminhar vertiginoso em direção às metalinguagens ou às línguas estrangeiras, que são igualmente sistemas de signos afastados do lugar da dor. Ela procura tornar-se estrangeira a si mesma, para encontrar, na língua materna, uma "palavra total, nova, estranha à língua" (Mallarmé), a fim de captar o não-nomeável. O excesso de afeto não tem, portanto, outro meio de se manifestar senão produzindo novas linguagens - encadeamentos estranhos, ideoletos, poéticas. **Até que o peso da Coisa originária o vença, e que qualquer tradutibilidade se tome impossível. A melancolia termina então na assimbolia, a perda de sentido; se não sou mais capaz de traduzir ou de fazer metáforas, calo-me e morro.** (KISTEVA, 1989, p. 46, grifo nosso).

De acordo com Kristeva, desse modo, o "melancólico-depressivo" recusa o processo de denegação, negando também os significantes, confundindo-se com o próprio objeto, como já havia apontado Freud. Logo, para ela, a "recusa [...] da denegação seria assim o mecanismo de um luto impossível, a instalação de uma tristeza fundamental e de uma linguagem artificial, [...] cortada desse fundo doloroso ao qual nenhum significante tem acesso e que somente a entonação [...] consegue modular". (KRISTEVA, 1989, p. 47). Se o ser não-melancólico está imbrincado com seu discurso, sem problematizá-lo e sem denegar o significante, contrariamente "o melancólico é um estrangeiro na sua língua materna" (KRISTEVA, 1989, p. 55). É, então, dessa maneira, que o melancólico-depressivo se entende como um observador lúcido da fragilidade existente entre os "laços significantes", seja dos reinos dos signos, seja do mundo dos homens. Em poucas palavras, nele é evidente o processo de "dissociação" (KRISTEVA, 1989, p. 56), que o lega à condição de eterno estrangeiro, exilado entre os seres, sempre atento à teatralidade das relações linguísticas e sociais.

Kristeva (1989, p. 56 – 57), todavia, assinala a necessidade de se perceber a presença dos sentidos enunciados pelo discurso do depressivo em camadas mais profundas. O portador desse quadro patológico, para ela, é alguém que se esquiva da revelação do que sente no plano frásico, mas que pode manifestar seus afetos no tom da voz ou na forma como enuncia. Se, por um lado, no discurso, ele pode se mostrar indiferente a um dado fato, por outro, sua emoção em relação àquela matéria é denunciada pela entonação, pelo ritmo, pelo excesso de silêncios e pela fragmentação da sequência frásica - em razão, por exemplo, de elipses irrecobráveis. Para Kristeva (1989, p. 65) a evidência das tensões do confronto simbólico e biológico está nos "processos primários" (ritmo, aliterações, estilo) que modelam o discurso.

Além disso, para esse ser melancólico, marcado pela aparente passividade e pelo "retardamento motor", curiosamente "a cadeia das representações linguísticas pode revestir-se de uma grande originalidade associativa", conforme Kristeva (1989, p. 60). Sobre essa capacidade de o melancólico associar originalmente palavras, realizando "aproximações de campos semânticos afastados" (1989, p.60), o filólogo e latinista Jackie Pigeaud (2009) aventou

uma hipótese que pode lançar luz sobre a discussão em torno daquele famoso texto pseudo-aristotélico que foi apresentado em outro subcapítulo deste trabalho, o "Problema XXX, I".

Mesmo que esse texto não tenha sido de fato produzido por Aristóteles, certamente trata-se de um conjunto de ideias provenientes de algum seguidor do pensamento aristotélico. Isso pressuposto, Pigeaud (2009), em um ensaio de 1989 chamado "Metáfora e melancolia", partiu das considerações do "Problema XXX, I" para sugerir que as ideias sobre o poeta como potencial melancólico correspondem a discussões inscritas já na *Poética*. Pigeaud, desse modo, atribuiu ao Aristóteles da *Poética* parte do que se afirma no "Problema XXX, I" a respeito do poeta e da melancolia. Nessa relação, a capacidade associativa entre gêneros e espécies aparentemente díspares seria o modo como o ser de exceção percebe e expressa a realidade. Em síntese, o que regeria o pensamento do poeta e do melancólico seria o princípio metafórico.[114]

Acerca do tempo, frequentemente apontado como elemento intrínseco à questão da melancolia, Kristeva destaca a morosidade, a descentralização e o peso traumático com que o aspecto temporal se impõe à estrutura psíquica do melancólico-depressivo. Para ela, o melancólico seria alguém preso a uma experiência não ultrapassável, extremamente negativa ou positiva, o que evidencia a importância excessiva atribuída ao passado, um "passado hipertrofiado, hiperbólico" (KRISTEVA, 1989, p. 61). Mas caso a assimbolia por meio da sublimação dessas pulsões via criação fantasiosa seja superada, a experiência psíquica desse ser que procura satisfazer seus desejos apresenta-se de outra maneira em relação ao tempo.

Freud, em 1908, abalizando a grande importância do elemento temporal para a fantasia, indicava que o "trabalho psíquico parte de uma impressão atual [...] daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como realização daquele desejo" (FREUD, 2015, p. 314). Logo, embora melancólico artista possa superar momentaneamente o passado hipertrofiado que o levava à assimbolia, o tempo passado ainda é o regente na criação, na fantasia. Nelas está a realização parcial de um desejo.

Kristeva, lembrando que a teoria freudiana indicava a sublimação como sendo "o contrapeso da perda, à qual a libido se liga de forma tão enigmática" (KRISTEVA, 1989, p. 96), conjectura aproximações e tensões entre a efemeridade, o belo e o luto, isto é, entre a beleza

[114] A propósito, esse empreendimento correlacional entre o melancólico e o uso da linguagem foi feito por Walter Benjamin (1984), quando este viu na alegoria o modo a partir do qual operariam os poetas-melancólicos do drama barroco alemão e, sobretudo, os poetas da modernidade. Dessa maneira, as considerações psicanalíticas de Kristeva sobre o poder de associação entre palavras incomuns por parte do melancólico convergem, em partes, ao que tradicionalmente se discute desde a Antiguidade acerca da "excepcionalidade" criativa e associativa do indivíduo melancólico.

e a morte. Para ela, o processo sublimatório resistiria à morte, tendo em vista que o "belo objeto" (a Arte) é frequentemente capaz de exercer no sujeito um encanto, um feitiço, que parece superar em dignidade o universo da "Coisa" amada e perdida.

Entretanto, segundo Kristeva, essa adesão ao sublime por parte do sujeito, nesse momento, não seria mais puramente libidinal, uma vez que os traços da morte já estariam incorporados e ressignificados no "belo objeto". "A beleza é artifício, ela é imaginária" (KRISTEVA, 1989, p. 97), arremata a psicanalista e teórica, advertindo sobre o papel fundamental da imaginação e do artifício nesse processo de superação daquilo que seria perda e morte.

3 PAUL VERLAINE: O PRÍNCIPE DOS POETAS SOB O SIGNO DE SATURNO

> *L'ennemi intime de Verlaine, c'était L'Ennui.* (CAZALS & LE ROUGE, 1911, p. 127).
>
> Jamais fui melancólico, mas também nunca fui em demasia expansivo. Um burguesinho equilibrado, em suma, se burguês cheguei a ser. Como a gente muda! (VERLAINE, s.d., p. 28).

Ao leste da França, na região da Lorena, em Metz, em 30 de março de 1844, nasceu o filho único do capitão-major Nicolas-Auguste Verlaine e de Elisa-Stéphanie Dehée, os quais, após anos de casamento e de muitas malogradas tentativas, realizaram o sonho de serem pais[115], embora desde 1836 tivessem como filha adotiva a sobrinha Élisa[116], órfã de mãe. O nome de batismo daquela criança recém-nascida: Paul-Marie Verlaine. Aliás, nada mais propício a alguém que negaria por boa parte da vida o cristianismo para depois se converter do que ser batizado com o nome do apóstolo Paulo e da mãe de Jesus Cristo, Maria, a quem o poeta se dizia ser consagrado, conforme relata em suas – tão agostinianas às avessas - *Confessions*[117] (VERLAINE, s.d., p.17).

De sua infância, em meio à adoração que os pais lhe destinavam, Verlaine (s.d., p.18) relata algumas experiências: procissões suntuosas com pessoas vestindo roupas monacais predominantemente brancas, que lhe passavam a ideia de serem não penitentes, mas fantasmas; a ingestão de um escorpião e o mergulho de uma das mãos em uma cafeteira com água fervendo; fato este que o forçou a ser ambidestro, como dirá em suas *Confissões* (VERLAINE, s.d., p.19), ainda que em outra ocasião diga que o fato o destinou a ser canhoto.[118]

---

[115] Os dados destacados aqui foram retirados principalmente da cronologia de vida de Verlaine descrita nos trabalhos de Fernando Pinto do Amaral, de Alain Yves Favre e de Le Dantec.

[116] Cf. VERLAINE (s.d., p. 17-18): "Além dos meus pais havia em casa uma prima oito anos mais velha do que eu. Foi o encanto da minha infância, de cujas brincadeiras compartilhou e muita vez protegeu. Criança também como era, tornou-se de começo cúmplice inocente de certas malícias ou antes inspiradora das graças pueris que constituíram o meu código moral dessa época. Fazia vista grossa às minhas más ações, exaltava os méritos-que tão pequenos eram! -e ralhava comigo entre uma coisa e outra. Quando já crescida, dava-me bons conselhos e exemplos de submissão, de deferência e de delicadeza, que eu mais ou me nos aproveitei; era como uma mãe mais pequena, autoridade não tão agradável e querida como a outra, mas talvez mais próxima de mim. Quando se casou para morrer, coitada, poucos anos depois a nossa afeição prosseguiu; e, cúmplice ainda como outrora, foi ela quem me forneceu o dinheiro necessário para eu publicar o primeiro livro, esses *Poèmes Saturniens* em que desabrochou o que em mim havia de fantástico e bravio."

[117] Quando se lembrou de sua "sincera reconversão" ao catolicismo, em Mons, na ocasião da escrita de alguns poemas de *Sagesse*.

[118] Muitas dessas suas "memórias" são descritas de maneiras diversas. Em *Confessions*, alguns fatos relatados são distintos daqueles apresentados por Verlaine (sob o pseudônimo de Pierre-et-Paul) em *Hommes d'Aujourd'hui*, coletânea de pequenas biografias de poetas realizadas por Verlaine quase da mesma época das *Confessions*.

Após sucessivas mudanças decorrentes da necessidade de deslocamento por parte do patriarca da família Verlaine e após sua demissão, instalaram-se, em 1851, em Paris, onde o menino Paul-Marie Verlaine, após chorar com a vista da fealdade daquela cidade labiríntica e malcheirosa, encantou-se com a frivolidade encontrada nos *boulevards* de Paris, "formigueiro humano de riqueza e luxo, filosofia e alacridade [...]" (VERLAINE, s.d., p. 34), onde desfilavam, por entre lojas, carruagens e pessoas bem vestidas, fumando e conversando. Foi em Paris, na Instituição Landry, que o pequeno Verlaine iniciou seus estudos. Depois, entrou para o Liceu Bonaparte, atual Liceu Condorcet.

Desde cedo, já em 1858, atraído pela poesia, o menino escreveu uma carta a Victor Hugo, destinando-lhe o primeiro poema que havia composto. Chamava-se "*La Mort*". Poucos anos mais tarde, sua atenção como leitor não se direcionava ao lirismo de Lamartine, de Musset ou de Vigny, antes era oferecida a Baudelaire[119], a Banville, a Glatigny etc. Por um lado, o poeta de *Les Fleurs du Mal* o entusiasmava por conta de certa austeridade e concisão diante de temas que tangiam tantas "perversidades", por outro, *Les Cariatides*, de Banville, satisfaziam o espírito de Verlaine e o seu "[...] gosto já pronunciado do estilo tortuoso e da fraseologia, um tanto vaga [...]" (VERLAINE, s.d., p. 74).

Em 1862, sabe-se que Verlaine passou férias no Norte (região de Calais) em companhia da amada prima Élisa Moncomble, já casada há quatro anos com Auguste Dujardin. Em Paris, naquele mesmo ano, Paul Verlaine, almejando algum cargo de funcionário do Ministério das Finanças, inscreveu-se para cursar a Faculdade de Direito, curso que abandonaria em 1864, quando tornou-se funcionário da Câmara Municipal de Paris, após um breve período trabalhando em uma companhia de seguros.

O rapaz nascido em Metz começava a frequentar o Quartier Latin e tornava-se presente no salão da mãe de seu amigo Louis-Xavier Ricard, a Marquesa de Ricard. Lá, estabeleceu rapidamente contato com Théodore de Banville, Villiers de L'Isle Adam, François Coppée, Catulle Mendès e outros literatos. Em 1865, Verlaine, em seus debutes como crítico literário, escreveu um texto acerca da poética de Baudelaire na revista *L'Art*, um pouco antes da morte

[119] Cf. VERLAINE (s.d., p. 72-73): "[...] a primeira leitura foi a edição *princeps* das *Flores do Mal*, que um dos prefeitos deixara em cima da cadeira e que eu confisquei sem escrúpulo. Devo declarar que não fazia a mínima ideia desta poesia tão distanciada da minha inteligência, que se nutria até aí só de "lugares seletos". Por muito tempo me escapou o sentido do próprio título, e eu devorei o volume sem compreender nada, exceto que se falava ali de perversidades (como se diz nos internatos de meninas) e de... nudezas, às vezes - dupla atração para a minha corrupta meninice. Até me convencera de que o livro se chamava *Flores de Maio*. Fosse como fosse, Baudelaire exerceu em mim, nesse momento, uma influência de imitação infantil e o mais que quiserdes deste teor mas, enfim, influência real que não podia deixar de ir aumentando com o tempo e adquirindo mais clareza e mais lógica."

de seu pai. Também foi nesse contexto, em 1866, que Verlaine publicou alguns de seus poemas no nono fascículo da revista *Le Parnasse Contemporain*.

Apoiado ainda pela prima Élisa, que arcou com as despesas de publicação e que desde cedo fora sua referência moral, Verlaine publicou, junto ao editor dos "parnasianos", Alphonse Lemerre, seu primeiro livro, *Poèmes saturniens*. É dessa época que fortaleceu os laços com o então jovem e ainda pouco conhecido poeta Mallarmé, com quem manteve firme amizade até o final da vida.

Três meses após a publicação de seu primeiro volume, já em 1867, Verlaine foi assaltado pela pior notícia que poderia ter naquele momento: a morte da querida prima, sua quase irmã. Foi naquele mesmo ano que Verlaine acompanhou o funeral de Charles Baudelaire e que visitou, em Bruxelas, o grande Victor Hugo. Lá mesmo, Verlaine publicou, em forma de "*plaquettes*", um conjunto de poemas que compõe a obra *Les Amies, Scènes d'amour sapphique*. Fizera isso sob o pseudônimo Pablo María de Herlañes, junto ao editor Auguste Poulet-Malassis. Contudo, poucos meses depois, em 1868, o tribunal de Lille determinou a destruição de todos aqueles volumes "imorais", em que predominava o tema do lesbianismo.

Figura assídua de alguns salões, Verlaine, ao acompanhar o compositor Charles de Sivry, conheceu a meia-irmã deste, Mathilde Mauté de Fleurville, por quem o poeta rapidamente se encantou. Apaixonado, não demorou muito até pedi-la em casamento em 1869. Nesse mesmo ano, em meio a frequentes ataques de fúria contra a mãe, Verlaine publicou, junto a Lemerre, o "pictórico" e "rococó" *Fêtes galantes*. Em 1870, imprimiu-se *La Bonne chanson*, cujos "versos um tanto fora de moda, muito no estilo de 1848 [...]" (VERLAINE, s.d., p.159) apraziam o apaixonado Verlaine, que tinha como musa inspiradora a jovem Mathilde, com quem o poeta se casou em meados de agosto daquele mesmo ano. A obra, apesar de impressa, apenas foi distribuída dois anos mais tarde; no entanto, sem sucesso.

Em setembro de 1870, após Napoleão III ser rendido pelos prussianos em Sedan, o que culminou no fim da guerra franco-prussiana, proclamou-se a República em Paris. Verlaine, recém-casado, alistou-se no 160. ° Batalhão da Guarda Nacional, em Bercy. Entre maio e março do ano seguinte, ocorreu o famoso e turbulento episódio do estabelecimento da Comuna de Paris. Verlaine, então bastante animado com as ideias revolucionárias e simpático com o evento, trabalhou junto aos serviços de imprensa da Câmara Municipal até junho, quando então a Comuna foi esfacelada, o que o obrigou a fugir para Fampoux com a esposa. Em agosto, o poeta recebeu a primeira carta de um jovem chamado Arthur Rimbaud, que, em setembro, chegou a Paris e foi alojado na casa da família de Mathilde.

Rimbaud, de quem Mathilde sentia ciúmes por conta da grande admiração sentida pelo marido, logo foi apresentado por seu anfitrião ao círculo literário parisiense. Cada vez mais próximos, frequentavam juntos os jantares dos "*Vilains bonshommes*" e do *Hôtel des Etrangers*[120], ao passo que o matrimônio de Verlaine entrava em crise, mesmo com o nascimento de Georges Verlaine em 30 de outubro de 1871. Pouco tempo depois, Mathilde abandonou Verlaine e iniciou o processo de separação judicial, que foi temporariamente suspenso após Rimbaud deixar Paris por um brevíssimo período.

Contudo, após sua volta à capital francesa, Rimbaud, ao lado de Verlaine, partiu em viajem pelo norte da França e pela Bélgica, mais especificamente por Bruxelas, para onde foi desesperadamente Mathilde em busca do marido a fim de reatar mais uma vez o matrimônio. No entanto, a estadia da esposa em Bruxelas foi rápida, e o objetivo malsucedido. Verlaine e Rimbaud embarcaram para Dover, estabelecendo-se, na sequência, em Londres.

O que não é segredo dos bastidores literários é que ambos travaram uma relação tão intensa quanto instável, a ponto de agredirem-se, de ameaçarem suicídio e de inclusive quase provocarem um homicídio. Após o evento em que Verlaine acertou levemente, com um tiro, o punho de Rimbaud, o poeta de *Poèmes saturniens* foi encarcerado em *Petits-Carmes*. Mesmo Rimbaud retirando a ação judicial e voltando para sua cidade natal, Chaleville, Verlaine foi condenado a uma multa e a dois anos de prisão, os quais foram, em grande parte, cumpridos em Mons. É com o poeta preso que saíram à luz, em 1874, *Romances sans paroles*. Dessa mesma época, data o polêmico poema, quase um manifesto, "*Art Poétique*", que, no entanto, foi publicado em jornal e em livro muitos anos depois.

Preso, Verlaine converteu-se ao catolicismo. Na prisão, começou a escrever poemas religiosos, alguns dos quais figuraram no livro *Sagesse*, publicado apenas em 1880, e em obras posteriores. Em 1875, após ser liberto e expulso do território belga, Verlaine tentou, sem êxito, reaproximar-se de Mathilde, seguir a vida monacal[121] e até mesmo converter, à sua religião, Rimbaud, com quem se encontrou em Stuttgart. Fracassados os empreendimentos, Verlaine partiu para Londres, onde atuou como professor de língua francesa. Foi nesse mesmo ano que Verlaine escreveu sua última carta ao jovem poeta de Charleville.

Não demorou muito para que Verlaine voltasse à França para lecionar, desta vez, em um colégio jesuíta. Lá, estabeleceu outra polêmica amizade; com o aluno Lucien Létinois, que o acompanharia em 1879 em uma nova empreitada em Londres. No final desse mesmo ano, Verlaine retornou à França e, em 1880, adquiriu uma quinta em Juniville, onde se estabeleceu

[120] É nesse círculo social que ambos serão retratados no famoso quadro de Fantin-Latour *Le Coin de Table*.
[121] Cf. Vanwelkenhuyzen, 1945.

com a família Létinois por pouco mais de um ano, - até vender o imóvel e retornar à vida em Paris, ao lado da mãe. Foi no contexto de 1880 que Verlaine publicou junto a Palmé, diretor da *Societé Géneral de Librarie Catholic*, a obra *Sagesse*.

De volta a Paris e aos círculos literários, em novembro de 1882, Verlaine publicou, num periódico, o poema "*Art Poétique*", que seria rebatido por Charles Morice por meio do famoso artigo "*Boileau-Verlaine*", em que o crítico atacava o gosto daquele poeta obscuro e "musical". Em meio aos excessos e aos arroubos de violência contra a mãe, Verlaine recebeu a notícia da morte de Létinois aos 23 anos por febre tifoide. Os períodos que se seguiram não foram mais amenos.

Uma série de eventos em entre 1884 e 1886 tornaram ainda mais conturbada a vida do poeta: se, em 1884, por um lado, publicou *Jadis et Naguère* junto a Vanier, por outro, oficializaram-se, por meio de decreto, a separação e a obrigatoriedade de pagar pensão ao filho. Além disso, em 1885, Verlaine, após denúncia de agressão contra a mãe, recebeu a condenação a mais um ano de prisão (a qual, porém, o poeta viria a cumprir apenas por um mês). Nesse contexto, após sua soltura, o poeta vagou pela região das Ardenas e, posteriormente, totalmente arruinado e com fortes dores no joelho, instalou-se com a mãe numa precária habitação do *Hôtel du Midi*. Em 1886, mais um duro golpe: a morte de sua genitora.

Verlaine, nessa época, sozinho, aproximou-se de Marie Gambier, moça conhecida mais popularmente por "*Princesse Roukhine*". Também estreitou relações de amizade com o pintor Frédéric-Auguste Cazals, antes de começar a vagar de hospital em hospital, de asilo em asilo, devido aos seus problemas de saúde e de finanças.

Em 1888, Jules Lemaître publicou um artigo elogioso a ele, considerado por Lemaître como um dos grandes poetas contemporâneos. A obra *Amour* foi publicada por Léon Vanier naquele mesmo ano, ao passo que *Parallèlement* saiu em 1889, já entre atritos com o mesmo editor. Em 1890, hospitalizado, sabe-se que Verlaine recebeu visitas de André Gide e de Pierre Louÿs. Desse período até a sua morte, com breves períodos de recuperação e de envolvimento com algumas mulheres, continuou vagando de asilos a hospitais, o que ainda não o impediu de realizar uma série de conferências literárias em Nancy, na Inglaterra, na Bélgica e na Holanda. *Dédicaces* e *Femmes* foram publicadas em 1890; *Bonheur*, *Hombres*, *Chansons pour elle* e os relatos de *Mes hopitals*, em 1891.

Em 1892, a obra *Liturgies intimes*, em que constavam poemas aparentemente menos subjetivos cujos temas perfaziam o ano litúrgico do Catolicismo, foi publicada para um público bastante restrito. Outras obras menos expressivas e alguns relatos, como *Mes prisons*, nesse

mesmo ano, saíram. *Quinze jours en Hollande* foi publicada em 1893, ano em que Verlaine candidatou-se à Academia Francesa para a vaga deixada por Taine. Sem êxito, porém.

No ano seguinte, o poeta pleiteou o posto novamente, porém o eleito foi Albert Sorel. Mais uma vez, padecendo de dores nas pernas, foi hospitalizado. Nesse mesmo ano, publicou *Dans les limbes*. Com a morte de Leconte de Lisle, Verlaine recebeu o título honorífico de "*Prince des poètes*" e, por meio da intercessão de terceiros, conseguiu uma pensão mensal, que complementava o auxílio de 500 francos concedidos pelo Ministério da Instrução Pública. *Vingt-sept biographies de poètes et littérateurs*[122] e *Confessions* saíram em 1895, um ano antes de sua saúde piorar consideravelmente. Altamente debilitado, Verlaine ainda escreveu dois poemas: "*Désappointement*" e, por último, "*Mort!*", o qual foi publicado postumamente.

Em 1896, com pouco mais de 51 anos, o poeta, pressentindo seus momentos finais, confessou-se e recebeu a extrema-unção. No dia seguinte, na presença daquela que o acompanhou durante esses últimos anos, Eugénie Krantz, e do jovem pintor Cornuty, em decorrência de uma congestão pulmonar, Verlaine faleceu. Em seu funeral, compositores como Théodore Dubois e Gabriel Fauré e vários literatos, como Moréas, Gustave Kahn, Lepelletier, Mendès, Barrès, Coppée e Mallarmé proferiram discursos em sua homenagem.

Apesar de grande parte desses fatos serem relatados pelo próprio poeta e serem de conhecimento público, Yves-Alain Favre alertou: "*Le génie de Verlaine, en dépit des apparences, demeure méconnu*" (FAVRE In: VERLAINE, 1992, p. I). Esse alerta pode servir tanto para o processo de compreensão dos eventos da vida do poeta quanto para a exegese de sua obra. Paul Valéry (2018, p. 49), nesse mesmo sentido, tentando desvendar a figura poética do "Príncipe dos poetas", numa conferência realizada na Université des Annales, em 1937, destacava as simetrias históricas que poderiam ser estabelecidas ao se compararem dois grandes nomes da literatura francesa: François Villon e Paul Verlaine.

Por mais que separados por cinco séculos, ambos, segundo ele, mostram afinidades para além da maleabilidade com que alternavam a vida profana e o sentimento religioso. Ambos eram também versáteis no emprego e na alternância de tons líricos, além de mostrarem destreza no fazer poético e no uso da "língua viva" de suas épocas. Embora Valéry (2018, p. 50) faça o alerta do quanto essas aproximações nada críticas e bastante retóricas e do quanto esses saberes biográficos podem ser nocivos para a crítica literária, ele mesmo destaca a singularidade do caso "Villon-Verlaine". Para Valéry (2018), ainda que as obras dos dois sejam em muito

[122] Uma das biografias é a do próprio poeta.

permeadas por um sentido autobiográfico, o que ajuda o processo de compreensão dos poetas, nem toda confissão que nelas existe é exata.

Após descrever algumas minúcias da agitada biografia do poeta medieval, que, aliás, fizeram aumentar a glória de Villon e o interesse com que a posterioridade o leu, Valéry destaca as vivas lembranças que possuía de Verlaine "em decadência": viciado, quase inválido, com uma muleta, vagando pelas ruas como um "mendigo", blasfemando e gracejando. Essas lembranças, de certo modo, contrastavam e completavam o quadro complexo da imagem daquele poeta que, para Valéry (2018, p. 59), tão bem soube "[...] dissimular ou fundir os recursos de uma arte perfeita, habituada a todas as sutilezas dos poetas mais hábeis, em obras de aparência fácil, tom ingênuo quase infantil". Simplicidade essa que esconde a destreza técnica de um artista insatisfeito em manter-se em formas cristalizadas pela tradição, visto que, como bem nota Valéry (2018, p. 59), "[...] ele usou quase todas as métricas possíveis: desde aquela de cinco sílabas até o verso de treze. Empregou combinações insólitas ou abandonadas desde o século XVI, peças em rimas totalmente masculinas ou totalmente femininas".

A simplicidade da lírica verlainiana era decorrente de um movimento de saída de um paganismo estético por parte do próprio Verlaine, que, antes, havia estreado no Parnaso em 1866. Sua ingenuidade lírica era, na verdade, um "primitivo organizado", resultado das sutilezas buscadas pela arte "decadente", segundo as palavras de Valéry (2018, p. 61). Acerca desse interesse por parte do espírito tenaz de Valéry, Peyre (1983, p. 45) recorda:

> Valéry foi para com ele muito mais indulgente do que se mostrou para com os românticos e mesmo para com Baudelaire. Rapidamente se apercebeu de quanta ciência e cálculo havia naquele falso ingênuo e, perto do fim da sua vida, teria confiado em carta a Marie Dormoy, que o referiu a Paul Léautaud: "Outrora, para mim, só existia Mallarmé. Agora digo a mim mesmo: existe também Verlaine".

O que mais chamava a atenção desse defensor da "*poésie pure*", era justamente a facilidade com que Verlaine simulava certa ingenuidade primitiva, como se estivesse distante daquele "*fin de siècle*" pagão e altamente saturado de referências artísticas. Sobre isso, Peyre (1983) complementa:

> Em várias ocasiões, Paul Valéry combateu a noção simplista da ingenuidade de Verlaine e da sua arte. "A sua poesia está bem longe de ser ingênua, sendo impossível a um verdadeiro poeta o ser ingênuo". E, algures, ainda: "Este ingênuo é um primitivo organizado, um primitivo como jamais houve igual e que procede de um artista muito hábil e muito consciente. Nenhum, dentre os primitivos autênticos, se assemelha a Verlaine".

Contudo, o que foi compreendido por Valéry escapou ao juízo de muitos. Com a ideia de se estar diante de um poeta lírico, sincero, cujo fazer se mostrava tão simples quanto intelectualmente menos abstruso que o de outros, de maneira quase unânime, tendo em vista os próprios fatos da vida pessoal de Verlaine expostos, a crítica entendeu a arte do poeta como permeada por matéria fácil, cujos temas expressavam (de maneira acentuadamente "musical") sentimentos decorrentes dos eventos privados que eram de conhecimento público.

Friedrich (1978, p. 17), por exemplo, ao listar as bases do comportamento da composição lírica, - a saber, o *sentir*, o *observar* e o *transformar*, - apontou este último, seja em termos de transformação do mundo, seja de mudança da língua, como o comportamento dominante da lírica moderna, visto em demasia na tríade francesa de poetas por ele eleita. Por ter entendido que a lírica de Verlaine era tão pouco dissonante quanto transformadora, Friedrich, em sua questionável seleção de poetas, talvez não o tenha arrolado devidamente entre Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, simbolistas e modernistas, dedicando-lhe apenas brevíssimos apontamentos superficiais.

Ainda que não tão "desumanizada" - quanto a lírica que Rimbaud desejava produzir, como observou Friedrich (1978, p. 70), ou quanto a de Mallarmé com sua "neutralidade suprapessoal" (FRIEDRICH, 1978, p. 110), - parte da lírica do poeta de *Romances sans paroles* é prova latente das transformações da lírica moderna, mesmo quando a lírica de Verlaine se posiciona contrariamente às transformações. Também nela há, de maneira menos evidente, certo grau daquilo que Friedrich chamou de "despersonalização", ainda que Verlaine tente saciar a sede pelo desconhecido por meio de máscaras poéticas variadas, com em *Fêtes Galantes*; ou que expresse em *La Bonne Chanson* "trivialidades", termo que Friedrich (1978, p.170) empregou ao explicar a distância entre os poetas intelectuais e "desumanos", como Mallarmé e Valéry, e os poetas da estirpe de Verlaine. Conquanto não detentor de uma complexa metafísica, como assinala Henri Peyre (1976, p. 44), o "gênio de Verlaine" foi em demasia saudado tanto por Mallarmé quanto por Valéry.

O fato é que a "despersonalização" que ocorre em Verlaine se dá de maneira pouco "desumanizada". Disso decorre a sensação de sinceridade lírica, quando, na verdade, há certa tendência à dramatização por meio de diversas "máscaras" poéticas. Atribuir sinceridade lírica e simplicidade poética a Verlaine equivaleria a aceitar inocentemente o lirismo de um Fernando Pessoa (e seus heterônimos) como fruto de expressão imediata e ingênua. Evidentemente, dentre outros tantos aspectos, o que difere o poeta português do poeta francês é também o fato de sabermos, em relação a Pessoa, qual heterônimo assina ao final de seus poemas. Nos de

Verlaine, dos sagrados aos profanos, dos religiosos aos sensuais, quem os assina frequentemente é o mesmo poeta, - lúcido, mas inconstante, à maneira daqueles que Aristóteles apontou como melancólicos, em seu *Problema XXX, I*.

Dentro dessa dinâmica dupla de beatitude e de maldição, de busca espiritual pela ordem e amor divino e de certa consciência de uma fatalidade congênita, esse lirismo típico do *homo duplex* revela as marcas melancólicas de um poeta que vacila entre "[...] o fauno e o anjo, entre o sentimental e o diabólico, o terno e o ferozmente cruel" (PEYRE, 1983, p. 45). Inconstante e sempre consciente de seu próprio fazer e, portanto, altamente reflexivo sobre sua condição dentro da tradição, o lirismo de Verlaine é, portanto, duplamente "saturniano".

Convém destacar que esse processo de consciência poética é permeado pela melancolia típica dos poetas da segunda metade do século XIX, aquela melancolia que diz respeito à própria consciência da limitação da linguagem, ainda que se veja e que se busque no "símbolo" a pureza de uma língua primeva. No entanto, em vez de travar batalha contra a linguagem de maneira escrutinadoramente grave, de privilegiar as "ideias" ou de abandonar-se ao desespero daqueles que compreendem ser impossível a restituição do verbo adâmico, Verlaine buscará – precisamente – o impreciso e o "musical" e pregará o abandono de certas retóricas, numa tentativa de exaltar quase exclusivamente o fenômeno lírico.

3.1 *Poèmes saturniens:* a lírica regida por Saturno

Em seis de janeiro de 1866, a revista *L'Art*, - uma das mídias que servia de suporte para a vinculação do credo da "arte pela arte", - em virtude de empecilhos de financiamento, encontrou a sua dissolução. Fundada pelo polímata Louis-Xavier Ricard em 1865, era nela que Paul Verlaine exercia sua primeira crítica literária e por meio da qual ele estabeleceu vínculo com outros artistas, que, aliás, fundaram em 1866, a partir de ideia de Catulle Mendés, a antologia *Le Parnasse contemporain*.

Essa revista foi composta por poemas inéditos, tanto daqueles que figuravam como grandes mestres da poesia francesa do século XIX, quanto daqueles que começavam a despontar como herdeiros dessa tradição que tinha no esteticismo formalista a solução contra a vulgaridade que as demasiadas efusões líricas de um Romantismo adaptado ao gosto das massas havia legado à Poesia. Os primeiros fascículos, que ao final do ano eram compilados em um único número, foram dedicados a Banville, a Gautier, a Heredia, Leconte de Lisle, a François

Coppée e a outros. O jovem Verlaine, por seu turno, teve seis poemas publicados no nono fascículo em abril, e outra composição, em julho.[123]

Aos vinte e dois anos, ainda naquele mesmo ano, Verlaine, incentivado e financiado pela prima Élisa Moncomble, reuniu sob o título *Poèmes saturniens* uma série de composições poéticas confeccionadas nos últimos cinco anos, incluindo-se aquelas que já haviam aparecido em *Le Parnasse Contemporain* sob os olhares de grandes nomes da literatura da época. É nesse contexto de estreia, entre as obras dos "Tetrarcas" da poesia (Gautier, Baudelaire, Banville e Leconte de Lisle), como chamava Thibaudet[124], que Verlaine buscou a editora de Alphonse Lemerre, a editora dos poetas esteticistas, para a publicação da sua primeira obra poética.

Logo, haja vista essa sua "filiação" poética, natural é que nessas suas primeiras composições certo formalismo tomasse importância e que certos ecos baudelairianos pudessem ser distinguidos, – como é o caso do título da obra, que claramente se insere na tradição do livro "saturniano, melancólico e orgiástico" de Baudelaire.[125] Ainda que dependente das discussões baudelairianas e dos mestres "parnasianos", isso em nada afetou o reconhecimento elogioso que *Poèmes saturniens* recebeu, - não do grande público, mas dos grandes mestres, como Banville e Leconte de Lisle. Outro que debutava entre esses poetas já consagrados também o felicitou, Stéphane Mallarmé. Até mesmo Victor Hugo, em 1867, saudou o jovem Verlaine como um representante da verdadeira e nova poesia que naqueles tempos emergia.[126]

Conquanto em *Poèmes saturniens* subsistam ecos de distintas poéticas praticadas em períodos distintos da juventude de Verlaine, qualquer aparente falta de coesão da obra encontra no "formalismo", aliado ao mito da genialidade rebelde do poeta, a pedra angular que a salva do descuro acerca do projeto ali existente. Logo, o próprio virtuosismo da obra "saturniana", herdeira da poética baudelairiana, colocava-a como resposta rebelde àqueles tempos incertos em relação à poesia e ao poeta na sociedade. Guy Michaud, retomando o estudioso do Parnasianismo e do Simbolismo Pierre Martino, destaca nessa primeira obra de Verlaine justamente a continuidade das questões caras à poética de Baudelaire:

---

[123] Cf. Favre, Yves-Alain. Préface, chronologie, dictionaire. In: VERLAINE, P. _____. *Œuvres poétiques completes*. Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992, p. I – XCIX.
[124] Apud MICHAUD, 1966, p. 106.
[125] Henri Mainsongrande (1972, p. 34) destaca que uma série de "influências" podem ter culminado no título dessa primeira obra "saturniana". Além dos versos baudelairianos, Verlaine era um grande leitor de Hugo, que publicara em *Les Contemplations* (1856) dois poemas intitulados "*Mélancholia*", datado de 1838, e "*Saturne*", de 1839. Além disso, o próprio Verlaine, por ter nascido em um sábado (dia consagrado ao deus Saturno), viu nessa filiação saturnina uma "máscara" conveniente a si, poeta. Dom Néroman, em *Verlaine aux mains de dieux*, (apud Yves-Alain, 2012, p. 740), aponta que o poeta acreditava realmente ser destinado ao infortúnio.
[126] Cf. FAVRE (In : VERLAINE, 1992, p. I – XCIX).

> *Des "poèmes saturniens", c'est donc, comme le fait remarquer P. Martino, presque des poèmes baudelairiens: modernisme, "**mélancolie compliquée d'un jouisseur lassé**, malade, qui se sent glisser, avec effroi et plaisir à la fois, sous le pouvoir d'influences néfastes, vers des heures noires"; tableaux de Paris, débauche et luxure: ne sont-ce pas là les principaux thèmes des Fleurs du Mal?. Les divisions mêmes du recueil sont éloquentes: Melancholia, Paysages tristes : Verlaine, après Baudelaire, **reprend la chaîne du mal du siècle*** (MICHAUD, 1966, p.107, grifo nosso).[127]

Por mais que ali haja toda uma tradição melancólica do *mal do século* sendo retomada e um credo contemporâneo seguido, coexistem, nessa primeira obra, a gênese de vários procedimentos que marcaram as futuras e sucessivas poéticas que o próprio Verlaine desenvolveu nas décadas seguintes. Isto é, subsistem em *Poèmes saturniens* o tom fatalista e a autoderrisão romântica, o virtuosismo formal, a sugestividade impressionista e simbolista no tratamento dos temas e a aproximação da poesia com as artes plásticas e, sobretudo, com a música, o que será um de seus legados mais caros aos poetas do *fin de siècle*.

Como se lê no poema sem título que abre a obra, em que a cesura do verso alexandrino inicial é subvertida na sequência, a aparente valorização da irracionalidade, o sentimento fatalista e a recorrente nostalgia, aspectos reavivados da estética romântica, revelam a identidade inicial do *gênio* que conduzirá o conjunto de poemas:

> *Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,*
> *Crurent, et c'est un point encor mal éclairci,*
> *Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,*
> *Et que chaque âme était liée à l'un des astres.*
> *(On a beaucoup raillé, sans penser que souvent*
> *Le rire est ridicule autant que décevant,*
> *Cette explication du mystère nocturne.)*
> *Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,*
> *Fauve planète, chère aux nécromanciens,*
> *Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,*
> *Bonne part de malheur et bonne part de bile.*
> *L'Imagination, inquiète et débile,*
> *Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.*
> *Dans leurs veines, le sang, subtil comme un poison,*
> *Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule*
> *En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.*
> *Tels les Saturniens doivent souffrir et tels*
> *Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —*
> *Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne*

[127] Tradução nossa: "Os 'poemas saturnianos' são, portanto, como P. Martino assinala, poemas quase baudelairianos: modernismo, 'a melancolia complicada de um caçador de prazeres cansado e doente, que se sente deslizando, com medo e prazer ao mesmo tempo, sob o poder de influências nocivas, para as horas escuras'; pinturas de Paris, libertinagem e luxúria: não são estes os principais temas de *Les Fleurs du Mal*? As próprias divisões da coleção são eloquentes: Melancolia, Paisagens tristes: Verlaine, depois de Baudelaire, retoma a corrente do mal do século."

Par la logique d'une Influence maligne[128] (VERLAINE, 1994, p. 38).

Nesse poema, o sujeito lírico, ao evocar as ridicularizadas crenças místicas e esotéricas, tão combatidas pela tradição ilustrada francesa, apoia-se justamente em um discurso antirracionalista a fim de explicar que o abatimento anímico e a renúncia ao discurso lógico por parte de alguns sujeitos provêm de uma predestinação causada por uma força maligna. Tal atitude lírica se opõe ao cientificismo racionalista da segunda metade do século XIX, conferindo à obra a condição de *maldita*, aliás, termo que Verlaine empregará, em 1883, também aos poetas Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud.[129]

Pierre Martino (1925) notou que essa primeira obra poética de Verlaine revela quase um "Baudelaire tímido" em uma melancólica sociedade do Segundo Império. Para François Porché (apud MICHAUD, 1966, p.108), com quem Michaud concorda, no entanto, o próprio título da obra é mais que um eco baudelairiano, trata-se, na verdade, da confissão das angústias pessoais de um jovem poeta, um pequeno burguês daquele Segundo Império.

Para atribuir à obra *Poèmes saturniens* essa natureza negativa, a teoria humoral e a teoria de correlação com astros são mencionadas a fim de se explicar a predestinação espiritual angustiosa, irracional, imaginativa e fatal daqueles que nascem sob o signo de Saturno. Logo, o próprio poeta naquela metade do século XIX busca na tradição acerca da melancolia a resposta para o seu desajuste frente àquela sociedade cuja moral foi desvirtuada pela Ciência, pelo progresso material e econômico.

O discurso contido nesses versos iniciais, por mais que indique o abatimento e a falta de Razão como ocasionados por uma força maligna, não deve ser entendido como lamento, mas como exaltação da condição excepcional maldita dos nascidos sob o signo de Saturno. Essa é, segundo a tradição "aristotélica", a condição do filósofo, a do príncipe e, aqui, a do poeta, que, em uma leitura baseada na tradição neoplatônica, é capaz de transcender os limites da "*physis*". Para Verlaine, como para tantos outros poetas "albatrozes", ser desajustado em uma sociedade cuja moral é duvidosa mostra-se fundamental para reafirmação de sua própria superioridade.

---

[128] Tradução de Fernando Pinto do Amaral à edição portuguesa: "Os Sábios de outros tempos, tão bons como agora, /Julgavam, e é matéria que ainda se ignora,/Ler no céu as aventuras, tal como os desastres,/E que as almas estavam ligadas aos astros./(Muitos escarneceram, sem pensar que o riso/ Por vezes nos engana e ridiculariza,/ Essa explicação do mistério noturno.)/ Ora os nascidos sob o signo de SATURNO,/ Planeta fulvo e caro a necromantes, bruxos,/ Têm, segundo rezam velhos calhamaços,/ Grande parte da bílis e das vis desgraças./ Sempre inquieta e débil, a Imaginação/ Neles vem anular o empenho da Razão./ Nessas veias o sangue é um veneno subtil/ A arder como uma lava, enquanto corre, fino,/ Calcinando seu triste Ideal em ruínas./ Assim devem sofrer todos os saturnianos/ E morrer – admitindo que mortais sejamos - / Porque a vida lhes foi traçada linha a linha/ Sob a lógica de uma influência maligna" (VERLAINE, 1994, p. 39).

[129] Em outras edições de *Les Poètes maudits*, ensaios sobre seus contemporâneos, outros nomes são apresentados, inclusive o seu próprio, já sob o anagrama "*Pauvre Lelian*".

Todavia, a perda da Razão ocorre por conta da ação imaginativa, como expressa o poema, que, na sequência, alerta para o desmoronamento do Ideal nos próprios saturnianos. Aqui, está-se às voltas com a tradição discursiva acerca da melancolia imaginativa, ecos das teorias propagadas por Agrippa nos últimos séculos, sobretudo entre autores esotéricos e místicos na França do século XIX.

É nessa dissimulação oscilante da condição de maldito, ora cruel para com o poeta em busca de seu Ideal, ora reveladora e positiva, assim como já fizera Baudelaire, que a melancolia saturniana atua sobre o conjunto da obra de Verlaine. A sensibilidade poética, um fardo que recai sobre o poeta, nasce justamente dessa condição antitética de desajuste e de excepcionalidade cultivada e exaltada. Partindo dessa noção de desajuste, - já sentida em Rousseau, como destaca Friedrich (1978), - é que, em 1884, Verlaine colocar-se-á entre os "*poètes maudits*"; tendência lírica cujas ambiguidades o próprio Friedrich (1978, p.24) evidenciaria:

> O sofrimento do eu incompreendido, diante da proscrição do mundo circunstante provocada por ele mesmo e a volta à interioridade preocupada consigo mesma, torna-se um ato de orgulho; a proscrição manifesta-se como uma pretensão à superioridade.

Maldição interiorizada e pretensão à superioridade, mais que simples ambivalências, relacionam-se à própria ambivalência de uma lírica melancólica. Kristeva (1989, p.18-19), quando tratou das oscilações do discurso melancólico, indicava que, recorrentemente, havia, por parte do produtor desse discurso, o sentimento de ter sido atingido por uma "carência congênita", a qual, porém, era cultivada por parte desse "deprimido narcísico". Isso ocorre, segundo a teórica, porque a identidade do produtor do discurso está intrincada à sua própria estrutura psíquica, que é melancólica. Logo, a superação desse discurso apenas seria possível diante da (auto)destruição dessa estrutura egóica, o que, por vezes, indicou-se, nesse tipo de discurso, por meio da sugestão ou da indicação da morte como solução, como se viu tantas vezes na lírica e como se verá recorrentemente nesses primeiros poemas de Verlaine.[130]

[130] A propósito, curioso é o fato de que o primeiro poema ("*La mort*") escrito por Verlaine, aos 14 anos, e o último ("*Mort!*"), datado de 1895, tenham a mesma temática. O último termina assim: "*La mort que nous aimons, que nous eûmes toujours/ Pour but de ce chemin où prospèrent la ronce/ Et l'ortie, ô la mort sans plus ces émois lourds,/ Délicieuse et dont la victoire est l'annonce!* (VERLAINE, 1994, p. 176, 178).

Consoladora das dores dos vivos, cena derradeira que os leva ao descanso final, a morte seria a benção desejada por aqueles que sofrem. No poema em questão, a tópica da "vida eterna como castigo", a mesma tópica mobilizada no mito do "Judeu errante", é retomada para sugerir - depois de um travessão que corta o verso - a maldição que poderia recair sobre os nascidos sob o signo de Saturno: a imortalidade ("*tels les saturniens doivent souffrir et tels/Mourir. - en admettant que nous soyons mortels*[...]"). Diante dessa condição terrível de sofrimentos inúmeros - que pode não ter fim, - os dois últimos versos indicam quem haveria determinado esse destino "linha a linha": uma Influência maligna.

De acordo com a tradição gnóstica, que se popularizou entre alguns dos mais diversos místicos e esotéricos, os indivíduos estariam submissos a um demiurgo, a um Deus geômetra que determinaria planos, de linha a linha, da vida, isto é, estariam todos, inclusive os saturnianos, passíveis à vontade de uma força de onde emanaria a realidade. Não se pode negligenciar que o eu lírico do poema em questão não se inclui em momento algum entre os saturnianos, sempre se referindo a tais indivíduos de maneira distante. Esse não explicitar do compartilhamento dos sofrimentos por parte do eu poético, dessa maneira, confirma uma espécie de afastamento do eu diante da situação expressa, uma vez que, em nenhum momento, oferece indícios de sua presença ser entre os saturnianos nesse poema, seja por meio de pronomes pessoais, seja por meio de pronomes possessivos, - exceto vagamente uma única vez, quando, para se estabelecer a rima com a palavra "*ligne*", escolhem-se os termos "*Influence maligne*". Sugere-se, nesse momento, por um processo de homonímia, a revelação codificada do mistério: o próprio poeta é um demiurgo, um criador, ao passo que as situações imaginadas – inclusive as melancólicas - são frutos de sua vontade. E isso ocorre pelo jogo fônico que permite a leitura de "*maligne*" (maligna) como "*ma ligne*" (minha linha).

A recuperação desses discursos místicos, depois de Hugo e de Baudelaire, jamais poderia ser tomada de maneira ingênua. Esse discurso, na obra de Verlaine, mostra-se, antes de tudo, como herança romântica e como uma das várias maneiras pelas quais o poeta pode rebelar-se contra os valores sociais aceitos naquele momento. Assim, os sábios do século XIX (os cientistas) e a Razão são colocados de lado, para se destacar, além da Imaginação, todo um conjunto de conhecimentos popularmente chamados de "ocultos", aqueles dos "Sábios do passado", como a ação dos "necromantes" e as teorias astrológicas. Em síntese, o poema evoca tudo aquilo que nega a sociedade progressista e cientificista da modernidade.

O tom "nostálgico" e antiprogressista é continuado no poema subsequente, o "*Prologue*". Neste, o eu lírico recapitula, nas sequências das estrofes, as mais diversas funções, sempre prestigiosas, que a figura do poeta exerceu nas sociedades, de modo a indicar que a

sociedade contemporânea se encontrava em declínio, contrariando o discurso progressista que acreditava na evolução do Homem. Não apenas a valorização idealista do passado místico é herança romântica, mas também o orientalismo fausto e sacro que Verlaine evoca verso após verso.

Nesse poema-prólogo, o sujeito lírico menciona, primeiramente, os "[...] *temps fabuleux* [...]" (VERLAINE, 1994, p. 42) dos sacros poetas do Oriente, que habitavam um mundo permeado por uma "[...] *connexité grandiosement* [...]". Depois, é a vez da menção aos eloquentes poetas gregos e, também, aos heroicos trovadores que viveram durante a expansão do Império de Carlos Magno, para, então, num salto histórico, expor-se a cisão existente entre o poeta em busca do Belo e sociedade no século XIX, um século "[...] *en ébullition* [...]" (VERLAINE, 1994, p. 42), que inicialmente os exilou, mas que agora é exilado por esses donos de uma voz profunda, os poetas. Se, no passado, guerreiros e bardos estavam juntos, na era "moderna", estes se encontram apartados da ação, exilados. Na explicação da posição altiva desses exilados contemporâneos, recupera-se o discurso dos mestres da revista *Parnasse*:

> *Le Poète, l'amour du Beau, voilà sa foi,*
> *L'Azur, son étendard, et l'Idéal, sa loi!*
> *Ne lui demandez rien de plus, car ses prunelles,*
> *Où le rayonnement des choses éternelles*
> *A mis des visions qu'il suit avidement,*
> *Ne sauraient s'abaisser une heure seulement*
> *Sur le honteux conflit des besognes vulgaires,*
> *Et sur vos vanités plates* [...][131] (VERLAINE, 1994, p. 46, 48).

Inicialmente, a posição do sujeito lírico frente aos possíveis questionamentos quanto à função do poeta parece ser clara, haja vista que está ao lado daqueles que apoiam a condição dos grandes nomes da poesia esteticista francesa, defensores de certo autotelismo poético, que os descompromissa também das demandas sociais contemporâneas "vulgares" e que os libera a um sentido sacro de busca pelo Belo. Na verdade, como viu-se antes neste trabalho, essa defesa do autotelismo da arte, que é a égide de certa linhagem do *Parnasse* e, certamente, das "*tours d'ivoire*" do final do século XIX[132], já havia sido fortalecida graças às discussões em que

[131] Tradução de Fernando Pinto do Amaral à edição portuguesa: "[...] O Ideal, pro Poeta, é a lei; o Amor/ Do Belo, a fé; o Azul, o estandarte maior!/ Não lhe peçam mais nada, porque essas pupilas/ Onde a radiação das coisas infinitas/ Soube criar visões que segue avidamente,/ Não consegue deter-se nem por um momento/ Na desonrosa luta de vulgares tarefas/ Ou das banais vaidades [...]" (VERLAINE, 1994, p. 47, 49).

[132] O trecho do poema de Verlaine faz eco a um famoso ensaio publicado na revista *L'Artiste* em 1859, em que Baudelaire (1961) defende Théophile Gautier, acusado pela crítica, desde os anos subsequentes a 1830, de se não se comprometer com nenhuma demanda moral ou social e de se comprometer apenas com o Belo.

se envolveram Gautier e Baudelaire nas décadas anteriores. Contudo, o eu lírico verlainiano, apesar de os evocar e aparentemente lhes fazer coro, mantém-se ainda distante.

Em vez da constatação da ruptura entre poetas e sociedade indicar simplesmente uma percepção puramente nostálgica em relação aos antigos tempos, o eu lírico desse poema afirma, na verdade, que toda a tentativa do poeta de participar harmonicamente das aspirações do conjunto social é um equívoco. A percepção de passagem do tempo que não voltará corrobora a construção do discurso negativo, melancólico. A esperança romântica depositada no poeta como um guia para a boa condução da sociedade, desde Baudelaire, havia sido superada.

Diante da cisão entre sociedade e poeta naqueles tempos de exílio para a Poesia, logo, o propósito de seus versos também era impreciso. Imitando o teor dos primeiros versos de *Tristes*, poemas elegíacos escritos por Ovídio, - poeta latino então banido de Roma por Augusto no ano 8 d.C., - o eu lírico do "*Epilogue*" de Verlaine conclui: "- *Maintenant, va, mon Livre, où le hasard te mène!*"[133] (VERLAINE, 1994, p. 48). Nada mais revelador da falta de ideal de um poema do que a incerteza de seu destino. Ovídio, exilado entre "bárbaros", sem público portanto, exprimira com verso idêntico a incerteza da função que achariam os seus poemas. Já o verso de Verlaine expressa a incerteza acerca de uma época movediça, habitada por burgueses-bárbaros que coabitavam o mesmo espaço desse exilado que é o poeta.

Starobinski (2016), ao tratar do tom elegíaco do poema "O Cisne", de Baudelaire, e dos arquétipos elegíacos da história literária, destaca justamente alguns poemas de *Tristes*, de Ovídio, em que o eu lírico, rememorando sua partida de Roma para o cumprimento do imposto exílio, sobrepõe à sua triste partida a famosa noite da queda de Troia, numa espécie de acúmulo de imagens provenientes de sua memória literária, "[...] como se a ruptura de uma vida equivalesse à queda de um reino" (STAROBINSKI, 2016, p. 253). Com o poema de Verlaine, onde constam os versos de Ovídio, está-se diante da evocação do arquétipo da "Idade de Ouro" perdida e da patética condição do ser distante de seu ideal, o que faz irromper, no restante da obra de estreia de Verlaine, a melancolia.

Além dos poemas de abertura, outros fazem menção a motivos e a temas que se relacionam à vasta tradição discursiva acerca do temperamento melancólico, como é o caso da primeira seção de poemas do livro, "*Melancholia*", que faz referência à tão emblemática

[133] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "- Agora vai, meu Livro, onde o acaso te leve!" (VERLAINE, 1994, p.49).

gravura "*Melencolia I*", de Albrecht Dürer, da qual, a propósito, o próprio Verlaine possuía uma cópia.[134]

Quando analisou essa gravura, Starobinski (2016) entendeu a desordem dos elementos que compunham o cenário em que a figura alada se encontra como resultante da dificuldade de organização do aparelho psíquico daquele que é tomado por esse estado "humoral". Se, segundo a iconologia, a imagem do anjo na gravura é a personificação desse estado incapaz de organizar seus afetos e o ambiente em que se encontra, essa primeira sessão de *Poèmes saturniens* materializa a desordem afetiva e, concomitantemente, a confusão do sujeito lírico, que busca, na revisitação de certos locais, o tempo passado, isto é, o tempo "de ouro", em que havia certa promessa de comunhão, agora impossível.

Nessa primeira seção, oito poemas traduzem a agonia do eu lírico frente à vida, principalmente, porque, ao aceitar inicialmente a não realização da união com seu ideal amoroso[135], com quem, aparentemente estava em harmonia no passado, ele, impotente, ainda o deseja, haja vista as lembranças ternas que nele irrompem, repletas de remorsos. Logo, a lembrança de um passado vigoroso, quando se vislumbrava a harmonia amorosa, é contrastada em diversas passagens, em quase todos esses poemas. Desse processo, surge a constatação da atual desordem afetiva do sujeito lírico no tempo presente.

No primeiro poema dessa seção cunhada "*Melancholia*", o poema de abertura, "*Résignation*", apresenta definitivamente o gênio do jovem poeta Verlaine e a sua poética rebelde, ímpar e "protodecadente", ainda que disfarçada de esteticismo parnasiano "bem-comportado". Trata-se de um soneto de dez sílabas invertido, isto é, um soneto cujos tercetos e quadras estão em ordem inversa aos de um soneto tradicional.

> *Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,*
> *Somptuosité persane et papale,*
> *Héliogabale et Sardanapale!*

---

[134] Não apenas a gravura que representaria a melancolia imaginativa atraia a atenção de Verlaine; o poeta possuía, em seu quarto, a gravura de "*São Jerônimo em seu estúdio*", compreendida por muitos como uma "*Melencolia III*" de Dürer, isto é, a melancolia religiosa, - supondo-se o sistema de Agrippa, - o que talvez possa oferecer algumas chaves de leitura para os poemas cristãos do Verlaine de *Sagesse*, uma vez que, como já se tratou neste trabalho, "*Melencolia I*" e a gravura "*São Jerônimo em seu estúdio*" tornaram-se emblemáticas como variantes do temperamento melancólico, - ainda que a última esteja mais passível de suposições do que pela intencionalidade declarada de Dürer. Yves-Alain Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 741) assinala que, em uma carta de 1872, o poeta demandou que lhe destinassem alguns objetos que ainda estavam presentes na casa de seus ex-sogros. Essas duas gravuras acima referidas de Dürer estariam em seu antigo quarto.

[135] Ao se levar em consideração os fatos da vida de Velaine, a história dos bastidores da literatura afirma que os oito poemas dizem respeito à sua prima Élisa Moncomble, por quem, desde a infância, nutria um grande carinho. Sabe-se que Élisa, por muitos anos, foi criada junto a Verlaine como uma irmã e que sua morte, três meses após o lançamento de *Poèmes saturniens*, foi determinante para o abatimento de Verlaine nos anos seguintes e para o desenvolvimento de sua ideia fatalista.

Mon désir créait sous des toits en or,
Parmi les parfums, au son des musiques,
Des harems sans fin, paradis physiques !

Aujourd'hui, plus calme et non moins ardent,
Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie,
J'ai dû refréner ma belle folie,
Sans me résigner par trop cependant.

Soit! le grandiose échappe à ma dent,
Mais, fi de l'aimable et fi de la lie !
Et je hais toujours la femme jolie,
La rime assonante et l'ami prudent.[136] (VERLAINE, 1994, p.52).

Na primeira estrofe, o tempo passado da infância – metáfora de um romantismo encantado com o Oriente - é evocado. Com a rememoração dessa fantasia oriental, evocam-se os sonhos em relação ao esplendor e ao luxo de joias raras, antigas e enigmáticas, como o grande diamante Ko-Hinnor, - de posse, até hoje, da Coroa britânica desde a anexação da Índia.[137] Às riquezas e à suntuosidade persa e dos domínios papais, juntam-se as evocações a Héliogabalo e a Sardanapale. Este derradeiro, último rei da segunda dinastia assíria, fora retomado por Byron, que, por sua vez, inspirou a famosa pintura de Delacroix acerca da morte do luxuoso líder. Na obra de Delacroix, datada de 1827, constata-se um cenário orgiástico, em que todas as posses – concubinas, escravos e animais - estão prestes a serem assassinados em uma pira, a mando daquele que, calmo, junto a estes "objetos" de luxo e de prazer, suicidar-se-ia antes da invasão inimiga.

Por sua vez, Heliogábalo, jovem déspota da decadência do Império Romano, evocado já por Gautier em *Mademoiselle de Maupin* em 1835, como lembra Gerthoffert[138], era a "[...] encarnação do déspota oriental e do poeta byroniano". Essa ideia de "decadência", da qual se valeram alguns românticos, encontrava ecos, na verdade, já no século XVIII, em Montesquieu, em *Considerações sobre as Causas da Grandeza dos Romanos e de sua decadência*, e no célebre trabalho *A História do Declínio e Queda do Império Romano*, do historiador britânico Edward Gibbon.

Além disso, o classicista Désiré Nisard, em *Étude de moeurs et de critique sur les poètes latins de décadence*, certamente trouxe à literatura do século XIX uma visão bastante peculiar

[136] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "Durante a minha infância imaginava/ O Ko-Hinor, luxo persa e papal,/ Heliogabalo e Sardanapalo!/ Sob os tectos de ouro o desejo urdia,/ Entre os perfumes e as melodias,/Haréns sem fim, palpáveis paraísos!/Hoje, mais calmo e não menos vibrante,/ Mas conhecendo a vida que nos quebra,/Tive de refrear a minha febre Sem me resignar muito, no entanto./Seja! a grandeza não é pròs meus dentes, Mas não me interessa a escória, as cortesias! Insisto em odiar mulheres bonitas,/Rimas toantes e amigos prudentes." (VERLAINE, 1994, p. 53).
[137] Nota de Fernando Pinto do Amaral (VERLAINE, 1994, p. 182).
[138] In: BRUNEL, 2000, p. 657.

da “Decadência”. Ele, nessa obra de 1834, havia assinalado a decadência, no âmbito literário, como marcada pelo “[...] tempo da descrição, em que o engenho verbal substituiu a visão moral, o ornamento substituiu a substância e a falsa complexidade substituiu a clareza de pensamento e de linguagem”.[139] Em Verlaine, ver-se-á, mais adiante, que a ideia de decadência, que também permeou a obra de Baudelaire, será continuada a tal ponto que ele será aclamado por outros literatos como o mestre do “Decadentismo”.

Não foram poucas as vezes que a Roma Antiga, republicana ou imperial, foi retomada por diferentes tradições da baixa Idade Moderna como modelo ideal para os Estados em formação. O tiranicídio, por exemplo, revelando-se um ato necessário a fim de que se conquistasse liberdade e igualdade em meio a vontades despóticas, frequentemente foi exaltado, principalmente entre revolucionários republicanos. De modo idealizado, viu-se a forma política e moral da República romana como diretriz necessária a ser seguida, vide a arte de Jacques Louis-David, com *Le Serment des Horaces*, de 1785. Não raras foram as vezes também em que se representou algum chefe de Estado como um novo Augusto César, coroado com louros.

No entanto, com a sociedade do século XIX calcada nos valores progressistas liberais e utilitários e em certa moral tacanha, o sentimento de repetição dos eventos da História encontrava no mito da “decadência” a explicação do processo pelo qual passava essa sociedade do progresso. Muitos compreendiam, nesse sentido, que a versão da História da decadência de Roma explicaria a decadência ocidental moderna.

Heliogábalo transformou-se também em mito moderno, bem como ocorreu com a ideia de “decadência” romana. Aquele seria retomado por tantos outros escritores do século XIX[140] como símbolo do exotismo, da devassidão e do luxo, reflexo da corrupção moral de uma sociedade inteira. Acerca desse jovem imperador cujo nome fora tomado de um deus solar da Síria, Gibbon (2005, p. 123) enumerou alguns excessos: as preferências excêntricas por vestes “femininas”, a distribuição de títulos aos amantes, inclusive o título de “esposo da Imperatiz” a um deles, e o enfrentamento aos guardas pretorianos, - o que o levou à morte. Assim, todo o passado glorioso da República e do Império de Roma encontrou seu fim, pouco a pouco, em famosos escândalos, como os de Heliogábalo: na corrupção generalizada, em revoltas, em invasões. O mesmo parecia se desenhar na França do século XIX.

Verlaine, então, na esteira da tradição moderna da retomada dos déspotas e da decadência, menciona-os a fim de indicar suas próprias excentricidades “provocadoras” de

[139] MCGUINNESS (In: HUYSMANS, 2011, p. 54).
[140] Como destaca Gerhoffert (In: BRUNEL, 2000, p. 657), Baudelaire foi chamado por Barbey D’Aurevilly de “Heliogábalo artificial”.

origem romântica. Na segunda estrofe, o eu lírico dá continuidade à descrição de seu desejo juvenil, em que visão, olfato e audição participam desses anseios por "paraísos físicos" imaginados. A terceira estrofe, por seu turno, iniciada com o advérbio "*Aujourd'hui*", marca a contraposição temporal ao "*Tout enfant*" que envolve as estrofes anteriores. Logo, marca-se a interrupção dos sonhos antigos de "infância", para o eu lírico enunciar-se mais calmo, em virtude da aspereza da vida, sem, porém, se resignar por completo.

Essa imagem de transição pouco resignada também seria a alegoria das transformações que a própria lírica francesa desde 1820 sofreu. A pouca resignação do eu lírico é a pouca resignação que faz eclodir a arte rebelde de Verlaine em meio ao Parnaso.

Em meio a vacilações antitéticas de uma voz lírica que refreia sua febre passional, o eu lírico deixa abertos os limites de seus gostos, para então melhor defini-los no último quarteto. Aceitando que a grandiosidade desejada no passado não lhe é viável, como expressa o primeiro verso da última estrofe, o eu lírico verlainiano, numa espécie de dandismo que foge de tudo aquilo que é comum e vulgar, aponta três aspectos que lhe causam ódio: "[...] *la femme jolie/ La rime assonante et l'ami prudent.*"

Negando a mulher cuja beleza não fosse dissonante, a mediocridade na rima e a prudência, claramente, Verlaine dava continuidade à dissonância moderna da poesia, às ideias de excepcionalidade e genialidade poética, ao estigma do criador como rebelde imoderado. Entre essas dissonâncias, como aponta Friedrich (1978, p. 33), desde Hugo, a beleza harmônica começava a dividir espaço, na arte, com o disforme, com o fragmentário, com o grotesco, - este que, por sua vez, contrapunha-se àquela, eliminando a monotonia.

Dessa forma, a composição do soneto de Verlaine contrariava o sentido do próprio título do poema. A sua não resignação poética devia a própria força à não resignação proclamada pela poesia romântica, que, após 1848, havia sido "apaziguada" pela incorporação de partes do "programa romântico" ao ideário burguês. Logo, o soneto de cabeça para baixo de Verlaine revela a "profanação" realizada por um jovem poeta nada resignado diante das formas poéticas tradicionais e bem-comportadas praticadas e consumidas durante o Segundo Império.

Na sequência dos poemas dessa primeira seção, em "*Nevermore*", soneto cujo título evoca o poema "O corvo" de Edgar Allan Poe, uma lembrança assalta o eu lírico, que enuncia: "*Souvenir, souvenir, que me veux-tu?* [...]" (VERLAINE, 1994, p. 52). Logo lhe irrompem memórias de um outono quando - em meio a um bosque, a raios de sol e a um vento que modulava os cabelos e os pensamentos, - estava o eu lírico em conjunção com o delicado e "angélico" ser amoroso que lhe pronunciou o primeiro "sim". O título disfórico e o conjunto das estrofes "áureas" do poema produzem um grande contraste entre si, corroborando o tom

melancólico do eu poético, que percebe esse passado perdido para sempre, irrecuperável. E isso ocorre justamente por conta do título, - esse eco intertextual do corvo de Poe nessa "*Lenore*" verlainiana, que foi perdida no "nunca mais", mas que é rememorada.

O terceiro poema dessa seção se chama "*Après trois ans*" e expressa a revisitação, por parte do eu lírico, ao jardim onde havia passado momentos bons. Ainda que diante da primeira constatação de que, no local, nada havia mudado, ele percebe uma estátua de gesso em processo de "decomposição". Nesse ponto, a revelação de que a nostalgia que o levou até aquele espaço não lhe resolveu a situação, afinal o que, em seu íntimo, ele buscava não era o espaço, era o tempo, - naquele momento, perdido, irrecuperável.

Por seu turno, no quarto poema, "*Voeu*", duas primeiras amantes de outrora contrastam com uma evocação presente de uma figura feminina pensativa e austera que trata o sujeito lírico como irmão. Este nota-se sozinho e em desespero: "*Si que me voilà seul à présent, morne et seul,/ Morne et désespéré, plus glacé qu'un aïeul,/Et tel qu'un orphelin pauvre sans soeur aînée.* (VERLAINE, 1994, p. 56). Seu desespero aplaca-se momentaneamente com o "voto", uma espécie de promessa, de uma mulher "*pensive et brune*". Aqui está o começo de certa duplicação do feminino em dois arquétipos que serão recorrentes nos poemas de Verlaine: a mulher fatal e a maternal. Esses polos distintos, mas convergentes, carregam a mesma dualidade que lançará o eu lírico, em outros poemas e em outras obras, no trânsito melancólico entre a depravação e a beatitude, entre os anseios pelo mundo carnal e a vontade espiritual.

Em "*Lassitude*", ao se observar a epígrafe utilizada, uma das chaves para a leitura dos processos formais da poética vindoura de Verlaine aparece: os jogos sintáticos e as metáforas obscuras do poeta espanhol Luís de Góngora y Argote.[141] Como tema, o poema evoca as tensões amorosas, entre os arroubos febris e o esgotamento das forças dos apaixonados, num jogo de

[141] Verlaine, segundo Yves-Alain Favre (In: VERLAINE, 2012, p.742) destaca, estava tão encantado pelo poeta barroco que pretendia traduzir sua obra. Após sua separação, como se sabe por conta das cartas em que Verlaine reivindica seus pertences, o poeta pede aos ex-sogros que lhe devolvam alguns objetos. Dentre eles, estavam as obras de Góngora em espanhol. A partir dessa recuperação de Góngora por parte de Verlaine, e também por Mallarmé, o poeta espanhol, negligenciado pelos séculos anteriores devido à sua obscuridade, será legado aos jovens simbolistas e também aos modernistas do século XX, a exemplo de García Lorca. Hugo Friedrich (1978) chama atenção para o papel fundamental dos barrocos espanhóis e italianos para a poesia moderna. Acerca da obscuridade de Mallarmé, Friedrich (1978, p.119) destaca algumas características que também podem ser aplicadas a Verlaine, ainda que este aparentemente pareça menos "obscuro" que o poeta de "*L'après-midi d'un faune*": "Também em Góngora, o real e sua expressão linguística normal são eliminados por um mundo muito distante de representações originalmente criadas e por uma trama arabesca de frases ricas de curvas pouco transparentes, de metáforas e vocábulos estranhos, de veladas alusões e de subterrâneas associações de ideias. Todavia não se devem perder de vista as diferenças. Por enigmática que seja a poesia de Góngora, tanto no aspecto sintático quanto nas perífrases ocultas, ela se serve de um material simbólico e mitológico que era patrimônio comum tanto do autor como de seus leitores. A poesia de Góngora destinava-se a uma elite na qual o poeta podia pressupor o conhecimento de seletos estímulos estilísticos".

promessas imperiosas que se sabem falsas, mas que precisam ser encenadas. Aqui se destaca a consciência de certa teatralidade do jogo apaixonado. Recorrentes na poética verlainiana, correspondendo à observação melancólica, a consciência da teatralidade das relações e a necessidade de máscaras diversas nesses jogos sociais se reafirmam.

Em "*Mon rêve familier*" e "*A une femme*", por sua vez, se o eu lírico evoca figuras femininas imprecisas e variadas, é para destacar que certo vazio que sente é por algo que as transcende, de modo a indicar que todas essas figuras não aplacam seus anseios pela mulher ideal. Essas várias figuras femininas, na verdade, concorrem com uma única figura, espécie de arquétipo da mulher materna, que lhes é superior. Essa *mater* bondosa e austera, cujo nome é impossível de ser revelado pelo eu lírico, é sugerida a partir de um jogo sonoro que alude, por homofonia (*Vie exila – Élisa?*), ao nome de certa mulher que antes lhe era próxima, mas que naquele momento a vida havia exilado: "*Est-elle brune, blonde ou rousse ? - Je l'ignore.*/ *Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore.* /*Comme ceux des aimés que la Vie exila.*" (VERLAINE, 1994, p. 60).

Diante da impossibilidade de satisfação amorosa e de união com a amada ideal, resta ao eu lírico a revolta, o abandono de si e uma violenta negatividade, como expressa o poema "*L'angoisse*":

> *Nature, rien de toi ne m'émeut, ni les champs*
> *Nourriciers, ni l'écho vermeil des pastorales*
> *Siciliennes, ni les pompes aurorales,*
> *Ni la solennité dolente des couchants.*
>
> *Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,*
> *Des vers, des temples grecs et des tours en spirales*
> *Qu'étirent dans le ciel vide les cathédrales,*
> *Et je vois du même oeil les bons et les méchants.*
>
> *Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie*
> *Toute pensée, et quant à la vieille ironie,*
> *L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.*
>
> *Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille*
> *Au brick perdu jouet du flux et du reflux,*
> *Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.*[142] (VERLAINE, 1994, p.62).

[142] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "A Angústia. Nada em ti me comove, Natureza, nem/ Faustos das madrugadas, nem campos fecundos,/Nem pastorais do Sul, com o seu eco tão rubro,/A solene dolência dos poentes, além./ Eu rio-me da Arte, do Homem, das canções,/ Da poesia, dos templos e das espirais/ Lançadas para o céu vazio plas catedrais./Vejo com os mesmos olhos os maus e os bons./Não creio em Deus, abjuro e renego qualquer/Pensamento, e nem posso ouvir sequer falar/Dessa velha ironia a que chamam Amor./Já farta de existir, com medo de morrer,/Como um brigue perdido entre as ondas do mar,/A minha alma persegue um naufrágio maior." (VERLAINE, 1994, p. 63).

A percepção da impossibilidade de união com o objeto amado, de quem está privado por alguma razão, provoca, nesse eu melancólico, um radicalismo negativo ("*rien*", "*ni*"), um riso tal qual o do filósofo de Abdera ("*Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi*"), uma grande indiferença moral ("[...] *je vois du même oeil les bons et les méchants*") e uma incredulidade total na religião ("*Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie/Toute pensée*, [...]); movimentos de uma estrutura psíquica que comporta o humor melancólico; movimentos negativos daquele que se considera, como o poema expressa, mais angustiado que os primeiros expulsos do Paraíso e distantes do amor de Deus segundo a tradição cristã.

A propósito do sentimento amoroso, "*vielle ironie*" é como o eu lírico o designa, num evidente ataque contra aquilo que justamente lhe falta. Refere-se à sua angústia como maior que a dos rejeitados do Éden, porque entende que o Homem, com todas as Artes e com toda a fé, lança suas esperanças a um "*ciel vide*". Logo, seu ceticismo e seu riso generalizado são produtos de desesperança diante da impossibilidade de conjunção com aquilo por que mais anseia: o sentimento de totalidade, supostamente alcançado pela união com o amor ideal. À exaltação rebelde segue-se a angústia. Essa aspiração ao ideal, assim, em Verlaine, precede todas as quedas e as revoltas radicais; duplo movimento esse sugerido por Freud (2010a) e assinalado por Kristeva (1989) acerca do complexo depressivo-melancólico, ou melhor, "maníaco-depressivo".

O radicalismo do eu lírico, nessa primeira seção, claramente se fundamenta na ausência desse outro, de quem agora é privado. Contudo, nesse jogo de presença e ausência, a instância temporal está sempre tensionada, haja vista que a privação, no presente, é suplantada pelas memórias que o assaltam e que dão a tônica melancólica ao conjunto. Quando finalmente as imagens fornecidas pela memória se esvaem, apenas a morte ou o abismo, - este metaforizado pelo naufrágio[143], - parecem solucionar a monotonia da vida prosaica, o que, para a psicanálise, explica-se como tentativa de cessar a própria angustia, em vista que a "falta" do objeto é tão intrínseca ao ser, que ele vê a si próprio incompleto, dolorosamente fragmentado (KRISTEVA, 1989, p. 30).

[143] A imagem do naufrágio da consciência ou da alma em meio aos mistérios alude à lírica baudelairiana em "*Les sept vieillards*": "[...] *Vainement ma raison voulait prendre la barre;/La tempête en jouant déroutait ses efforts, /Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre/Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!*" (BAUDELAIRE, 2006, p. 310). Antes disso, não se pode negligenciar a forte repercussão da obra de Edgar Allan Poe na do poeta das *Flores do Mal*, de modo que as gerações posteriores a Baudelaire também são herdeiras da poética do norte-americano, vide Verlaine e Mallarmé. Nesse sentido, o naufrágio da razão em meio às forças misteriosas e sublimes da natureza evoca, também, o conto "*A Descent into the Maelström*" de Poe, publicado em 1841.

No Verlaine de *Poèmes saturniens*, a antítese do ideal *versus* real está configurada da seguinte maneira: o passado, que corresponde a um tempo onde as promessas estavam em estado de potência, é rememorado e buscado por meio da revisitação de memórias e lugares; porém, o presente em que o eu lírico se situa oferece a constatação de que nada do ideal se cumpriu. Dada essa situação, o sujeito lírico permanece em meio a rememorações de um passado que sugeria felicidade e a instantes de tensão no presente em busca de uma centelha de resposta, em uma constante flutuação entre o que foi e o que é.

Como lhe é negado o amor, seja o divino, seja o humano, vislumbra-se a morte. Entretanto, ela é apenas uma sugestão de saída para o impasse, que jamais se resolve. Dessa equação, o produto que emerge é o tom elegíaco do poeta melancólico. Para Michaud, que apontou a biografia de Verlaine como fonte de explicação para a lírica do poeta, o drama interior da lírica verlainiana está, sim, na ordem afetiva e amorosa.

> *Amour intégral, amour à tous les degrés, et d'une exigence peu commune. Sensualité grossière, sentiment et besoin de tendresse, amour mystique, toutes les formes d'amour s'unissent, ou plutôt se juxtaposent en lui. Car c'est là précisément le drame: l'impossibilité de les concilier, de les accorder ensemble, d'en faire un tout harmonieux sur quoi édifier sa vie. Ces amours se combattent, et, plus précisément, l'instinct primitif, la force vitale, la libido, pour parler comme les psychanalystes, désir et exigence virile, se heurte chez Verlaine à un besoin sentimental d'amour tendre et protecteur qui est, lui, essentiellement féminin: combat de la Chair et de l'Amour* [...] (MICHAUD, 1966, p. 103). [144]

Assim, o humor contido nesse conjunto de poemas desenvolve-se de modo tortuoso: resignação paradoxalmente rebelde, consciência da passagem irrevogável do tempo, lembranças de um passado pleno de promessas, esgotamento diante de falsa ilusão das paixões, rememoração daquilo que lhe é familiar e ideal, sofrimento e desespero diante da não resolução de seu drama interior afetivo. Edmond Lepelletier, amigo de Verlaine, afirmava que nenhum desses poemas melancólicos se poderiam explicar a partir de eventos pessoais da vida do poeta, dada a inexperiência de vida do jovem Verlaine quando os escrevera. Para Lepelletier, como recorda Yves-Alain Favre[145], na verdade, essa melancolia era mais fruto de uma atividade poética cerebral e especulativa.

---

[144] Tradução nossa: "Amor integral, amor em todos os graus e de uma exigência incomum. Sensualidade grosseira, sentimento e necessidade de ternura, amor místico, todas as formas de amor se unem, ou melhor, se justapõem nele. Porque esta é precisamente a tragédia: a impossibilidade de reconciliá-los, de harmonizá-los, de fazer um todo harmonioso sobre o qual construir a própria vida. Esses amores lutam entre si e, mais precisamente, o instinto primitivo, a força vital, a libido, para falar como os psicanalistas, desejo e demanda viril, em Verlaine esbarra em uma necessidade sentimental de amor terno e protetor que é, ele, essencialmente feminino: luta entre a Carne e o Amor [...]."

[145] In: VERLAINE, 1992, p.3.

Ainda que apenas parcialmente o discurso de Lepelletier seja preciso, há nessa afirmação uma chave para a percepção de como os temas da melancolia são modulados pela voz lírica nessa obra de estreia. Em *Poèmes saturniens*, o *ethos* ainda romântico e suas recuperações nostálgicas "orientalistas", medievais e renascentistas neoplatônicas é que compõem artificialmente, por meio de uma bricolagem transtextual (Ovídio, Baudelaire, Dürer, Goethe, Watteau etc.), o tom melancólico dessa lírica, que é notadamente pagã.

Em outras palavras, a melancolia desses poemas é facilmente rastreada a partir dessas pistas intertextuais que não são, de forma alguma, camufladas. Esse movimento, além de revelar o repertório de um jovem poeta erudito que está filiado a uma estirpe esteticista do século XIX, tendo em vista suas inúmeras tentativas de realizar "transposições" de outras artes para a poesia, distingue-se muito da poesia aparentemente sincera e simples que produzirá anos depois. Esse lirismo "maldito" antes de ser apenas fruto de uma experiência pessoal, é fruto da fantasia; maldição herdada e projetada em sua lírica.

Um ponto basilar para o entendimento do sentimento melancólico nas obras de Verlaine é o elemento temporal. Acerca do "tempo" e sua relação com o humor negro, Starobinski (2016, p. 355) afirma que, além haver um sentir de desaceleração do tempo e do sentimento de peso, há, no melancólico, a prevalência da relação com o passado em detrimento da relação com o presente e com o futuro. Scliar (2003, p. 83), por sua vez, menciona que: "De acordo com a teoria dos humores, a bile negra, seca e fria, estaria associada à capacidade de lembrar, ainda que lembrar ruminando tristes pensamentos", o que reforça a nossa compreensão acerca dos poemas de Verlaine, em razão da recorrência de palavras como "*remords*", "*souvenir*" e suas derivações em *Poèmes saturniens* e principalmente na primeira seção.

Por outro lado, nas obras "religiosas", como é o caso de *Sagesse* (1880), o eu lírico verlainiano também remontará recorrentemente ao passado, principalmente ao passado quando o próprio sujeito lírico estava pouco alinhado às normas sociais. Sob uma perspectiva cristã e mística, isso ocorre dentro da obra com um propósito ascético. Esse processo de aviltamento de si tem como finalidade a purgação da alma do eu lírico, que, em relação ao passado, compreende-se pecador. Desse modo, o tempo passado e a culpa cristã se conjugam em penitências, conferindo novas formas melancólicas a essa lírica.

Em *Poèmes saturniens*, na segunda seção, "*Eaux-fortes*"[146], dedicada a François Coppée, Verlaine, em cinco poemas, aproxima-se da técnica das "gravuras" por meio daquilo

[146] Para Yves-Alain Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 744), Verlaine, ao dar este título a essa série, retoma Baudelaire. Favre ainda indica um escrito de Verlaine, - publicado em *L'Art*, em 16 de novembro de 1865, - onde

que se convencionou chamar de “transposição”; desta vez, trabalhando predominantemente com contrastes entre o escuro e o claro, no plano lexical, e com metros alternados e mais curtos que os empregados na seção anterior.

Em “*Croquis parisien*”, primeiro poema em que o poeta emprega um metro pentassílabo (entre três decassílabos), uma paisagem real ou artística é rememorada, evocando tempos e espaços outros. O uso do tempo verbal “*imparfait*” indica o processo descritivo de uma situação pretérita, que emerge no discurso do eu poético. O mundo objetivo contaminado pela subjetividade e o devaneio, por fim, esfacelado pela imposição derradeira do real, sugerem a justaposição de tempos-espaços em uma mesma paisagem cravada pela memória.

> *La lune plaquait ses teintes de zinc*
> *Par angles obtus.*
> *Des bouts de fumée en forme de cinq*
> *Sortaient drus et noirs des hauts toits pointus.*
>
> *Le ciel était gris. La bise pleurait*
> *Ainsi qu'un basson.*
> *Au loin, un matou frileux et discret*
> *Miaulait d'étrange et grêle façon.*
>
> *Moi, j'allais, rêvant du divin Platon*
> *Et de Phidias,*
> *Et de Salamine et de Marathon,*
> *Sous l'oeil clignotant des bleus becs de gaz.*[147](VERLAINE, 1994, p. 66).

Na primeira estrofe, as transformações decorrentes da atividade industrial, símbolo maior da modernidade, apresentam-se à memória do eu lírico e materializam-se no discurso por meio de um léxico que racionaliza a natureza, desmistificada por formas geométricas, elementos minerais e números. A Lua, símbolo místico e antes íntegra no céu, não irradiava sua brancura, mas tons de zinco entre ângulos obtusos, ao passo que os gases, - em forma de cinco, - espessos e escuros, subiam do alto de telhados pontiagudos: metonímias da atividade industrial que se desenvolvia no grande centro urbano de Paris.

Na segunda estrofe, nesse cenário cujo céu não era azul nem escuro, mas cinza, o vento “chorava” como um instrumento de sopro, um fagote. Ao longe, indica-se a presença de um

---

o poeta, além de comparar as fantasias baudelairianas do “*Tableaux”* àquelas do estilo de Rembrandt, aponta para certa emoção “deliciosamente perturbadora” que aquelas “*eaux-fortes*” comunicavam, bem como conseguia o mestre barroco de Amsterdã.

[147] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: “O luar laminava tons de zinco/ Em ângulos obtusos./ Volutas de fumo em forma de cinco/ Subiam dos telhados pontiagudos./ Chorava a nortada no céu cinzento/ Tal como um fagote./ Ao longe, um discreto gato friorento/ Miava de estranho e agudo modo./ E eu sonhava com Fídias, com o divino/Platão, Salamina/E Maratona, sob o olhar fugaz,/A piscar, dos azuis bicos de gás.”(VERLAINE, 1994, p.67).

gato "*frileux et discret*" que miava de um modo estranho e agudo, conferindo ao poema uma centelha mórbida, em virtude da áurea mística que envolve esse animal na tradição de algumas culturas. Seria esse estranho felino, - ser transicional entre o universo natural e o sobrenatural, - que estaria insinuando aquilo que é imperceptível ao olhar do homem moderno: o mistério imanente às coisas? Nesse sentido, a própria personificação do vento entraria nesse jogo verbal como fenômeno sobrenatural no mundo moderno, sobretudo em se considerando a estrofe final.

A propósito do vento e do "ar", ver-se-á mais adiante a função quase central do elemento aéreo em alguns poemas de Verlaine, em uma espécie de recuperação da tópica medieval desse elemento, que carrega lembranças e que porta inclusive a melancolia, - herança da teoria galênica, talvez.

Na última estrofe de "*Croquis parisien*", após as estrofes descritivas do espaço, o sujeito lírico emerge ("*Moi*"), para revelar que, em meio a tudo aquilo, seguia sonhando com o "divino Platão", com Fídias e com grandes feitos atenienses nas batalhas de Salamina e de Maratona; eventos esses que evocam o século áureo de Atenas; tudo isso, "*Sous l'oeil clignotant des bleus becs de gaz*". (VERLAINE, 1994, p. 66). Ao finalizar assim o poema, com o mundo antigo se sobrepondo à modernidade nos devaneios do poeta, essa peça expressa uma tensão temporal, que também é fruto de uma consciência histórica típica da modernidade.

Fazem parte dessas recordações que imprimiram em forma de memória afetiva impressões de uma paisagem, Platão, com sua ampla filosofia legada à construção do Ocidente por mais de dois milênios, e a arte do escultor e arquiteto Fídias, que, sob a proteção de Péricles, foi o responsável por Atena Partenos, pelo Zeus de Olímpia (uma das sete maravilhas do mundo antigo), e pelo Parthenon.[148]

Quanto à batalha de Maratona, ocorrida em 490 a.C, foi nela que atenienses, sem o auxílio de Esparta, conseguiram derrotar o numeroso exército de Dario, que, por sua vez, abandonou por dez anos as investidas contra as cidades gregas. Esse período de entreguerras mostrou-se extremamente determinante, conforme o historiador britânico Anthony Everrit (2019), para a preparação dos exércitos gregos a fim de que tivessem sucesso na próxima investida persa na batalha de Salamina, em 480 a.C., em que os "gregos" novamente consagraram-se vitoriosos. Em suma, esses dois eventos evocados pela última estrofe, em que a participação ateniense foi decisiva, foram fundamentais para a manutenção da cultura ocidental como a conhecemos. A cultura ática fundamenta filosófica, estética, política e moralmente grande parte da própria História do Ocidente.

[148] Cf. ANTHONY EVERRIT, 2019, p. 259-260.

Em meio aos ângulos e aos números da cidade moderna, o eu lírico evoca as impressões e os devaneios em que esteve submerso outrora diante daquela paisagem. Sob o olhar dos bicos azuis de gás, esse outro símbolo do desenvolvimento tecnológico, o sujeito lírico enuncia que permaneceu, como se refletisse acerca do passado e futuro justapostos e acerca dos outros rumos que as cidades europeias e o próprio mundo moderno poderiam ter tido. O passado culturalmente rememorado se justapunha como uma cortina de devaneios que descia sobre os seus olhos em meio à paisagem, já instrumentalizada pelas necessidades modernas. Todavia, essa "floresta de símbolos" geométricos e numéricos curiosamente abria-se no instante em que o eu lírico "sonhava". A justaposição de imagens objetivas e subjetivas, como veremos mais adiante, será um dos procedimentos caros a Verlaine, principalmente em *Romances sans paroles*.

Dentro dessa seção de gravuras transpostas, outro poema, "*Cauchemar*", transporta o leitor ao passado medieval, com suas redondilhas maiores e menores e com seus motivos pesadelares e góticos ao gosto da imaginação romântica. Aliás, os versos ímpares que darão a tônica da poética verlainiana nada mais são do que uma retomada estética daquilo que a tradição neoclássica rejeitou. Serão também uma marca de sua lírica madura, principalmente nas suas baladas. Em "*Cauchemar*", o eu lírico descreve um cavaleiro furioso, que irrompe em seu sonho, montado em um corcel ao estilo das baladas germânicas, portando uma espada e uma ampulheta. Na última estrofe, há a revelação de que o cavaleiro é, na verdade, uma caveira. Ou seja, nesse pesadelo, o cavaleiro é a própria personificação da Morte que se aproxima. Essa forma alegórica, que já se encontrava na famosa gravura de Dürer "*Ritter, Tod und Teufel*" (1513), foi também empregada na balada "*Lenore*", obra de Gottfried August Bürger, publicada em 1773, que Verlaine leu[149] quando foi traduzida e publicada pela *Pléiade* em 1848.

Já o insólito e macabro poema "*Grotesques*", clara referência à obra de Gautier, traz como tema a errância de um grupo "maldito" que traz em suas "*aigres guitares*" cantos bizarros, nostálgicos e, sobretudo, revoltados. Sem dúvida, está-se aqui diante de um tema que evoca a ideia da condição do poeta como errante, vagabundo, maldito, orgulhoso, melancólico, cuja testa seria marcada por um sinal. Aliás, essa peça de Verlaine paga tributo não apenas a Baudelaire e a Gautier, mas a Pétrus Borel, - o "licantropo" -, e a Albert Glatigny.[150] Tal como ocorreu a Caim, como se pode ler, aqueles "amaldiçoados" do poema, sendo repugnantes, eram rejeitados por toda sorte de animais, inclusive pelos "carniceiros":

[149] CF. J.H. Bornecque apud FAVRE (In : VERLAINE, 1992, p.744).
[150] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992).

[...] - *Donc, allez, vagabonds sans trêves,*
Errez, funestes et maudits,
Le long de gouffres et des greves,
Sous l'oeil fermé des paradis!

La nature à l'homme s'allie
Pour châtier comme il le faut
L'orgueilleuse mélancolie
Qui vous fait marcher le front haut,

Et, vengeant sur vous le blasphème
Des vastes espoirs véhéments,
Meurtrit votre front anathème
Au choc rude des éléments [...].[151] (VERLAINE, 1994, p.74, grifo nosso).

Excomungados do Paraíso e distantes do amor celestial, os poetas, em sua condição de rejeitados pela sociedade, bem como aconteceu ao primogênito de Adão e Eva em relação a Deus, carregam um "anátema" na testa, símbolo que os fará ser repelidos por tudo e por todos. O mito de Caim, assim, também está compreendido naquele usado por Baudelaire, o de Ahasverus. Verlaine, portanto, dá continuidade a essa "tópica" comum na poesia europeia.

A errância do poeta, porém, não é apenas igual àquela de todos os expulsos do Paraíso, é uma errância que carrega um grau maior de maldição, é uma errância em que soberba e danação se misturam e cuja melhor definição encontra-se na melancolia, sentimento daqueles que orgulhosamente se sentem malditos, como indicam os versos do poema. A falta de sentido da vida ou a sensação de maldição são, portanto, em *Poèmes saturniens*, esteticamente expressas por uma saturação de referências históricas e artísticas, por meio de "transposições" e de relações transtextuais com artes pictóricas, literárias e musicais.

Essa experiência de rejeição e de maldição contida nas "*Eaux-fortes*" cede vez espaço a uma modulação melancólica menos "grotesca" em "*Paysages tristes*", - parte dedicada a Catulle Mendès. Trata-se de uma seção composta por sete poemas, em que a plasticidade ganha cores e tons melancólicos, sobretudo pela fusão da atmosfera crepuscular com a languidez do eu lírico, pela fusão de imagens verbais e de imagens acústicas construídas foneticamente, como acontece em "*Crépuscule du soir mystique*", "*Promenade sentimental*", "*Nuit du Walpurgis classique*", "*Chanson d'automne*", "*L'heure du berger*" e "*Le rossignol*"; poemas repletos de poentes, de solidão, de lembranças, de luas e de noites.

[151] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "[...] - Por isso ide, vagabundos,/ Errai, funestos e malditos, /Plos areais e abismos fundos,/ Sob o olhar cru dos paraísos!/Natureza e homem aliam-se/ Pra castigar como é preciso/ A soberba melancolia/ Que vos faz ir de testa erguida,/Vingando em vós essa blasfémia/ De esperanças vastas e veementes, /Destrói a vossa testa anátema/ Com o duro choque dos elementos.[...]" (VERLAINE, 1994, p. 75).

O crepúsculo, nesse sentido, é o evento de transição das ideias racionais para o universo da irracionalidade; transição do dia, representante da vida e do sentido inequívoco, para a noite, evocadora da morte e das sugestões. Entre esses extremos, o crepúsculo é o momento da agonia melancólica. Como aponta o teórico da História da Arte Arnold Hauser (2007, p.145), o motivo do pôr do sol relacionou-se, desde Jean de Sponde e de John Donne, a abordagens metafísico-religiosas. Diferentemente do tratamento dado pelos poetas metafísicos, na poética de Baudelaire, o ocaso relacionava-se à ideia de decadência do dia de maneira análoga ao que acontece em relação às épocas da história civilizacional do Ocidente. As antigas certezas que moldaram a modernidade mostravam-se vazias, e o século XIX representava o crepúsculo das eras. Durante o crepúsculo, em meio a um pântano habitado por criaturas estranhas e horríveis, estava o eu poético baudelairiano. A angústia dele, ademais, era uma angústia potencializada pela ação do Tempo, o Cronos-Saturno, o qual, nesse "jogo", como bem alertou o poeta de "*Les Fleurs du Mal*", era um jogador imbatível. Uma primeira melancolia, então, emergia em razão da consciência da derrota para o tempo, ao passo que outra melancolia, dessa vez nostálgica pela "Idade de Ouro" ou, paradoxalmente, por uma espécie de Parusia, formava-se no seio do poeta. Misticismo e ceticismo não se anulavam nesse caso, mas se complementavam. Ao eu poético baudelairiano, restava-lhe o desejo do ignoto, o abandono ao misticismo do poente.

No primeiro poema de "*Paysages tristes*", Verlaine, herdeiro de Baudelaire, evoca a sensação impressa em um pôr do sol, que, na verdade, é plural ("*Soleils couchants*"), uma vez que o evento exterior ao poeta, o sol poente, e o seu sentir, analogicamente, compartilham da mesma disposição. Nessa fusão entre o outro ("*soleils*") e o eu poético, entre a natureza objetiva e a subjetiva, a sinestesia se faz presente ("*aube affaiblie*" e "*doux chants*") para comunicar a vertiginosa fusão da paisagem e do eu lírico.

Se imagens verbais ilógicas emergem ("*Fantômes vermeils*"), construindo uma teia analógica por meio de comparações cíclicas que articulam uma alegoria que, de tão simples, é hermética (sonhos estranhos que são como sóis poentes nas praias, que, por sua vez, são fantasmas vermelhos, que desfilam como sois poentes pela areia), no plano fônico, ocorrem assonâncias e processos de homofonia ("*les ch**am**ps*", "*doux ch**an**ts*"); que, aliados às repetições do versos "*La mél**an**colie*", por duas vezes, e dos versos "*Des soleils couch**an**ts*" e suas variações ("*Aux soleils couch**an**ts*", "*Comme des soleils/Couch**an**ts* [...]","*A de gr**an**ds soleils/Couch**an**ts*[...]"), deixam em evidência a importância que o trabalho sobre o extrato fônico do signo linguístico tem para esse poeta.

Assim, um fazer quase impressionista-sinfônico, com repetições de "notas" e de *leitmotivs*, emergia nessa poética que ainda tentava encontrar sua dicção. Aqui, certamente,

estava a gênese de uma das faces poéticas de Verlaine, talvez a sua mais poderosa, a musical, principalmente, nesse poema, em razão de um espelhamento de fonemas idênticos e quase idênticos que compõem a palavra "*mélancolie*" e os termos "*soleils couchants*".[152] Esse estado de espírito, expresso por um conjunto de imagens conectadas ilogicamente, equivale ao fenômeno do pôr do sol. Unidos e equivalentes, o fenômeno exterior e o interior compartilham uma mesma languidez que é sugerida por meio de uma "expressividade" fônica.

Se os substantivos "expressividade" e "expressão" possuem variados e ao mesmo tempo intricados significados, que podem se deslocar desde a trivial ideia de manifestação de pensamento por meio de palavra ou de gesto à concepção de discurso feito de modo potencializado e intencionalmente medido acerca de emoções ou de valores estéticos, o conceito de "expressividade poética" apresenta-se de forma igualmente complexa, de tal modo que uma vasta quantidade de estudiosos se deteve na tentativa de compreensão da natureza desse fenômeno.

No âmbito dos estudos linguísticos de Roman Jakobson, principalmente a partir das contribuições que versavam sobre a "função poética" da linguagem ou sobre a linguagem da poesia, a "expressividade" foi compreendida como manipulação da linguagem, o que, portanto, pode ser definida como resultado de um ato deliberado. Segundo o linguista russo (1985, p. 128), no ensaio "Linguística e poética", esse grau acentuado de manejo ocorre principalmente em um discurso dominado e hierarquizado por uma linguagem dirigida por princípios estéticos, não por princípios comunicativos, embora ele aponte que essa mesma linguagem, definida como poética, não deva ser reduzida exclusivamente sob a configuração do que ele assinalou por "função poética". Ao discorrer sobre essa "linguagem poética", em "*Fragments de la nouvellle poésie russe"*, Jakobson enfatizou: "[...] *la poésie, qui n 'est rien d 'autre qu'un énoncé visant à l'expression, est dirigée, pour ainsi dire, par des lois immanentes*"[153] (1997, p. 15).

A singularidade da linguagem poética ultrapassa as leis de imanência da poesia, - esse sistema em que os códigos estão subordinados primeiramente à função estética. Centra-se sobremaneira em um problema fundamental da expressividade poética, o paralelismo, o qual Jakobson sintetizou da seguinte maneira: "Em suma, a **equivalência de som**, projetada na

[152] A propósito, a união das palavras "*soleil*" e "*mélancolie*" em um verso não era nova, basta lembrar o quarto verso da primeira estrofe de "*El Desdichado*", de Nerval.
[153] Tradução nossa: "[...] a poesia, que nada mais é do que um enunciado que visa à expressão, é dirigida, por assim dizer, por leis imanentes".

sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente **equivalência semântica** [...] (JAKOBSON, 1985, p.145-146, grifo nosso)".

Termo utilizado por Jakobson (1985) a partir dos escritos do poeta Hopkins, o paralelismo também pode ser compreendido dentro dos conceitos *isomorfismo*, *correspondência*, *iconicidade* ou *acoplamento*, dependendo do viés teórico e da relação entre sistemas que se abordam. Ele pode ser explicado como uma convergência ou equivalência entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, isto é, uma confluência entre tema e pelo menos uma disposição de elemento formal, tal qual a rima, o metro, a estrofe ou a sintaxe. A partir dessa contribuição de Jakobson, como se sabe, Nicolas Ruwet distendeu essa compreensão e apontou que os textos poéticos também são configurados:

> [...] pelo estabelecimento, codificado ou não, de relações de equivalência entre diferentes pontos da sequência do discurso [...] através dos níveis de representação "superficiais" da sequência – onde, por superficial, deve-se entender fonético, fonológico, morfológico e/ou sintático superficial. (RUWET, 1983, p. 167-168).

A partir dessas considerações, Ruwet (1983, p. 200) define que, em um texto poético, pelo menos uma dessas articulações converge ao nível semântico, de modo a se criar uma ou mais equivalências. A "expressividade poética", logo, não pode ser compreendida como uma manifestação composta por um procedimento único e comum a todos os textos literários, seja os em verso, seja os em prosa; antes deve ser entendida como uma série de recombinações das articulações e de procedimentos verbais, de modo que varia de acordo com o tempo, com o espaço e com o poeta.

A disposição desses paralelismos sempre foi questão fundamental em termos de expressividade na Literatura, muito embora, em certas épocas e dentro de alguns movimentos literários, esse procedimento tenha alcançado um prestígio exacerbado, afastado ainda das discussões científicas acerca da motivação do signo.

Exemplo dessa valorização está na importância que Baudelaire (1961, p. 689) dá ao tema em um ensaio de 1859 sobre Théophile Gautier, quando assinala: "[...] *Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire*". A admiração de Baudelaire por Gautier, o "perfeito mago das letras francesas", advinha do reconhecimento de que a "expressividade" do "mestre" era fruto do cálculo e da observação analógica do mundo. As correspondências sonoras e semânticas que Baudelaire menciona nesse texto dizem respeito aos

paralelismos distintos levados a uma categorização quase mística, tendência comum a certa estirpe de poetas, da qual Verlaine é herdeiro.

Em "*Crepuscule du soir mystique*", o sol é identificado alegoricamente como "*L'Espérance en flamme*", que, ao recuar no horizonte, abre espaço para uma inebriante lembrança de uma "*maladive exhalaison*" de odores provenientes de variadas flores. Versos que se repetem identicamente, ao lado de versos reiterados que apresentam pequenas nuanças de sentido, envolvem essa composição "crepuscular". Paisagem exterior e estado de espírito melancolicamente se equivalem linha após linha, de modo que palavras ou versos se alternam e se repetem captando a atenção do leitor mais para um senso musical da composição do que para o sentido que aquelas palavras poderiam denotar.

A mesma repetição lexical e de versos com pequenas modificações acontece em "*Promenade sentimentale*", em que o eu lírico erra sozinho por entre roseirais e nenúfares e pelos últimos raios de um poente, ao melhor estilo romântico. Sofrendo sua dor, ao passo que pequenos patos desesperados "gritam" e agitam suas asas antes da chegada suprema das trevas, esse eu poético contrasta com os grandes nenúfares, - símbolos do nascimento de Brahma, - que estão sobre as calmas águas. Aqui, o motivo da água se entrelaça ao tema da autorreflexão solitária, sugerida pelo reflexo ótico proporcionado por essas águas pouco agitadas à beira da qual o eu vaga.

Outro poema noturno aparece na sequência, "*Nuit du Walpurgis Classique*", em que um *sabat* irrompe em um jardim "*Correct, ridicule et charmant*" (VERLAINE, 1994, p. 82). Nessa composição, que prenuncia a arte das futuras "*Fêtes Galantes*", uma série de alusões a outras artes ocorre: além do caráter apolíneo do segundo Fausto, de Goethe, há a menção à ária melancólica do *Tannhäuser* e a certas formas diáfanas lunares contrastantes com o verde da sombra dos ramos, que evoca Watteau. Essa festa orgiástica dos sentidos é captada pelo "[...] *poète ivre* [...]" ou, melhor, emerge de "[...] *son regret ou son remords*" (VERLAINE, 1994, p. 84). Em outras palavras, toda a potência da natureza e da imaginação está pulsante, mesmo no seio da racionalidade que é evocada por aquele jardim geometricamente clássico. As lembranças e os remorsos do poeta, evocam os próprios fantasmas que assaltam essa noite de "*Walpurgis*". Arrependimentos e recordações, dessa forma, fazem parte da cadeia temática dessa primeira lírica verlainiana.

Todavia, dentre todos esses poemas, talvez o que mais ressoou em outras líricas tenha sido a breve, aparentemente simples e ingênua, "*Chanson d'automne*":

Les sanglots longs

Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,

Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte[154] (VERLAINE, 19944, p. 84, 86).

Mais uma vez, à maneira romântica, eventos exteriores suscitam a mudança de estado interior do eu lírico, de modo que a instância objetiva em pouco se distingue da subjetiva. O outono, como antes abordamos neste trabalho, dentro das teorias antigas humorais, sempre fora considerado a estação por excelência que equivaleria ao humor melancólico. Isso ocorria certamente por conta de sua natureza transicional (assim como ocorria com o motivo do crepúsculo). Isto é, era no outono que a vivacidade da Natureza e das relações humanas, tão fortes nos dias claros de verão, cederia lentamente lugar à melancolia, manifestada na queda das folhas das árvores e no isolamento dos indivíduos. E nada mais propício ao pensamento reflexivo – saturnino - do que uma existência afastada, que se acentuaria no inverno.

Nesse sentido, no poema, de violinos do outono partem longos e soluçantes choros que atingem, cadenciadamente, verso após verso, o íntimo do eu lírico, que, de maneira monótona, também se enlanguesce. Dessa forma, o sentido dos versos é construído não apenas pelo conteúdo expresso, mas também, e principalmente, por meio de "paralelismo", como indicado por Jakobson (1985). Isso porque as imagens tristes e lentas são projetadas foneticamente nas assonâncias em "o", que são prolongadas por fonemas nasais, como em "*long*", "*violons*", "*l'automne*", "*mon*", "*monotone*". Consequentemente, não apenas se mimetiza o som do instrumento evocado, mas projeta-se imageticamente, pelo plano sonoro, uma ideia grave, que

[154] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "O pranto longo/ Dos violinos/Do Outono/ Fere-me a alma/Com um langor fino/Sempre igual./Já sufocando,/ Pálido, quando/ Bate a hora,/ Ainda me lembro/ De antigos tempos/E então choro;/ E vou-me embora/Por um mau vento/Que me leva/Sem rumo, lento,/Tal como leve/Folha morta." (VERLAINE, 1994, p. 85, 87).

se espelha e se espalha, conseguida graças à assonância em “o”; ideia essa que é, ao mesmo tempo, arrastada e lenta, evocada pela repetição das nasais que prolongam as vogais.

De súbito, essa conjunção objetiva-subjetiva culmina numa atmosfera sufocante e lívida que permeia também o eu lírico, principalmente quando soa determinada hora. É nesse instante que o eu lírico enuncia: “*Je me souviens/ Des jours anciens/Et je pleure;*” (VERLAINE, 1994, p. 86). O dispositivo que lhe soa a hora é também um estimulante psíquico capaz de lhe despertar a memória do passado, levando-o a confessar o choro. A propósito disso, a recordação triste dos tempos idos é abrangente semanticamente.

Se o eu lírico soubesse exatamente o que perdeu nos “*jours anciens*”, poder-se-ia inferir que esse pobre eu participa de um processo de luto, uma vez que se suporia que o objeto de recordação não foi superado e que, por isso, é evocado por um sonar de certa hora. Por outro lado, esse processo disfórico espiritual se dá anteriormente ao soar das horas. Ele é evocado pelo som dos “violinos do outono” mencionado na primeira estrofe. Aqui, talvez se pudesse assinalar que “longos soluços dos violinos do outono” marcam uma metonímia para se referir, na verdade, a músicos que estariam tocando nas proximidades de algum café ou restaurante por onde esse eu lírico passava naquele instante. Outra possibilidade de leitura de os “longos soluços dos violinos do outono” seria a de que se trata de uma perífrase para indicar a presença do “vento outonal”; este compreendido como capaz de evocar, de maneira correlata, certa sensação dolente produzida a partir da percepção auditiva do som emitido por violinos.

Seria esse “vento outonal” a materialização da crença de Galeno sobre o vento de Bóreas, que, na Antiguidade, era considerado responsável pela disseminação do humor melancólico? A chegada do outono, na verdade, no hemisfério Norte, traz consigo a diminuição da sensação térmica, a nebulosidade do céu e a mudança de coloração ou a queda das folhas de grande parte da vegetação, as quais, antes, no verão, encontravam-se verdes. Todos esses fatores, segundo a tradição cultural popular, aliados ainda à ideia de dispersão demográfica urbana, que leva os indivíduos a um maior isolamento, fazem do outono a estação propícia à reflexão solitária e, porventura, ao sentir “melancólico”. Não se pode esquecer de que a própria tradição acerca da melancolia, principalmente no texto (pseudo)aristotélico, apontava o ser melancólico como um ser “ventoso”, cujo estado de humor mudava constantemente e repentinamente, sobretudo no outono, conforme Galeno. Hipóteses essas deixadas de lado por serem talvez forçadas demais, não se pode negligenciar a ocorrência excessiva das palavras

"*vent*" e "*air*"[155] nessa primeira obra saturniana de Verlaine: 14 vezes a primeira, 19 vezes a segunda.

Caso se aceite uma motivação "misteriosa" como causa, a tristeza que assalta o eu lírico seria inexplicável, congênita, isto é, verdadeiramente melancólica. Dessa forma, em vez de aceitarmos "a lembrança dos dias de outrora" como recordação de um fato específico ocorrido no passado desse eu lírico, poderíamos ver, nessa lembrança dos tempos idos, certa nostalgia de uma época distinta dos tempos da modernidade ou mesmo poderíamos supor certa saudade dos tempos imemoriais "*anciens*". Em suma, veríamos os "*jours anciens*" como tempo mítico - saturnino - rememorado. Essa questão torna-se mais interessante ainda quando se verifica que, em muitos momentos de *Poèmes saturniens*, o adjetivo que se segue a ambos os substantivos ("*vent*" e "*air*") denota sentido negativo: "*air noir*", "*air mélancolique*", "*vents néfastes*" e "*vent mauvais*".

Nesse sentido, a última estrofe de "*Chanson d'Automne*" possui em seus versos, por causa do emprego de *enjambement*, ambiguidades polissêmicas que tornam sua leitura cada vez mais profícua em termos de interpretações acerca do discurso melancólico. O eu lírico, quando profere "[...] *qui m'emporte*", parece sinalizar seu próprio abandono ao "vento mau", que o porta dali adiante, metaforicamente, como se suas forças vitais estivessem exauridas. Mas também indica a indiferença que sente sobre a direção de sua vida a partir daquele momento, como se lhe escapasse um "o que me importa?". Ainda que gramaticalmente a diferença entre os dois enunciados seja explícita, no plano sonoro, em decorrência de um processo de homofonia, ambas as leituras podem ser realizadas simultaneamente. A imprecisão ou a ambiguidade, na verdade, são bem-vindas na poesia, como posteriormente declarará Verlaine em "*Art Poétique*".

Além disso, tanto no plano do sentido, quanto no plano sintático, sugere-se uma dança, um "vai e vem" ("*Deçà, delà*") de uma folha morta, que também é reforçada pelo plano visual dos versos de três sílabas poéticas esparsos em meio aos outros alinhados no espaço em branco.[156] Se nestes, o recuo do espaço é respeitado, nos versos de três sílabas, não. Analogicamente, uma das folhas que o vento outonal da "canção do outono" desprendeu da

[155] Como notou Favre (In : VERLAINE, 1992, p. 749, grifo nosso), Verlaine descreve o espírito melancólico de uma das personagens de uma de suas obras em prosa," *Louise Leclerq*", da seguinte maneira: "*Cette chose molle, pénétrante, inconsistante comme le brouillard, **comme un mauvais air** [...] qui trouble le dessein, émousse la volonté [...], rend le cœur vague, la téte vide, la chair et le sang et les nerfs prépondérants sur l'esprit.*"

[156] Em todas as edições da poesia completa de Verlaine, constatamos que os versos de três sílabas poéticas não respeitam o mesmo recuo à esquerda que os demais versos. Infere-se, portanto, que o aspecto visual também foi imaginado como parte do processo expressivo desse poema. Nos demais poemas de *Poèmes saturniens*, isso não acontece.

vida foi o eu lírico, que, languidamente, aceita seu destino, abandonando-se como "uma folha morta". Dessa maneira, percebe-se que vários planos expressivos equivalem entre si nesse poema e convergem a uma mesma imagem na construção poética.

Como se percebe, nesses poemas, repetidas vezes, o eu lírico abstrai-se do tempo cronológico, suspendendo-o, de maneira a instaurar, dentro de si, o passado, vivido ou imaginado. É nesse fluxo interno que os remorsos se avolumam, ocasionando, em certas ocasiões, a autorreflexão excessiva e culposa. Como dito antes, os motivos aquáticos, dada sua natureza propícia ao reflexo ótico, relacionam-se ao espelho, que é motivo fundamental dentro das obras de tom e de tema melancólico.

Starobinski (2014) indica que a presença desse elemento nas obras liga-se à percepção e reflexão sobre si; ato este que culmina em uma tomada excessiva de consciência, característica da melancolia, humor ligado, segundo a psicanálise, ao processo narcísico de formação da psiquê. Fúlvia Moretto (1989, p.32) lembra-nos, por sua vez, que "[...] é decadentista o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada", de modo que isso elucida a recorrência desse elemento já nessa primeira obra do jovem Verlaine, poeta capital para a compreensão do que se chamou Decadentismo. Em "*Le rossignol*", por exemplo, lê-se:

> ***Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,***
> ***Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,***
> *S'abattent parmi le feuillage jaune*
> ***De mon coeur mirant son tronc plié d'aune***
> ***Au tain violet de l'eau des Regrets***
> ***Qui mélancoliquement coule auprès,***
> *S'abattent, et puis la rumeur mauvaise*
> *Qu'une brise moite en montant apaise,*
> *S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien*
> ***Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,***
> ***Plus rien que la voix célébrant l'Absente,***
> *Plus rien que la voix - ô si languissante ! -*
> ***De l'oiseau que fut mon Premier Amour,***
> *Et qui chante encor* ***comme au premier jour;***
> *Et dans la splendeur triste d'une lune*
> *Se levant* ***blafarde*** *et solennelle, une*
> ***Nuit mélancolique*** *et* ***lourde*** *d'été,*
> *Pleine de* ***silence*** *et d'****obscurité****,*
> *Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure*
> *L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.*[157] (VERLAINE, 1994, p.88, grifo nosso).

[157] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "Como inquietas aves num chinfrim,/As recordações caem sobre mim,/Nas folhas do meu coração, mirando/O dobrado tronco de fino estanho/Roxo da água do Arrependimento/Sempre a correr melancolicamente;/Abatem-se e, depois, o mau ruído/Que a húmida brisa

Ave cantada desde as obras clássicas, referida em diversas histórias mitológicas e em vários poemas modernos, conhecida pela beleza fascinante de seu canto, o rouxinol é aqui retomado; pássaro esse que evoca, "[...] em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte" (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2015, p. 791) e que, de acordo com a cultura popular, possui, ao entardecer, o canto mais belo, o que o faz se ajustar à *paisagem triste*. Verlaine relaciona a tristeza ligada ao canto do rouxinol, que se confunde com o canto do eu lírico melancólico, à capacidade de evocação de memórias da amada ("[...] *mon Premier Amour/ Et qui chante encor comme au premier jour*"), que está, por algum motivo, ausente ("*célebrant l'Absente*").

Se as recordações, via comparação com as aves, surgem violentas nos dois primeiros versos, do terceiro ao sexto, uma espécie de reflexão sobre si, um ser inclinado sobre o passado, traz também à tona os arrependimentos ("[...] *mon coeur mirant* [...] *l'eau de Regrets*[...]"). Ao final do poema, o que predomina é a melancolia grave associada à lua e à noite abafada, cheia de silêncio e de escuridão.

A última seção, "*Caprices*", contém o maior número de poemas: dezessete. Tais poemas, por mais que tenham temáticas e procedimentos estéticos variados, tendendo a alusões ao universo da música, da História e dos livros de literatura, de modo intrínseco neles há o predomínio do discurso negativo. Termo proveniente do século XV italiano, "*capriccio*", de onde vem "*Caprices*", designa uma peça musical cujo tema era desenvolvido de uma maneira mais livre.[158] Historicamente, em outras artes, como na pintura, usou-se o termo para indicar composições pouco preocupadas com as regras da tradição e cheias de fantasia. Francisco de Goya, por exemplo, foi autor de "*Los caprichos*", conjunto de 80 gravuras em que o pintor espanhol satirizava a sociedade espanhola do final do século XVIII.

O modo como Goya fizera suas sátiras acentuava sua autonomia imaginativa na arte. O tracejo incomum dava formas bestiais àquilo que era animalesco socialmente. Nos "*Caprices*" verlainianos algo semelhante ocorre. No primeiro poema de uma série que abre essa seção chamada "*Caprices*", mulher e animal se confundem em sensuais e "diabólicas" brincadeiras, à maneira de Baudelaire. "*Femme et chatte*", "*Jésuitisme*", "*La chanson des ingenues*", "*Une*

---

acalma, ao subir,/Extingue-se na árvore, devagar,/E ao fim de um instante já não ouve nada,/A não ser a voz celebrando a Ausente,/Apenas a voz - tão enlanguescente! -/Da ave que foi o meu Primeiro Amor/E canta ainda como nessa hora;/E então, no esplendor triste de uma lua/A subir solene e pálida, uma/Noite de Verão soturna e tão pesada,/Cheia de silêncio e obscuridade,/Embala no ar, que o vento mal roça,/A árvore que treme e a ave que chora". (VERLAINE, 1994, p. 89).

[158] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992, p. 749).

grande dame" e "*Monsieur Prudhomme*" complementam essa série que abre "*Caprichos*" verlainianos, em que ironia e sátira social prevalecem.[159]

Dessa forma, se a seção anterior denotava uma melancolia solitária e reflexiva, nessa outra, a melancolia é permeada de discurso irônico e sarcástico, tão bem assinalados pelo seguinte verso: "*Le Chagrin qui me tue est ironique* [...]" (VERLAINE, 1994, p. 92). Por outro lado, a ideia de fatalismo que acompanha o eu poético, como lemos no segundo[160] poema "*Nevermore*", continua presente. O uso de maiúscula, nele, destaca a crença de predestinação fatal que permeia a lírica desse poeta saturniano:

> [...] *Le Bonheur a marché côte à côte avec moi;*
> *Mais la FATALITÉ ne connaît point de trêve:*
> *Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve.*
> *Et le remords est dans l'amour: telle est la loi* [...][161] (VERLAINE, 1994, p. 110).

Outro poema da seção que merece destaque devido a seus elementos soturnos é "*Nocturne Parisien*", o mais antigo de todos, segundo Lepelletier. A referência à composição "Noturno", tipo de composição criada por John Field e imortalizada por Chopin, aponta mais uma vez para aproximação da poesia de Verlaine em relação à Música. Nesse poema, o rio Sena – (diferentemente de outros rios mencionados nos versos) – é portador de uma aura negativa, de uma natureza vazia e maldita, a ponto de ser um perigoso e mortal atrativo ao contemplador durante a noite.

> [...] *Et le contemplateur sur le haut garde-fou*
> *Par l'air et par les ans rouillé comme un vieux sou*
> *Se penche, en proie aux vents néfastes de l'abîme.*
> *Pensée, espoir serein, ambition sublime,*
> *Tout, jusqu'au souvenir, tout s'envole, tout fuit,*
> *Et l'on est seul avec Paris, l'Onde et la Nuit !* [...][162](VERLAINE, 1994, p. 118).

---

[159] Y.G.L. Dantec (In VERLAINE, 1962, p. 1081 – 1082) assinala que O. Nadal havia notado que esses poemas satíricos fomentaram também a escrita de um primeiro Rimbaud. Verlaine e Rimbaud, quando juntos, compuseram também outros poemas "revoltosos", satíricos. Dantec aponta que "*Châtiment de Tartufe*" e "*Assis*", de Rimbaud, ecoam os poemas "*Jésuitisme*" e "*Monsieur Proudhomme*", de Verlaine.

[160] O mesmo nome, alusão ao poema "*The Raven*" de Edgar Allan Poe, é curiosamente dado a dois poemas nesse primeiro livro de Verlaine.

[161] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "[...] A felicidade andou lado a lado comigo;/ Mas a FATALIDADE não sabe dar tréguas:/ Está no sonho o acordar, estão nos frutos os vermes/ E o remorso no amor: a lei é sempre assim[...]" (VERLAINE, 1994, p. 87).

[162] Tradução de Fernando Pinto do Amaral: "[...] E o contemplador, no alto peitoril, /como um velho tostão plos anos corroído,/Debruça-se, inquietado plos ventos do abismo./ Razão, esperanças serenas, ambições sublimes, / Tudo, até a memória, ganha asas e voa/ E estamos sós, com a Água, Paris e a Noite![...]" (VERLAINE, 1994, p. 119).

Atestando o caráter mórbido dessa atmosfera parisiense noturna, a última estrofe do poema, compara o rio a uma velha serpente lamacenta que sempre carrega hulha, madeira e cadáveres. De forma a retomar, mais uma vez, a gravidade da contemplação das águas, e graças também à atração causada pela junção da "tríade sinistra" (Paris, Sena e Noite), o poema de Verlaine traz em si vários elementos que se relacionam à negatividade melancólica. Os outros poemas que compõem a seção tratam, com uso de formas variadas, de temas e fontes várias, como literatura indiana, gêneros musicais, personagens literárias e fatos históricos, ao melhor gosto dos poetas do Segundo Império.

Seguindo o gosto em voga de se transporem obras plásticas, Verlaine faz a transposição de um Rafael que se encontra em Roma, "*César Borgia, portrait en pied*". Curioso é notar a sua atenção voltada à imagem imponente desse príncipe italiano da Renascença, poderoso líder dos Estados Pontifícios que conseguiu consolidar, por meio de inúmeras brutalidades, territórios como jamais se havia feito, servindo de inspiração para a obra máxima de Nicolau Maquiavel. Além disso, Verlaine compõe um longo poema dramático, "*La mort de Philippe II*", onde descreve os momentos finais desse rei que defendeu, em grande parte do chamado *Século de Ouro Espanhol*, os interesses da Igreja Católica contra as Reformas protestantes e contra o Império Otomano.

Por um lado, a forma como o príncipe renascentista, Bórgia, é apresentado encerra e eterniza sua autoridade e juventude nessa "transposição" artística empreendida por Verlaine, isto é, por meio da "reprodução verbal" de um desenho (*portrait*) feito por um dos mestres do Renascimento italiano, o poeta de *Poèmes saturniens* "transpõe" os traços desse artista conhecido pela delicadeza no desenho, pela harmonia dos tons e pela clareza das figuras representadas em disposição simétrica no espaço. Na figura de César Borgia, que resume a consolidação dos Estados Papais, está concentrada toda a ordem das pré-Reformas: a ordem religiosa e política da Igreja Católica e os valores estéticos da Arte Renascentista. Em suma, esse poema de Verlaine é o típico exercício parnasiano.

Contraposto a esse poema, e finalizando a seção, vê-se desenrolar diante dos olhos do leitor o momento derradeiro de Felipe II, cercado de figuras religiosas para as quais o rei moribundo se confessa em diálogos altamente dramatizados, pedindo perdão pelas mortes causadas em decorrência das perseguições religiosas. Remidos os seus pecados e exaltadas as perseguições que promoveu, por serem consideradas necessárias naquele momento de crise política e religiosa, "assistimos" ao drama, tanto do último suspiro, quanto da deterioração daquele corpo frio, já nauseabundo, que seria tomado por vermes.

A própria forma poético-dramática utilizada por Verlaine reafirma as transformações político-religiosas e estéticas do século XVII. Entre "*César Borgia, portrait en pied*" e "*La mort de Philippe II*", poemas tão diversos na forma, instaura-se a consciência melancólica da Idade Moderna, sobre a qual dissertou Walter Benjamin quando tratou do Drama Barroco alemão, assinalando o sentimento melancólico como o humor que permeia a figura do príncipe-mártir em meio a um mundo que cada vez mais lhe escapa das mãos; sentimento esse que se intensificará pouco a pouco na modernidade do século XIX. E esta composição encerra a seção que antecede o "*Epilogue*", que é uma das partes mais controversas de *Poèmes saturniens* para a crítica.

O epílogo, composto por uma série de três poemas, sinaliza o credo poético que Verlaine, em teoria, professa naquele momento. O trabalho formal incessante e a vontade são exaltados, ao passo que a inspiração é altamente desestimada, a ponto do eu poético referir-se a ela como evocação dos "dezesseis anos". O credo "parnasiano" encontra-se aparentemente reafirmado, como se pode ler em:

> [...]
> *Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,*
> *C'est l'effort inouï, le combat nonpareil,*
> *C'est la nuit, l'âpre nuit du travail, d'où se lève*
> *Lentement, lentement, l'Œuvre, ainsi qu'un soleil!*
>
> ***Libre à nos Inspirés, cœurs qu'une œillade enflamme,***
> ***D'abandonner leur être aux vents comme un bouleau ;***
> ***Pauvres gens!*** *l'Art n'est pas d'éparpiller son âme :*
> *Est-elle en marbre, ou non, la Vénus de Milo?*
>
> *Nous donc, sculptons avec le ciseau des Pensées*
> *Le bloc vierge du Beau, Paros immaculé,*
> *Et faisons-en surgir sous nos mains empressées*
> *Quelque pure statue au péplos étoilé,*
>
> *Afin qu'un jour, frappant de rayons gris et roses*
> *Le chef-d'œuvre serein, comme un nouveau Memnon,*
> *L'Aube-Postérité, fille des Temps moroses,*
> *Fasse dans l'air futur retentir notre nom!*[163] (VERLAINE, 1994, p. 148, grifo nosso)

[163] Tradução de Fernando Pinto do Amaral (In: VERLAINE, p. 147, 149): [...] O que nos falta, a nós, é o estudo sem tréguas,/O inaudito esforço, a luta sem igual,/Trabalho de árduas noites, de onde então se eleva/A Obra, devagar, como um sol matinal!/ Podem os Inspirados, que um relance exalta, Abandonar o ser aos ventos, como árvore; Pobre gente! a grande Arte não dispersa a alma: Pois a Vénus de Milo não é feita em mármore?/Esculpamos nós, então, com o cinzel do Espírito,/Virgens blocos do Belo, imaculado Paros. E façamos surgir nas nossas mãos solícitas/ Alguma pura estátua de peplo estrelado,/Para que um dia a Alba-Posteridade, filha/Dos Tempos mais sombrios, ao desferir raios puros/Na serena obra-prima, igual a um Mémnon vivo,/Propague o nosso nome pelos ares futuros!"

Esse epílogo, além de reforçar os indícios da tentativa de filiação do jovem Verlaine junto a Leconte de Lisle e companhia, mostra-se como uma estratégia de dissimulação do teor confessional de alguns desses poemas de juventude. Dantec[164], ao analisar essa série, nega que essa poética defendida no epílogo se encontre formalizada em algum dos poemas saturnianos; mais que isso, Dantec descrê que, em alguma obra de Verlaine, o formalismo e o rigor pregado ali tenham sido acomodados. Dessa forma, essa parte final seria mais indício de um oportunismo literário, inclusive, numa composição altamente paródica. De todo modo, a "técnica" professada pelo "*Epilogue*" e o "misticismo" evocado pelo tema do humor saturniano, forças aparentemente contrastantes que coabitam o seio da lírica moderna, estão demasiadamente presentes nesse poeta-príncipe, cujo tom da voz é incerto e cuja face é permeada por máscaras tão diversas quanto opostas.

3.2 Melancolias amorosas em *Fêtes Galantes e La Bonne Chanson*

Em 1869, pela editora Alphonse Lemerre, foi publicada a obra *Fêtes galantes*. No título, a referência ao gênero artístico do início do século XVIII que teve como um dos grandes representantes o pintor francês Watteau, autor de *l'Embarquement pour Cythère*. Nas paisagens evocadas nos poemas verlainianos coexistem referências a quadros de Watteau, de Fragonard e de Lancret, isto é, ecos de uma estética que foi no século XVIII pejorativamente chamada de "rococó". Nessas paisagens imaginárias, desenrolam-se cenas com os caracteres da *Commedia dell'arte*, com personagens da mitologia pagã, com os tipos das comédias de Molière e de Marivaux, evocadas de maneira explícita ou sugestivamente.[165] Além disso, nessa obra de Verlaine, há um conjunto de valores típicos dos séculos XVI, XVII e XVIII, como a presença

[164] In: VERLAINE, 1962, p. 1086.

[165] Da *Commedia dell'arte*, há a presença de Pierrot, Arlequim, Colombina, Cassandro, Scaramuche, Polichinelo e outros. Da literatura dos séculos XVII e XVIII e das pequenas óperas, que também se apropriaram dos tipos da *commedia italiana*, são mencionadas as personagens Clitandre, Clymène, Tircis, Aminte, Damis, Dorimène, entre outras. Divindades pagãs também são mencionadas ou aludidas, como Atys, Chloris, Églé, Fauno, Cupido e Vênus. Cf. Durain (2015, p. 152 – 155). A peça *Sonho de uma noite de verão* também encontra eco na obra de Verlaine, de acordo com Brunel (1997, p. 219), dado que, no momento que vai ser encenada a peça envolvendo Tísbe e Píramo na peça shakespeariana, atribui-se o papel de *Moonshine* (*Clair de lune*) a quem, representando a Lua, segurará a lanterna que iluminará os amantes.

da tradição das "pastorais", da "galanteria" e da "preciosidade", como assinala Durain (2015).[166]

Essas personagens evocadas da *Commedia dell'arte*, - em suas aventuras e desventuras amorosas, - compunham um conjunto de caracteres que correspondiam a uma gama de tipos sociais e de estados de espírito. Ao universo da pintura e do teatro, acomoda-se o da música, por meio de alusões a composições musicais variadas ("barcarolas", "romanças sem palavras"[167], etc.), a técnicas do universo musical ("modo menor", "em surdina", etc.) e a instrumentos ("alaúde", "bandolim", "tamborins", etc.). Apesar da mistura das artes, como nota Favre[168], diferentemente de *Poèmes saturniens*, *Fêtes Galantes* constituía um projeto.

Embora Victor Hugo com "*Fête de Thérèse*", Leconte de Lisle com "*Les Spectres*", Banville com "*Fête galante*", Baudelaire com "*Les Phares*"[169] e tantos outros poetas tenham aludido à arte de Watteau e, assim, possam ser apontados como motivadores para as composições verlainianas, Noulet (1971, p. 26) e Michaud (1966) elegem as muito influentes apreciações de Edmond e Jules de Goncourt acerca da arte de Watteau como como uma das fontes para a criação de *Fêtes Galantes*. Os irmãos Goncourt, em 1859, haviam escrito:

> *C'est Cythère: mais c'est le Cythère de Watteau. C'est l'amour, mais c'est l'amour poétique qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne mélancolique. Oui, au fond de cette oeuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses ; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes*.[170] (GONCOURT, 1873, p. 14)

Os irmãos Goncourt, no decorrer desse texto, além de indicarem uma série de ideias e de sentimentos suscitados por Watteau, usando palavras que são também aludidas na obra de

---

[166] Cf. Durain (2015, P. 165), as "*pastorales*" greco-romanas foram retomadas no século XVI e XVII nas pastorais dramáticas, como *Aminta du Tasse* (1573), e nas "novelas" pastorais, como a famosa *L'Astrée* (1607 – 1627). Já a "*galanterie*" é um gênero que discorre sobre normas sociais para as mulheres e os homens, inclusive em termos de conversação durante o que seriam as fases da sedução. A "*préciosité*", por sua vez, no século XVII, era uma tendência que pretendia refinar os modos sociais e foi disseminada e cultuada em salões frequentados pela nobreza. Esse movimento da "*preciosité*", disseminado também na literatura, tratava do refinamento dos costumes (modos de se vestir e de se comportar) e da língua (modos de se expressar). Críticas a essas normas e a essas práticas são explícitas também na arte da época, como ocorre em *Précieuses ridicules*, de Molière (1659).

[167] *Romances sans paroles*, em 1874, será o título de outra obra de Verlaine.

[168] In: VERLAINE, 1992, p. 46

[169] Cf. BRUNEL, 2007.

[170] Tradução nossa: "É Cítera: mas é a Cítera de Watteau. É amor, mas é o amor poético que sonha e pensa, o amor moderno, com seus anseios e sua coroa melancólica. Sim, no fundo desta obra de Watteau, não sei que harmonia lenta e vaga murmura por trás das palavras risonhas; não sei que tristeza musical e suavemente contagiosa prevalece nesses festivais galantes."

Verlaine, evocam atributos da obra do pintor rococó que o próprio poeta tentará conferir às suas próprias *Fêtes Galantes*.

É importante destacar que as considerações dos Goncourt sobre a arte de Watteau não eram unânimes. Cada poeta do século XIX entendeu a seu modo a atmosfera das obras do pintor do século XVIII, vide as impressões que Baudelaire manifestou em "*Les Phares*".[171] Por outro lado, Brunel (2007, p. 201 - 204), em sua primeira obra crítica da poesia de Verlaine[172], insiste na importância dos poemas de Banville para a gênese de *Fêtes Galantes*, indicando que, nas *Confessions*, Verlaine, além de relacionar Banville a Watteau, destacava a forte impressão que tivera aos dezesseis anos ao ler *Les Cariatides*, onde se encontra o poema "*Fête galante*".

Quando Watteau compôs suas obras, o reinado austero de Luís XIV, o Rei-Sol, havia encontrado seu fim, ao passo que a aristocracia francesa regulada pelo antigo rei voltava a desfrutar de grande liberdade, em todos os sentidos. Livre das restrições de Versalhes, a aristocracia experimentava cada vez mais novos prazeres. Watteau, em seus quadros, nesse sentido, representava tudo aquilo que se opunha à estética das Belas-Letras promulgada por Luís XIV, enaltecendo, por exemplo, os balés-óperas e as companhias de *Commedia dell'arte*, - que, antes banidas pelo Rei-Sol, voltavam a ser prestigiadas.[173]A mudança de ideais com o fim do reinado de Luís XIV não se expressava apenas nas artes. O ar de frivolidade e de libertinagem em que estavam envoltas as figuras aristocráticas representadas nos quadros de Watteau, como em *l'Embarquement pour Cythère*, dava provas da atmosfera de libertação moral e até mesmo sexual que marcou a Regência, período em que Philippe d'Orléans conduziu a França até a maioridade de Luís XV.

Conforme Elias (2005) e Mello (2003), quando foi contemplado pelos artistas do início do século XIX, que, de certa maneira, eram opositores à arte acadêmica vigente desde a Revolução, o depreciado "rococó" de Watteau, Fragonard, Lancret, Pater e Boucher, reascendeu naqueles boêmios românticos certas nostalgias aristocráticas em um mundo, naquele momento, já marcado pela lógica burguesa. Na segunda metade do século XIX, os irmãos Goncourt, com sua verve esteticista, deram continuidade à apreciação positiva da arte de Watteau e de outros artistas do período da Regência.

A obra *Fêtes Galantes* de Verlaine, portanto, publicada "às vésperas" da queda do Segundo Império, por mais que fosse devedora do olhar idealista e melancólico que marcou o

[171] Cf. BRUNEL, 2007, p. 205.
[172] Brunel, referência dos estudos de Literatura comparada, além de desenvolver trabalhos acerca das obras de Claudel, Baudelaire, Rimbaud e tantos outros poetas e prosadores, em 2007 lançou seu primeiro livro a respeito da poesia de Paul Verlaine.
[173] Cf. MELLO, 2003, p. 27 – 44.

juízo romântico em relação a esse gênero pictórico do começo do século XVIII, era regida pela reflexão estética contemporânea ("*l'art pour l'art*") e pelo ideal de transposição que havia levado Banville e outros poetas a "verterem" para a literatura outras obras de arte e outras estéticas do passado. Contudo, Verlaine extrapolava a arte de seus contemporâneos, principalmente por se afastar da verborragia comum a esses. "*Vocabulaire réduit, miracle du minimum*"[174], resumia Noulet (1971, p.10).

É verdade que, ainda dentro da ideia de transposição, Verlaine buscou, por meio do emprego de recursos causadores de ambiguidade, transpor a indefinição da forma rococó, - tão diferente do traço preciso que marcava os contornos da arte neoclássica, - ao mesmo tempo que, em alguns poemas, por meio de formas e metros variados, sugeria a inventividade e a improvisação dos gestos das personagens da comédia popular. A ausência dos contornos bem definidos, - à maneira de Rubens, - aliada à arte da sugestão, na arte de Watteau e de outros, fomentava a natureza dúbia dos gestos das figuras representadas nas "*fêtes campêtres*", nos "*déjeuneurs sur l'herbe*", nas "*promenades*" amorosas, nas "*galanteries*". Por consequência disso, assim como os quadros desse gênero pictórico, os poemas de Verlaine fomentam a imaginação e a fantasia do leitor.

Ambiguidades lexicais e sintáticas não apenas transpunham para a poesia a natureza desse estilo pictórico do século XVIII, mas também, e sobretudo, por meio da concisão e da evocação de máscaras-personagens, exprimiam, de modo caricatural e satírico, os conflitos sociais em torno do desejo. Logo, as tensões sociais e morais em torno do amor, com idealizações e com pressentimentos de seu fim, são trazidas à tona. Por trás das máscaras e fantasias do eu poético, do virtuosismo da forma variada, da musicalidade cada vez mais explorada, Guy Michaud (1966, p. 109 – 110) indica haver, na verdade, a evidência das angústias de um poeta que, inconscientemente, pressentia seu destino.

Hauser (2007, p. 432) entende que a eclosão das tendências "maneiristas" na arte, - dentre as quais estão o barroco e o rococó, - associam-se "a crises espirituais agudas". O Romantismo, nesse sentido, ambivalente em relação à modernidade, é um grande exemplo da valorização e da profusão de estilos anticlássicos, como o gótico e o barroco. A arte de Verlaine, na segunda metade século XIX, também é herdeira desse estado de crise. Sua recorrente aproximação das artes maneiristas, como a arte popular do Renascimento, o rococó e o barroco espanhol, por exemplo, dão provas de seu caráter conflitante.

[174] Tradução nossa: "Vocabulário reduzido, milagre do mínimo".

Todavia, tal como acontece na arte de Baudelaire, na de Verlaine, tensões são evidentes entre as tendências clássicas e as maneiristas, a exemplo dos conflitos em seguir a tradição apolínea-parnasiana, da qual o poeta é exímio conhecedor, ou em, sob o signo da rebeldia moderna, realizar rupturas, fortes transgressões. Dessas tensões, *Fêtes Galantes* surge como uma obra altamente artificial, em que se interseccionam pintura, música e teatro; obra marcada pelo humor e pela sátira dos tipos sociais. Além disso, há nela, a presença de fortes licenças poéticas, como notaria Rimbaud em carta a Georges Izambard.

Noulet (1971, p. 26), ao discorrer sobre *Fêtes Galantes*, vê no primeiro poema da obra, "*Clair de Lune*", uma espécie de programa poético. Esse poema, quando foi publicado em 1867 em jornal, havia recebido o nome "*Fêtes Galantes*", evidenciando, posteriormente, o seu caráter sintetizador do sentido da obra como um todo, já que, depois, a coleção, na íntegra, recebeu esse título. No fim do primeiro verso da terceira estrofe da versão de 1867, ademais, em vez de constarem as palavras "*triste et beau*", como na versão definitiva abaixo, havia o nome "*Watteau*", o que faz, para além da rima, corresponderem o par "beleza e tristeza" às obras desse pintor do século XVIII, conhecido frequentemente como um artista melancólico.

> ***Clair de lune***
>
> *Votre âme est un paysage choisi*
> *Que vont charmant masques et bergamasques*
> *Jouant du luth et dansant et quasi*
> *Tristes sous leurs déguisements fantasques.*
>
> *Tout en chantant sur le mode mineur*
> *L'amour vainqueur et la vie opportune,*
> *Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur*
> *Et leur chanson se mêle au clair de lune,*
>
> *Au calme clair de lune triste et beau,*
> *Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres*
> *Et sangloter d'extase les jets d'eau,*
> *Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.* (VERLAINE, 1992, p. 47).

Na primeira estrofe, ao dirigir-se a um "vós", que pode ser o leitor ou o próprio eu poético, o eu poético indica metaforicamente que a alma desse que o lê ou a sua própria alma é uma "paisagem escolhida" por onde passam charmosas máscaras e bergamascas, - metonímias que aludem a personagens da comédia italiana, como Arlequim[175], - dançando e tocando

[175] Pode ser referência à cidade de Bérgamo, na Lombardia, ou mais especificamente a uma dança popular da região, local de origem das personagens da Comédia italiana Arlequim e Briguela, conforme Pennafort (1945). Roberta Barni (2003), em *A loucura de Isabella e outras comédias da commedia dell'arte*, oferece um panorama

alaúde, instrumento de grande prestígio na música do século XVI ao XVIII na Europa. No plano do conteúdo ainda, essas máscaras, sob o signo do encanto ("*charmantes*"), movimentam-se pela paisagem, tocando alaúde e dançando "quase tristes" sob seus disfarces caprichosos. Indica-se, além disso, a sequência ou a concomitância de ações dessas personagens-máscaras por meio do emprego do polissíndeto "*et*" duas vezes no mesmo verso.

No plano formal, a presença do "*enjambement*" do terceiro para o quarto verso mimetiza a destreza dos gestos escorregadios das personagens, como nota Noulet (1971, p. 27), que entende ser esse um dos artifícios que Verlaine utiliza para prolongar, por meio de uma única frase, uma estrofe inteira ou poema.[176] Por meio desse mesmo "*enjambement*, por outro lado, expressa-se certa fugacidade quanto ao sentimento exato que permeia essas máscaras-metonímias, participantes da grande alegoria da "alma-paisagem".

A imprecisão contida em "*quasi tristes*" mostra-se fundamental para a construção do efeito de irrealidade e de fantasia no poema. Ela pode indicar não apenas a vagueza com que o eu poético sente o humor desses tipos por trás dos disfarces, mas a sensação da presença de certa tristeza que, de fato, não seria propriamente tristeza. Não seria essa imprecisão verbal por parte do eu poético o indício de uma carência de linguagem para expressar o que, no fundo, se traduziria pelo sentimento melancólico? No prefácio de *Cromwell*, Hugo (2014, p.23), quando se referiu à condição do Homem moderno, cindido, não se referiu a um sentimento que era "menos tristeza" para, na sequência, aproximar-se da ideia de um sentimento mais "grave" e sublime chamado melancolia?

Alegoricamente, então, sugere-se que, em uma mesma alma-paisagem, percorrem disposições diversas, "mascaradas" e disfarçadas que, no fim das contas, estão envoltas em uma "quase" tristeza, isto é, em melancolia. Marcadas então pela "quase" tristeza, apesar tocarem, dançarem e cantarem o amor vitorioso dos *jovens enamorados* e a vida conveniente dos *velhos*, - tipos de personagens da *commedia* italiana, - os mascarados cantam-nos o amor e a vida, no *modo menor*, o que, frequentemente, na música, refere-se a uma dissonância entre melodia e harmonia, modo esse associado a canções melancólicas ou de devaneio.[177]

---

a respeito da origem dessas personagens-tipo e de suas consagradas representações por parte de Flaminio Scala, ator e dramaturgo da *Commedia Italiana*.

[176] O prolongamento de frase por meio do emprego recorrente de pronomes relativos, de gerúndios, de repetições, de complementos que sempre abrem e expandem mais o "período", em um movimento quase tautológico às vezes, é a marca da lírica de Verlaine, segundo Noulet (1971).

[177] Cf. DURAIN, 2015, p. 201.

Confirmando essa percepção da presença melancólica, há a expressão de que essas máscaras "não têm o ar" de que acreditam nas suas felicidades.[178] A incerteza de definição ocasionada pelo uso da construção "*Ils n'ont pas l'air de croire* [...]" reforça o caráter "impressionista" e verbalmente impreciso desse eu poético que descreve essas imagens irreais e melancólicas prolongando frases incessantemente.

Conforme Kristeva (1989), o melancólico é alguém consciente da fragilidade dos laços significantes. Rejeitando *Eros*, o melancólico seria, segundo ela, o mensageiro de *Tanatos*. O eu poético de *Fêtes Galantes*, usando a alegoria dos mascarados e encadeando frequentemente frases pouco assertivas, revela-se o cantor-mensageiro da precariedade do amor, da vida e da linguagem. A fragilidade do significante e das impressões que o eu poético tem se espalham pelos versos, ao passo que os mascarados cantam, no *modo menor*, o amor e a vida.

Assim, sob a regência desse eu incrédulo em relação à felicidade, que prenuncia a irrealização plena dos desejos, os tipos mais diversos entram e saem de cena nos poemas de *Fêtes Galantes*, colecionando aventuras amorosas, no entanto, marcadas pelo signo da dor, da tristeza. Esses tipos-máscaras, na verdade, compõem estereótipos que o eu lírico evoca, extremamente consciente acerca da teatralidade das relações sociais, dos ciclos amorosos e da fugacidade da vida. Esse excesso de consciência acerca da transitoriedade dos estados, aliado à incredulidade de uma felicidade plena no amor e na vida, marca a calma voz lunar que iluminará os amantes nos poemas seguintes.

Os simbolismos referentes à força da Lua, com suas fases e seus ritmos que agem sutilmente sobre a vida terrestre e aquática, de acordo com Eliade (2016, p. 128 – 129) ligam-se ao erotismo, - vide o simbolismo que têm as conchas, - e à fecundidade, - vide os ciclos das vegetações, por exemplo. Desse modo, a Lua, como alerta Eliade, é uma entidade intimamente relacionada às águas, ao solo e às vegetações; elementos sem os quais não pode ser compreendida. Ela é, segundo o estudioso, a divindade que marca os ciclos, ao mesmo tempo que é também um "astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida a lei do devir, do nascimento e da morte" (ELIADE, 2016, p. 127). Semelhantemente ao que ocorre com ser humano, a Lua tem uma "'história' patética, porque a sua decrepitude, como a daquele, termina na morte" (ELIADE, 2016, p. 127). Todavia, ela se regenera, renasce.

A consciência acerca dos ciclos da vida e a certeza de que os amores e os desejos culminam também em infelicidade envolvem, nesse sentido, esse divertido e calmo canto sob a luz da lua. Bem como indicava Kristeva (1989), por conta da efemeridade da vida ou da

[178] Essa tendência ao pessimismo, aliás, já aparecerá nos *Poèmes saturniens*, quando o eu poético, desconfiando da felicidade, reafirmava saber-se destinado às fatalidades.

inevitabilidade da morte, ambas percebidas em demasia pelo melancólico, tristeza e beleza se conjugam, o que justamente sugere-se no primeiro verso da última estrofe. O eu poético, dessa forma, não rejeita as máscaras "quase tristes", pois sabe que, da melancolia, produz-se beleza.

As fantasias galantes que o eu poético formaliza e apresenta participam de um processo alegórico que é composto por fragmentos e por tipos de tradições de outrora, que correspondem universalmente a tipos humanos destinados sempre aos mesmos papéis. No entanto, essa consciência poética também sabe que a "quase" tristeza é destino apenas da humanidade; e que a Natureza, sem a consciência de sua finitude, não arrefece seus impulsos.

Como a Lua age sobre as águas e sobre os seres, mesmo diante do fim prenunciado das coisas, o pássaro sonha sobre a árvore, ao passo que os finos jatos de água, num simbólico gozo erótico, emergem e choram por entre o duro mármore. Se mesmo o mármore de uma fonte sob o luar, em sua artificialidade, é inundado e imerso pelos jorros do elemento líquido, o mesmo ocorre com o artifício literário, por onde emerge a vida, lirismo, ainda que tristemente a voz do poeta note a finitude das coisas e dos seres. Dessa maneira, por trás da luz do luar que ilumina os amantes de *Fêtes Galantes*, há a presença de uma consciência saturniana, ciente tanto da teatralidade dos gestos quanto dos ciclos que envolvem o amor e a vida.

Bem como ocorrera em alguns poemas de *Poèmes saturniens*, o mundo interior ao eu poético é projetado no exterior por meio de referências aos mais variados universos artísticos, recombinados fantasiosamente. No poema "*Pantomime*", por exemplo, apresentam-se as ações de certos tipos caracterizados pelas personagens da *Commedia dell'arte*. Em um dos versos, todavia, a descrição é feita por meio de contraste com uma das personagens das comédias de Molière, como se pode ler:

> *Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre,*
> *Vide un flacon sans plus attendre,*
> *Et, pratique, entame un pâté.*
>
> *Cassandre, au fond de l'avenue,*
> *Verse une larme méconnue*
> *Sur son neveu déshérité.*
>
> *Ce faquin d'Arlequin combine*
> *L'enlèvement de Colombine*
> *Et Pirouette quatre fois.*
>
> *Colombine rêve, surprise*
> *De sentir un cœur dans la brise*
> *Et d'entendre en son cœur des voix.* (VERLAINE, 1992, p. 47).

Pierrot, personagem ingênuo e sentimental, - tão diferente do vaidoso Clitandro, o galanteador das peças de Molière, - também é o tipo oposto a Arlequim, com quem silenciosamente rivaliza pelo amor de Colombina segundo a tradição do teatro popular. Colombina, no entanto, pouco suspeitando do amor do primeiro, entrega-se aos sagazes encantos arlequinais. Cassandro, por sua vez, velho bufão e tolo, por vezes exibido como o pai de Colombina[179], na descrição da segunda estrofe, apresenta-se aflito após ter deserdado o sobrinho, sobre o qual nada se descreve.

No poema, cada um desses tipos é apresentado suscintamente, em cada estrofe, por meio da descrição de seus gestos, numa clara referência à pantomima, arte popular que, por meio apenas dos gestos e das danças dos atores, busca a expressão. Na última estrofe, Colombina, não desconfiando do rapto de que poderá ser a vítima, devaneia, surpresa por sentir ecoar, na brisa, um coração e, ao mesmo tempo, por ouvir vozes em seu peito. Dessa maneira, os poemas de *Fêtes Galantes*, muitas vezes abreviados, concisos, conservam algo de indefinido, de suspenso, convidando frequentemente a imaginação do leitor a completar os sentidos.

Afetos não-correspondidos, amores platônicos, jogos de sedução e hesitações podem ser sugeridos nesse poema ou antecipados pelo leitor que conhece as aventuras e desventuras amorosas das personagens. O tema amoroso do poema, dessa forma, em vez de evocar satisfação, está envolto tristeza, porque, prevista a dor e a tristeza de um dos integrantes, expõem-se pateticamente a fragilidade e a complexidade dessas relações. A mesma Colombina, contudo, em outro poema que leva o seu nome, reaparece posteriormente, em *Fêtes Galantes*, não mais como sonhadora, mas como portadora de artifícios de sedução que encantam fatalmente Leandro, Pierrot, Cassandro e Arlequim.

Léandre le sot,
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce,

Arlequin aussi,
Cet aigrefin si
Fantasque
Aux costumes fous,
Ses yeux luisant sous
Son masque,

[...]
Eux ils vont toujours !

[179] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992, p. 758).

- Fatidique cours
Des astres,
Oh! dis-moi vers quels
Mornes ou cruels
Désastres (VERLAINE, 1992, p. 56 – 57).

A Colombina, dessa vez, é atribuído um poder perverso e fatal. Ao desejo, o poder de destruição dos homens. Mais uma vez, aqui, não são expressos os amores perfeitos que corresponderiam ao sentimento de plenitude e de paz entre os amantes, mas o lado nefando dos jogos de amor. A paixão instigada pelas artimanhas de sedução de Colombina, agora na condição de "*femme fatale*", expõe a capacidade do desejo erótico e amoroso em conduzir os vulneráveis personagens a cruéis destinos. As rimas "*Des astres*" e "*Désastres*", que já haviam sido utilizadas em *Poèmes saturniens* para expressar a influência dos astros sobre os indivíduos, reaparecem, aqui, dolorosamente sob o signo de Vênus. Desejo, beleza e dor evocam a fragilidade do amor. Nisso está o tom melancólico de *Fêtes Galantes*, que será cultivado entre um poema e outro.

Se Pierrot, dentro da tradição romântica e depois com os poetas da segunda metade do século XIX, é o símbolo da face patética e melancólica do poeta, Arlequim, alegre e acrobata, é o seu aposto, seu complemento. Ambos, no entanto, estão relacionados à origem da figura moderna do "palhaço", como aponta Starobinski (2007) em *Retrato del artista como Saltimbanqui*. Embora, em "*Pantomime*", seja expresso o ávido salto amoroso de Pierrot, não raro, como na descrição oferecida pelos versos do poema "*Colombine*", Pierrot, melancólico, está voltado ao chão, preocupado com a bebida e com a comida, - o que permite supor uma aproximação da ideia apontada por Starobinski (2016) e por Benjamin (1984) a respeito do sujeito melancólico ser, de acordo com tradição literária e iconográfica, um sujeito voltado ao solo.[180] Esse mesmo tipo-máscara será, em *Jadis et naguère*, obra de 1884, retomado por Verlaine. Todavia, nesse outro momento, a descrição do ingênuo e bobo de outrora cederá lugar a versos que apresentam um Pierrot fúnebre, cuja imagem será pateticamente aterradora.

Principalmente desde o Romantismo, conforme Starobinski (2007, p. 8), a escolha do personagem cômico, do saltimbanco e do palhaço, em sua natureza hiperbólica e, portanto, deformante, assume um caráter de "autorretrato" encoberto, - tanto do próprio poeta quanto da condição da arte. Em *Fêtes Galantes*, diversos tipos cômicos e situações "fantasiosas" são

[180] Pierrot, ligado à terra, e Arlequim, ao ar, em sua divergência temperamental, podem ser vistos, do ponto de vista da antiga teoria humoral, como portadores de humores distintos, ou, do ponto de vista psicanalítico, como componentes-tipos de um mesmo complexo melancólico (maníaco-depressivo).

descritas, de modo a evidenciar o caráter lúdico dessa obra marcada por certa consciência infausta do destino dos Homens.

Mas outros deleites e dores provocados pelo afeto e pelo desejo são evocados no conjunto da obra, como nas conversas licenciosas de abades e marqueses luxuriosos; nos gestos da mão de uma dama loura com seu vestido de cauda azul; nos passeios amorosos; no discurso suicida e hiperbólico do apaixonado; na ingenuidade de alguns amantes; nas formas sedutoras de uma senhora que sobe escadas; na disposição amorosa que se modifica com a passagem das estações; nas comparações sugestivamente eróticas dentro de uma gruta; nos langores em Cítera; em um barco sob a luz do luar, etc.

No poema "*Fantoches*", por exemplo, inicialmente é feita a menção a Scaramouche e a Polichinelo, "*Qu'un mauvais dessein rassembla/ Gesticulent, noirs sur la lune*" (VERLAINE, 1992, p. 52), sugerindo que ambos, cujas vestes são marcadas pelo negror[181], tramam a situação envolvendo as outras personagens mencionadas nas estrofes subsequentes. Posteriormente, descreve-se a personagem *filha do Doutor*, que - enquanto o pai busca ervas, - seminua, procura o *pirata espanhol* na escuridão noturna. O caráter efêmero e mesmo trágico dessa relação erótico-amorosa entre esses tipos da *commedia* italiana é indicado pela menção a um sonoro canto do rouxinol que irrompe na noite.

O motivo do canto do rouxinol, como antes apontou-se neste trabalho, é tradicionalmente associado ao amor e à morte. Conforme Chevalier e Gheebrant (2015, p. 791), "se os dois amantes escutam o rouxinol, permanecem unidos, mas expõem-se à morte", como ocorre em *Romeu e Julieta*. John Keats, aliás, já havia exprimido a natureza melancólica do canto do rouxinol que desponta na noite enfeitiçando os ouvidos. Quem ouve o pássaro supostamente encanta-se com a "perfeição de felicidade" que ele evoca, ao mesmo tempo que a nota o quão "frágil" e fugaz é tudo aquilo, sobretudo "pela chegada fatídica do Sol". (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2015, p. 791). Dessa maneira, com a presença do canto do rouxinol, mais uma vez o amor e o desejo, em *Fêtes Galantes*, inscrevem-se sob o signo do prazer efêmero e, por isso, evocador da melancolia.

Em *Le Faune*, poema curto cujo sentido é vago, o fim dos deleites do eu poético e de um "tu" parece ser profetizado por um fauno de terracota que, no centro de um jardim, ri.

> *Un vieux faune de terre cuite*
> *Rit au centre des boulingrins,*
> *Présageant sans doute une suite*

[181] Scaramouche é conhecido por suas vestes negras, ao passo que Polichinelo tem apenas a máscara escura, conservando a roupa branca. Ambos, de acordo com a tradição das encenações, estão sempre tramando contra as outras personagens.

Mauvaise à ces instants sereins

Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
Mélancoliques pèlerins,
Jusqu'à cette heure dont la fuite
Tournoie au son des tambourins. (VERLAINE, 1992, p. 53 – 54).

De terracota, esse ser mitológico das florestas, recorrentemente representado nos jardins das paisagens rococós, assim como as estátuas de Vênus-Afrodite e de Cupido, compõe parte da alegoria amorosa que envolve os casais galantes, evocando a potência sexual e a fertilidade envolta por *Eros*. O fauno ornamental, todavia, na descrição dos versos do poema, atua como pressagiador de *Tanatos*, isto é, do desprazer e dos maus acontecimentos que estão em vias de se suceder após os momentos de serenidade, de calmaria.

Não se trata, no entanto, de um mal específico decorrente de uma determinada situação, trata-se de um mal universalmente sentido. Prova disso é eu poético chamar-se e chamar a um "tu" de "melancólicos peregrinos", explicitando a universalidade do infortúnio dos seres humanos; esses seres que, marcados pela sensação de falta em relação à "Coisa", como apontaram Freud (2010a) e Kristeva (1989), peregrinam entre outros, buscando, muitas vezes, nos amores – nas alegóricas Cíteras - a solução para as suas melancolias.

Esse "eu" e esse "tu" do poema, além de poderem indicarem o eu poético, alertando o leitor ou a si mesmo (na condição de "tu") a respeito da inexorabilidade dos ciclos compostos por "momentos serenos" e uma "sequência de infortúnios", ambos podem aludir ao diálogo de um casal galante que passeia por jardins e bosques, como nas pinturas rococós. Após momentos serenos que guiaram esses melancólicos peregrinos do amor, uma sequência má parece ser pressagiada pelo riso do fauno. A fuga dos amantes se dá ao som dos tamborins, aumentando a tensão.

A partir de "*Le faune*", um tom mais negativo em torno das relações amorosas se realça no conjunto dos poemas. O sentimento amoroso é evocado como destino inebriante e fatal dos seres ("*A Clymène*"), que, distantes um dos outros, sofrem ("*Lettre*"); mas que, quando próximos, conjecturam, às vezes por serem incompatíveis, a morte ("*Les indolents*"). Logo, a destinos cruéis conduzem o desejo e o amor ("*Colombine*"). Por mais que o amante solicite a calma e o silêncio profundo da amada no crepúsculo, a efemeridade do amor e da vida já são prenunciadas, como no poema "*En sourdine*".

[...] Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,

Le rossignol chantera. (VERLAINE, 1992, p. 58).

É assim que o canto do rouxinol, que inevitavelmente irromperá na noite, faz-se a voz do desespero dos amantes, voz de um amor melancólico. Em "*L'Amour par terre*", o sofrimento é indicado a partir da menção a uma estátua do Amor (Cupido) derrubada pelo vento. As leituras ambíguas proporcionadas no poema, em razão de alguns símbolos, reforçam o caráter sugestivo de *Fêtes Galantes*, como se pode ler:

> *Le vent de l'autre nuit a jeté bas l'Amour*
> *Qui, dans le coin le plus mystérieux du parc,*
> *Souriait en bandant malignement son arc,*
> *Et dont l'aspect nous fit tant songer tout un jour!*
>
> *Le vent de l'autre nuit l'a jeté bas ! Le marbre*
> *Au souffle du matin tournoie, épars. C'est triste*
> *De voir le piédestal, où le nom de l'artiste*
> *Se lit péniblement parmi l'ombre d'un arbre.*
>
> *Oh ! c'est triste de voir debout le piédestal*
> *Tout seul ! Et des pensers mélancoliques vont*
> *Et viennent dans mon rêve où le chagrin profond*
> *Évoque un avenir solitaire et fatal.*
>
> *Oh ! c'est triste ! – Et toi-même, est-ce pas ? es touchée*
> *D'un si dolent tableau, bien que ton œil frivole*
> *S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole*
> *Au-dessus des débris dont l'allée est jonchée.* (VERLAINE, 1992, p. 57).

Para Durain (2015, p. 177), o título do poema certamente faz referência a um outro sentido para além descrição da cena da estátua de um anjo nu que desabou em decorrência da ação do vento. Para Durain (2015, p. 178), "*L'Amour par terre*" sugere uma forma abreviada da expressão que comumente se refere ao ato sexual ocorrido no chão. E isso é reforçado, segundo ele, pela conotação erótica que "*Souriait en bandant malignement son arc*" (VERLAINE, 1992, p. 57) tem.

Nesse sentido, o eu poético mostra-se preocupado com a imagem do Amor por terra, porque isso implica também a tristeza instigada pela presença de um pedestal desvinculado da estátua de *Eros*. A idealidade que representava o Amor em seu pedestal cedeu lugar a uma imagem profanada do Amor. Rompida a sacralidade do amor pela volúpia, aceitando-se a interpretação sugerida por Durain (2015), pensamentos melancólicos vêm e vão nos devaneios do eu poético, evocando, em sua alma, a ideia de um futuro solitário e fatal. A repetição da palavra "triste" por três vezes em estrofes distintas reforça o tom negativo do poema.

Ao dirigir-se à amada a fim de saber se ela também se mostrava abatida diante daquela condição, o eu poético constata o "*œil frivole*" de sua companheira, que "*S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole*" (VERLAINE, 1992, p. 57) em meio aos escombros. A amada, com seu olhar frívolo, concentra-se na borboleta, ao passo que o eu poético, naquele instante, *pensa*; e, ao pensar, entristece-se com o ideal perdido e presume um futuro fatal e solitário para si. Novamente o amor mostra-se frágil, o que faz o poema, assim, ligar ao sentimento "pesaroso".

Nesse poema, não se pode negligenciar a presença nociva do "*vent*", mais uma vez. Como destaca Favre (In: Verlaine, 1992, p. 762), o vento de Verlaine representa as forças negativas capazes de destruir tudo. Em *Poèmes saturniens*, já havíamos notado a presença recorrente desse elemento nas paisagens que envolviam o eu poético em devaneios tristes e em rememorações melancólicas. Dado o seu caráter disfórico nos poemas de Verlaine, sugerimos inclusive a leitura de que a ação do vento sobre o eu poético equivaleria à ação melancólica de Bóreas, o vento Norte, sobre os indivíduos, como se apontava na Antiguidade.

Por fim, quase um duplo de "*Nuit du Walpurgis classique*", - poema contido em *Poèmes saturniens*, - *Colloque sentimental*, como última "peça" de *Fêtes Galantes*, é um poema que encerra o conjunto de quadros amorosos, tristes e belos, dessa coleção de 1869. Nele, o eu lírico descreve e cede a palavra às vozes espectrais de antigos amantes que dialogam na solidão de um parque invernal.

> *Dans le vieux parc solitaire et glacé,*
> *Deux formes ont tout à l'heure passé.*
>
> *Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,*
> *Et l'on entend à peine leurs paroles.*
>
> *Dans le vieux parc solitaire et glacé,*
> *Deux spectres ont évoqué le passé.*
>
> *- Te souvient-il de notre extase ancienne*
> *- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?*
>
> *- Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom ?*
> *- Toujours vois-tu mon âme en rêve ? - Non.*
>
> *- Ah ! les beaux jours de bonheur indicible*
> *Où nous joignions nos bouches ! - C'est possible.*
>
> *- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!*
> *- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.*
>
> *Tels ils marchaient dans les avoines folles,*
> *Et la nuit seule entendit leurs paroles.* (VERLAINE, 1992, p. 58).

O eu poético descreve a passagem pelo parque solitário de duas "formas" cujos olhos parecem mortos e os lábios macios. Entre palavras mal distinguidas inicialmente, impõe-se um diálogo em dísticos. Umas das formas espectrais pergunta a respeito dos antigos êxtases que provocava na outra, que se mostra esquecida. A primeira, então, suspira com as delícias rememoradas do passado, quando os dias eram belos e ambas se entrelaçavam em beijos. Contrapondo a esses gloriosos dias antigos, em que o céu era azul, e a esperança, grande, uma das formas menciona a fuga da esperança, que, vencida, dirigiu-se, certamente, ao céu negro. Com essas formas espectrais indo em direção às ervas selvagens, expressa-se que a noite sozinha ouviu as palavras de ambas.

Os ciclos da existência, com destaque à fugacidade dos prazeres sensoriais, são destacados, conferindo à vida, ao amor erótico e à esperança, o estatuto de efêmeros. Se o rememorar do passado evoca a ideia nostálgica de um mundo externo que se revestia de bons sentimentos e de beleza para a subjetividade daquelas formas fantasmagóricas, o presente representa-lhes um instante disfórico por conta da inexorável ação do tempo sobre essas mesmas formas agora "decrépitas", para as quais resta uma visão turva e sem esperança na noite escura. Noulet (1971, p. 30) entende, no entanto, que é necessário perceber a graça e a leveza que envolvem o poema, em vez de se cair em uma leitura trágica e pesada.

A água, que antes jorrava por entre o mármore, nesse poema encontra-se em estado sólido, congelando o parque por onde passam os espectros. Ali, não há pássaros que sonham sobre as árvores. Diferentemente de *Clair de lune*, o céu é negro, sem a menção à presença do astro iluminado. A aparente ausência da Lua, porém, como se sabe, não é definitiva, faz parte de um ciclo. Em pouco tempo, ela renascerá, regenerando-se por si mesma. Os tipos-máscaras, assim como o eu poético, em *Fêtes Galantes*, são sensíveis não apenas a esse satélite, mas também às estações do ano.[182] O amor e a vida participam desse movimento que a arte de Verlaine tenta manifestar.

No mesmo ano em que a obra *Fêtes Galantes* foi publicada, Verlaine conheceu Mathilde Mauté, meia-irmã do compositor e amigo Charles de Sivry. O modo gentil como a jovem o tratou em algumas ocasiões despertaram, no poeta, o interesse em pedi-la em casamento, embora Mathilde posteriormente tenha revelado, em suas *memórias*, que os elogios que dirigira ao poeta, - que lhe pareceu inicialmente muito feio, - e à sua poesia foram motivados mais por

[182] Watteau havia pintado uma série que representava as estações. Na música barroca, o tema das estações é recorrente, vide, por exemplo, a música de Vivaldi, compositor italiano.

educação e consideração do que por qualquer interesse matrimonial ou afetivo.[183] Devido à decisão dos pais da jovem em afastá-los por dois meses a fim de testarem a resistência daquele afeto, Mathilde partiu com a família para o *Château de Bouelle*, na Normandia.

Durante o verão de 1869, Verlaine enviou-lhe, por intermédio de Charles de Sivry, várias cartas acompanhadas de poemas que constariam depois em *La Bonne Chanson*, próximo livro a ser publicado pelo poeta. Essas primeiras composições, marcadas pela distância entre o futuro casal, equivalem aos doze primeiros poemas da obra, ao passo que o décimo terceiro poema é composto já sob o clima de oficialização da proposta de casamento. Os oito últimos que constam na edição final foram compostos durante o inverno, num clima pré-nupcial.[184]

Brunel (2007, p. 249), todavia, sugere a prudência nas possíveis abordagens deterministas a respeito da obra, uma vez que essa coleção de poemas, segundo ele, não é um "espelho" que corresponde exatamente à vida do poeta ou que se refere aos acontecimentos da época, mas uma espécie de autobiografia poética, isto é, autobiografia trabalhada esteticamente, com fatos importantes ao poeta omitidos ou embelezados segundo a sua imaginação. Conforme entende Brunel (2007, p. 268), naquela ocasião, para Verlaine, era preciso transparecer o triunfo da "Boa canção" evocada pela amada. Movimento de tentativa de libertação daquele poeta marcado pela "canção má", a canção saturniana.

O primeiro poema, escrito em Fampoux, inicia-se com a descrição da natureza e de toda a candura da paisagem que reflete as memórias ternas que o sonhador tem de uma jovem moça. Sol, rio, ervas, pássaro e ar, tudo isso compõe uma paisagem branda e harmônica, que, segundo expressa o eu poético, embala as lembranças do "poeta". Mais adiante, lê-se:

> [...]
> *Mais le songeur aime ce paysage*
> *Dont la claire douceur a soudain caressé*
> *Son rêve de bonheur adorable, et bercé*
> *Le souvenir charmant de cette jeune fille,*
> *Blanche apparition qui chante et qui scintille,*
> *Dont rêve le poète et que l'homme chérit,*
> *Évoquant en ses vœux dont peut-être on sourit*
> *La Compagne qu'enfin il a trouvée, et l'âme*
> *Que son âme depuis toujours pleure et réclame.* (VERLAINE, 1992, p. 63).

O (neo)platonismo que ecoa da exaltação da "*jeune fille*" como Companheira ideal e da menção à aflição da alma do homem que, após reclamar sua alma gêmea, finalmente a encontra dotam de sentimentalismo os versos. Todavia, evocando a paisagem agradável que expressa as

[183] Cf. BRUNEL, 2007, p. 250 – 255.
[184] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992, p. 764).

recordações do poeta sonhador em relação à jovem, a voz poética adota distância, dissociando-se desse "*il*" amoroso.

Esse fenômeno pode ser entendido como emprego da impessoalidade verbal como aspecto estético; impessoalidade que abalizou tanto o Realismo-naturalista, em alguns casos, quanto a poesia do "Parnaso". Essa impessoalidade implica uma dissociação, uma vez que há uma ruptura do eu que escreve em relação a um eu-outro que sente ou que viveu o fato. Em sua natureza rota, a adoção desse distanciamento pode, aqui, se mostrar como resultante do excesso de consciência sobre o mundo e sobre as relações sociais. Consciência de um eu afastado, onisciente, saturniano, isto é, ciente da fragilidade dos laços significantes, como destacou Kristeva (1989) acerca do sentir melancólico.

Não que apenas a impessoalidade seja indício de uma representação ou expressão melancólica, mas, aliada ao fato de, na última coletânea, *Fêtes Galantes*, o amor ser tomado como um jogo, a presença dessa dissociação em poemas enviados em cartas amorosas auxilia a construção desse sentido. Dessa forma, a autonomia do eu poético sobre a sensação prazerosa representada ao homem e ao poeta - de onde ela mesma, na condição de voz poética, provém, - desponta como aspecto representativo de uma consciência excessiva que intelectualiza até mesmo o sentimento amoroso.

A marcante dissociação entre o eu que enuncia e o eu que sente continua no poema *II*, quando, em tom cortês, a voz poética dota de uma aura celeste o corpo e os gestos da casta musa de dezesseis anos. Contudo, mesmo na condição de poema dedicado a Mathilde e escrito a respeito dos sentimentos que Verlaine tem sobre ela, o eu poético se mantém impessoal, tratando de um "*il*", que é poeta, e de um "*elle*", que é musa e anjo, como se pode ler:

Toutes grâces et toutes nuances
Dans l'éclat doux de ses seize ans,
Elle a la candeur des enfances
Et les manèges innocents.

Ses yeux, qui sont les yeux d'un ange,
Savent pourtant, sans y penser,
Éveiller le désir étrange
D'un immatériel baiser.
[...]
Elle serait, étant la muse,
Clémente jusqu'à l'amitié,

Jusqu'à l'amour ? qui sait ? peut-être,
À l'égard d'un poète épris
Qui mendierait sous sa fenêtre,
L'audacieux! un digne prix

> ***De sa chanson bonne ou mauvaise***
> ***Mais témoignant sincèrement,***
> ***Sans fausse note et sans fadaise,***
> ***Du doux mal qu'on souffre en aimant.*** (VERLAINE, 1992, p. 63 – 64, grifo nosso).

Esse enunciar pleno de candura, de idealidade e de exaltação da figura amada, por alguns momentos, esconde a face maldita daquele que, em *Poèmes saturniens* e no livro acusado de imoralidade e banido *Les Amies*, escreveu poemas eróticos. A inocência e a clareza das imagens evocadas aqui também estão muito longe das imagens equívocas e ambíguas que tinham uma conotação sexual em *Fêtes Galantes*. Essa mudança de tom certamente ocorre por alguns motivos, dentre os quais está a situação que envolve as cartas e a finalidade dos poemas: expressar o afeto que sentiu em relação àquela jovem de dezesseis que ele corteja.[185]

A voz poética, apesar da exaltação dos sentimentos espirituais, afirma que a canção do poeta apaixonado – sendo má ou boa - conserva a sinceridade, sem "nota falsa", de quem sente o "doce mal" proporcionado por amar. Dessa maneira, por meio desse oxímoro que revela a complexidade amorosa, as inquietações provocadas pelo amor que o poeta sente em relação à musa estão longe de serem ignoradas. Essas aflições amorosas, na verdade, deixam vislumbrar o lado melancólico inicialmente escondido nesse eu poético impessoal, o que nos próximos poemas se liberta.

A respeito do verso "[...] *chanson bonne ou mauvais*", Brunel (2007, p. 270 – 271) lembra as interpretações feitas por V. Ph. Underwood e por Jacques Robichez. O primeiro acreditava que a "Canção boa" podia ser entendida como a expressão de uma vida feliz, o que ecoa no próprio título da obra. Já o segundo, com o qual Brunel mais concorda, entendia que a indiferença apresentada pelo eu poético em relação à "Canção boa" e à "má" denotaria uma maior preocupação com a sinceridade do sentimento do que com os escrúpulos artísticos e formais, tão presentes naquele momento na cena literária francesa.[186]

Assim, pouco a pouco, nota-se o fim do tom impessoal nos poemas amorosos, quando o eu poético revela-se o homem apaixonado, indicando o desaparecimento das instâncias

---

[185] Mathilde revelou, em suas *memórias*, que, em um dos primeiros encontros que teve com Verlaine, o poeta lhe deu para ler *Poèmes saturniens* e *Fêtes Galantes*. No primeiro, ela afirmou que achou "coisas belas", ao passo que o segundo lhe pareceu requintado e encantador, conforme Brunel (2007, p. 252 – 253). Logo, ela não desconhecia totalmente certa face "saturniana" de seu pretendente.

[186] Noulet (1971, p. 31) compreende que a tentativa de reabilitação de palavras simples e habituais para expressar um sentido profundo foi vista por alguns leitores de Verlaine como um retrocesso na evolução do trabalho poético do autor. Mallarmé, por exemplo, em carta enviada na década de 1880, destacava a superioridade estética de *Fêtes Galantes* em comparação a outras obras de Verlaine.

percebidas nos poemas anteriores como dissociadas. Aqui, a ideia de confidência e de sinceridade sentimental ganha força, numa espécie de libertação do eu poético, sem que isso signifique abandono total do trabalho estético, afinal os recursos líricos caros a Verlaine, como o prolongamento incessante das frases e a convergência entre mundo exterior e interior, estão sempre presentes, inserindo-se nas várias formas poéticas empregadas, como nos alexandrinos abaixo do poema *IV*:

> *Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore,*
> *Puisque, après m'avoir fui longtemps, l'espoir veut bien*
> *Revoler devers moi qui l'appelle et l'implore,*
> *Puisque tout ce bonheur veut bien être le mien,*
> *C'en est fait à présent des funestes pensées,*
> *C'en est fait des mauvais rêves, ah ! c'en est fait*
> *Surtout de l'ironie et des lèvres pincées*
> *Et des mots où l'esprit sans l'âme triomphait.* (VERLAINE, 1992, p. 65).

Quanto ao conteúdo, o eu poético enuncia que, depois de muito tempo de fuga e após muito implorar, a esperança está de volta a sua vida, ao passo que a felicidade se mostra plausível. O amor, dessa maneira, aproxima o eu poético da ideia de totalidade em relação a uma unidade primeva; talvez a "Coisa" primitiva apontada por Freud e por Kristeva. Essa consciência da plenitude diante da amada é antecedida pela ciência do infortúnio desse eu melancólico, que, graças ao amor nascente, acredita superar a má influência que recai sobre si. A transformação leva-o a enunciar que os antigos pensamentos funestos e os sonhos maus cessaram, como que indicando o não mais sentido em ser o mensageiro de Tanatos.

Não mais mensageiro da fragilidade dos laços significantes, esse eu poético enuncia o fim da ironia, - *tropo* corrosivo e desvelador do tempo histórico, conforme Paz (2013), - ao passo que as suas palavras, antes vazias, enunciadas aparentemente "sem alma", dissociadas, parecem ter fim. Tudo o que é artifício, tudo o que excede a sua voz simples e plena no amor é deixado de lado. Mesmo as "*breuvages exécrés*" (VERLAINE, 1992, p. 65) serão deixadas de lado, porque agora, de acordo com a vontade dele, esse eu poético diz querer ser guiado por aquele Ser de luz.

> [...] *Car je veux, maintenant qu'un Être de lumière*
> *A dans ma nuit profonde émis cette clarté*
> *D'une amour à la fois immortelle et première,*
> *De par la grâce, le sourire et la bonté,*
> *Je veux, guidé par vous, beaux yeux aux flammes douces,*
> *Par toi conduit, ô main où tremblera ma main,*
> *Marcher droit,* [...]
> *Je chanterai des airs ingénus, je me dis*
> *Qu'elle m'écoutera sans déplaisir sans doute;*

Et vraiment je ne veux pas d'autre Paradis. (VERLAINE, 1992, p. 65).

Como antes se apontou neste trabalho, segundo a psicanálise freudiana, a causa da sensação da falta congênita que acomete o melancólico relaciona-se ao "objeto perdido", à "Coisa" primeva, que, posteriormente, no decorrer da formação do indivíduo, pode ser identificada com outros seres próximos ao "*Eu*". No poema, o eu lírico vê que o que lhe faltava foi recuperado com o encontro da figura ideal amorosa. Alcançada temporariamente a plenitude, o eu lírico não vê motivos, pois, para ser o cantor de uma canção dissonante, fragmentária, irônica, artificial ou despersonalizada. Ele pretende, então, cantar canções ingênuas[187], como que se quisesse desvelar as suas máscaras, afinal tenciona manter esse estado harmônio e tenro estando a serviço da "Coisa" recuperada, seu "Paraíso".

Não se pode negligenciar, mesmo após a quebra da impessoalidade do tom, que esse eu poético é ainda uma construção. Ainda que se leve em consideração o contexto de cortejo, o eu poético desses poemas não simplesmente corresponde a Verlaine, nem a musa refere-se à Mathilde. O eu poético pode equivaler à voz do poeta apreensivo com o reencontro com aquela que sempre buscou, a poesia lírica. Friedrich (1978, p. 147), aliás, já assinalara que Verlaine e Mallarmé entendiam a lírica como o fenômeno mais legítimo e sublime da arte poética.

Para Noulet (1971, p. 33), a simplicidade e a emoção evocadas por Verlaine conduziriam *La Bonne Chanson* ao estatuto de uma literatura ordinariamente convencional. A musicalidade das frases, com seus ritmos, suas cadências, aliterações e assonâncias, que formam uma espécie de melodia, salva essa obra de Verlaine de um destino medíocre. Infere-se, assim, que "*La Bonne Chanson*" é a lírica melodiosa que se sobrepõe à grandiloquência retórica. É a poesia que se vale das repetições de frases e de sons de palavras aparentemente banais, rejeitando o hermetismo de versos cujo léxico é raro. Dada a importância do caráter melodioso da obra, é no plano sonoro que, muitas vezes, a felicidade ou o temor melancólico são evocados, acoplando-se ao conteúdo expresso pelos versos.

Como já havia apontado Freud (2010b), o sentimento amoroso, ao invés de proteger totalmente os seres humanos do desprazer, é capaz de aumentar as angústias, dado que o objeto amado pode ser perdido ou que o amor pode não ser retribuído àquele que ama. Na distância

[187] Brunel (2007, p. 273) lembra que Verlaine havia se encontrado com Sainte-Beuve dias antes da morte deste em 13 de outubro de 1869. O mais interessante disso, segundo ele, seria o fato de que Sainte-Beuve, desde o ano de 1854, se queixava a respeito do fracasso em solo francês da poesia de caráter intimista, algo diverso do que ocorrera na Inglaterra. A aproximação dos dois poetas no final da década de 1860 talvez dê uma pista para as transformações estéticas por que passou a lírica de Verlaine, para além de uma interpretação que entende o cortejo à amada como motivação para versos aparentemente tão prosaicos e ingênuos.

que separa os amantes, que trocam missivas, instaura-se o sofrimento no eu poético, as dúvidas, como é expresso no poema *X*, o que pode ser notado também no plano sonoro:

> *Quinze longs jours encore et plus de six semaines*
> *Déjà ! Certes, parmi les* ***angoisses humaines***
> *La plus* ***dolente angoisse est celle d'être loin.*** [...] (VERLAINE, 1992, p. 68, grifo nosso).

A dor que a separação dos amantes causa no eu poético ecoa no léxico, no plano sintático e no estrato fônico dos versos. A demora na passagem dos dias que separam os amantes encontra correspondência na extensão do metro, além de o aspecto vagaroso da passagem do tempo ser evocado pela presença constante de palavras em que há a presença de vogais seguidas por consoantes nasais, que prolongam os sons vocálicos, como que numa imitação no plano sonoro daquilo que é prolongamento do tempo. A repetição de termos ("*angoisse*") e a presença de homofonias ("*dol**ent**e*"/"*d'être l**oin***") correspondem, ademais, àquilo que, no plano do conteúdo, indica a presença de lamentações e repetições lamuriosas. A palavra "*dolente*", por sinal, em outras obras de Verlaine, cumpre o mesmo papel. A presença desse paralelismo sintático, lexical e sonoro, evoca a languidez melancólica, sobretudo quando o eu poético se refere a sua própria percepção da passagem do tempo:

> [...]
> *Est-ce bien vrai ? Tandis qu'accoudé sur ma table*
> *Je lis sa lettre avec des larmes dans les yeux,*
> *Sa lettre, où s'étale un aveu délicieux,*
> *N'est-elle pas alors distraite en d'autres choses ?*
> *Qui sait ?* ***Pendant qu'ici pour moi lents et moroses***
> ***Coulent les jours****, ainsi qu'un fleuve au bord flétri,*
> *Peut-être que sa lèvre innocente a souri ?*
> *Peut-être qu'elle est très joyeuse et qu'elle oublie ?*
>
> ***Et je relis sa lettre avec mélancolie.*** (VERLAINE, 1992, p. 68, grifo nosso).

No plano sonoro, a lentidão e a morosidade são evocadas pelos vogais nasalizadas. No plano formal, a comparação com um rio quase seco é reveladora da sensação de vazio e de secura que procede do eu poético naquele momento. Destaque-se, aqui, que a sensação de secura, segundo a tradição antiga, remetia à ação do humor negro dentro do indivíduo. Distante da amada, e já sob o signo de Saturno, ele sente os dias correndo lentos e morosos.

A ausência dessa que seria a responsável por conduzi-lo pelo caminho certo é geradora de grandes angústias. A "Coisa" recuperada graças à identificação amorosa, por causa de meses de separação entre os amantes, vacila como objeto quase novamente perdido, o que conduz o

eu poético à "mais dolente angústia". Toda ternura e certeza de felicidade expressa nos primeiros poemas, após o recebimento de uma carta da amada, cede espaço para as dúvidas não genuínas, marcadas pela impureza e pela ideia de lamento. A antiga voz confiante a respeito da própria felicidade, então, abre espaço para suposições e reflexões, como as presentes nos últimos versos do poema. Essa série de lamentos causados pela leitura da carta mencionada nos versos, no entanto, aparentemente não acaba, afinal o eu poético enuncia, no último verso, que a carta foi relida, já sob o domínio do humor que nele esteva à espreita: a melancolia. Com a ferida aberta, o pesar e as dúvidas não cessam.

Por mais que, inicialmente, não seja o humor de maior destaque no conjunto de poemas, por causa da motivação amorosa das composições, a melancolia e o pessimismo são sentimentos que tencionam esse eu poético cortês e idealizador, que vê refletir, ao seu redor, tudo aquilo que carrega deseja e idealiza para si, como é expresso no poema *III*:

> *En robe grise et verte avec des ruches,*
> *Un jour de juin que* ***j'étais soucieux****,*
> *Elle apparut souriante à mes yeux*
> *Qui l'admiraient* ***sans redouter d'embûches*** *;*
>
> *Elle alla, vint, revint, s'assit, parla,*
> *Légère et grave, ironique, attendrie:*
> ***Et je sentais en mon âme assombrie***
> *Comme un joyeux reflet de tout cela;* (VERLAINE, 1992, p. 64, grifo nosso).

Os versos que descrevem a aparição radiante da amada intercalam-se incialmente com as descrições da alma "*assombrie*" desse eu poético, instaurando, assim, de início, um contraste. Na iconografia tradicional, o sombreamento da face e do corpo das figuras concebidas, como ocorre com a face do anjo da melancolia de Dürer, equivale à representação do escurecimento da alma. O humor negro, marcado pela secura, conduzia, não raro, os indivíduos a temores irracionais. Desse estado defensivo e obscuro, porém, o eu poético revela se libertar graças ao fascínio exercido pela "*petite Fée*" (VERLAINE, 1992, p. 64). O antigo eu "*soucieux*", cujos olhos antes eram marcados por medo de armadilhas, aos poucos mostra-se dominado pela graça da amada.

A melancolia, como aponta o viés psicanalítico antes evocado, é muitas vezes descrita como responsável pelo empobrecimento do *Eu*. Esse esvaziamento, evidentemente, está aliado a um processo de autoaviltamento. Este processo pode ser percebido, em alguns poemas de *La Bonne Chanson*, na forma negativa como o eu poético se descreve. Todas as qualidades que não possui são, todavia, identificadas junto ao objeto amado, a "*petite Fée*". A aposta que faz

no amor, dessa forma, mostra-se como saída ao desprazer que o cerca. O objeto amado, em toda a sua plenitude e beatitude, por outro lado, nada mais é que a manifestação narcísica de um outro idealizado. Assim, a conjunção ao amor ideal equivale para ele à felicidade plena, que se espelha na paisagem natural dos primeiros poemas. Já os maus pensamentos, dos quais busca livrar-se, em alguns momentos, remontam à paisagem urbana da modernidade. A cidade, nesse sentido, é percebida como um apanhado de fragmentos abjetos, como expressa o poema *XVI*:

> *Le bruit des cabarets, la fange des trottoirs,*
> *Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,*
> *[...]*
> *Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égout,*
> *Voilà ma route - avec le paradis au bout.* (VERLAINE, 1992, p. 71).

A cidade, - em outros poemas, sem descrição ou sem nenhuma menção mais direta, - no poema *XVI*, é evocada explicitamente. Com ela, manifesta-se a dinâmica da modernidade: cabarés, fumaça, sujeira, barulhos, automóvel, esgoto etc. Quem tem no amor o seu Ideal, paraíso e destino, rejeita a sordidez, a perversão e natureza destrutiva da paisagem urbana, como explicitam os versos. Em meio a tudo isso, refreando seu impulso destrutivo, o eu poético, caminhando ou viajando dentro do vagão de um trem (poema *VII*), passa por entre o limbo que é a cidade moderna. Isso ocorre porque "sublima" toda a sua energia no amor.

Para esse eu poético que corteja a amada, o reestabelecimento dos valores de outrora, entendidos como desafio, é a forma de confrontar os "tempos infames". A exaltação da união desses que se casariam por amor é, portanto, um ato heroico. Essa é a retórica que busca convencer a amada, e a si mesmo, de que a decisão tomada de casamento é a mais sublime de todas, como ocorre no poema *XVIII*:

> *Nous sommes en des temps infâmes*
> *Où le mariage des âmes*
> *Doit sceller l'union des cœurs*
> *À cette heure d'affreux orages,*
> *Ce n'est pas trop de deux courages*
> *Pour vivre sous de tels vainqueurs.*
>
> *En face de ce que l'on ose*
> *Il nous siérait, sur toute chose,*
> *De nous dresser, couple ravi* [...] (VERLAINE, 1992, p. 72).

A oposição entre amor ideal e vida mundana, entre salvação e perdição, além de participar dos argumentos que dirige à amada, marca a vida desse eu antes e depois do encontro com essa musa angelical. No poema *XX*, o eu poético enuncia exatamente isso.

J'allais par des chemins perfides,
Douloureusement incertain.
Vos chères mains furent mes guides.

Si pâle à l'horizon lointain;
Luisait un faible espoir d'aurore
Votre regard fut le matin.

Nul bruit, sinon son pas sonore,
N'encourageait le voyageur.
Votre voix me dit : "Marche encore!"

Mon cœur craintif, mon sombre cœur
Pleurait, seul, sur la triste voie;
L'amour, délicieux vainqueur,

Nous a réunis dans la joie. (VERLAINE, 1992, p. 73, grifo nosso).

O temor sem razão desse melancólico, que ensombrece seu coração, cessa à medida que acredita na salvação proporcionada pelo afeto da amada. A ela, vista como guia para uma vida correta e digna, é conferida toda a responsabilidade de tirá-lo da via sórdida e de colocá-lo em movimento. Esse eu poético, incialmente amoroso, revela-se não um amante genuíno, mas um melancólico que busca no amor o objeto perdido capaz de protegê-lo de si mesmo. O Outro, para esse eu poético, como antes se apontou aqui, é um outro identificado narcisicamente, isto é, trata-se de um outro idealizado. Logo, é por meio do amor (*Eros*) que o eu poético vislumbra uma saída àquilo que evoca o seu desmoronamento (*Tanatos*).

Essa solução amorosa, como se sabe, não é plenamente satisfatória para a voz do poeta que escreveu "*Et je hais toujours la femme jolie,/ La rime assonante et l'ami prudent.*" (VERLAINE, 1994, p.52). As tensões da lírica verlainiana, dessa maneira, não são resolvidas em *La Bonne Chanson*, são apenas aplacadas momentaneamente. Como apontou Brunel (2007, p. 276), a felicidade evocada em *La Bonne Chanson* não é pura e plena, é frágil e passível a ameaças. Michaud (1966, p. 103), por sua vez, como anteriormente indicado neste trabalho, afirmou que a obra de Verlaine está assentada na tragédia da impossibilidade de conciliar a carne e o amor. Isso posto, essa idealização do Amor puro e casto é apenas uma das faces dessa lírica múltipla.

Impresso em 2 de junho de 1870, dois meses antes do matrimônio, *La Bonne Chanson* foi vendido apenas em 1872, tanto por causa da guerra declarada entre França e Prússia quanto em razão dos acontecimentos em torno da Comuna de Paris.

Sabe-se que, após o casamento, em 1870, o poeta alistou-se na Guarda Nacional e depois tornou-se funcionário público. Participou, além disso, da Comuna de Paris, o que foi reprovado

por alguns antigos companheiros da revista *Le Parnasse Contemporain*. Em agosto de 1871, Verlaine, que escapara de uma possível prisão ou morte decorrente do processo de desmantelamento da Comuna, começou a aparecer nos famosos jantares dos *Les Vilains Bonshommes*.

Como alguns literatos romperam por divergências com o grupo que publicava na revista do *Parnaso*, Charles Cros fundou o "*Cercle Zutique*", que Verlaine também começou a frequentar. Foi justamente um mês depois do reestabelecimento desses laços literários, mais precisamente em setembro de 1871, que um jovem admirador do poeta chegou a Paris. O rapaz, Arthur Rimbaud, em pouco tempo, tanto tumultuaria as relações literárias estabelecidas por Verlaine quanto o seu casamento com a jovem Mathilde Mauté.

3.3 *Romances sans paroles:* as paisagens-espelhos e o som da ausência

Após os eventos sangrentos que culminaram no fim da Comuna de Paris em 28 de maio de 1871, Paul Verlaine, antes responsável pela Oficina de Imprensa dos "*communards*", conseguiu escapar das repressões no processo de retomada de Paris, safando-se da morte. Ao lado de Mathilde, escondera-se em Fampoux. Retornando à capital pouco tempo depois, o poeta reestabeleceu alguns antigos círculos de amizade, além de ver publicados seis poemas seus no segundo número da revista *Le Parnasse Contemporain*.

De volta à vida boêmia, frequentemente embriagava-se, o que gerou conflitos com a jovem esposa. Nesse mesmo ano, em 10 de setembro, Arthur Rimbaud, inesperadamente, apareceu na rua Nicolet[188], onde foi recebido com espanto por Mathilde e pela sogra de Verlaine. Acolhendo em casa o jovem de dezessete anos, o poeta de *Fêtes Galantes* apresentou-o aos meios literários que frequentava. Rimbaud, quinze dias depois, no entanto, deixou a casa de seu anfitrião e buscou abrigo com Charles Cros e com Théodore de Banville. Em 30 de outubro, nasceu Georges Verlaine.

Ao lado de Rimbaud, Paul Verlaine, recém-casado e pai, cometeu tantos excessos que, após episódios de violência doméstica, foi deixado pela esposa. Sofrendo com a separação, Verlaine rompeu com aquele que, além de se envolver em confusões, - como prova a agressão contra Carjat, - aparentemente o instigava a cometer mais descomedimentos. Rimbaud, então, foi encorajado a retornar a Charleville em março de 1872. Mathilde, depois disso, acreditando

[188] Cf. BRUNEL (2007, p. 289).

na redenção moral do marido, decidiu voltar à vida conjugal. Todavia a harmonia da relação matrimonial durou pouco tempo, porque Rimbaud, em maio, desembarcou novamente em Paris.[189] É desse momento conflituoso na vida de Verlaine que datam os poemas de "*Ariettes oubliées*".

Foi entre julho de 1872 e 1873 que Verlaine e Rimbaud, impulsivamente, partiram em "fuga" pela Bélgica (Walcourt, Charleroi, Bruxelas e Mechelen) e, posteriormente, estabeleceram-se na Inglaterra (Ostend, Dover, Londres, etc), - com Mathilde, com a sogra e, às vezes, com a mãe de Verlaine no encalço da dupla. Após a sinalização de reconciliação, desacordos, discussões e abandono, Mathilde, descrente no casamento e constrangida, conseguiu judicialmente a separação de bens e de corpos, o que causou profundo pesar no poeta. Nesse segundo contexto, foram escritos os outros poemas que, ao lado das "*ariettes*", fazem parte da obra *Romances sans paroles*.

"*Romance*", no âmbito da música, é uma pequena peça em que prevalece como tema o sentimentalismo, majoritariamente em tom melancólico.[190] Félix Mendelssohn, na primeira metade do século XIX, já havia utilizado o título *Romances sans paroles* (*Lieder ohne Worte*) para nomear algumas peças de piano puramente instrumentais, isto é, obras sem o acompanhamento de letras a serem cantadas.[191] Verlaine, que, desde *Poèmes saturniens*, mostrava-se inclinado aos aspectos musicais da poesia, retomava, então, os experimentos poéticos valendo-se dessa concepção romântica de expressão indireta dos estados da alma por meio da música, - algo que Baudelaire já havia indicado, principalmente quando apreciara a obra de Wagner.

A ideia de os significantes serem desviados da pura significação para terem outras potencialidades, como a fônica, privilegiadas a fim de servirem de expressão indireta de um sentimento ou de um pensamento foi gradativamente explorada na modernidade artística. Algumas vertentes românticas, seja na literatura, seja em outras artes, avançaram dentro da própria modernidade com o questionamento acerca dos signos, da alegoria e dos símbolos, o que em pouco conduziu as artes a certo misticismo, ao questionamento do "real" e, em partes, ao abstracionismo.

Como apontou Kristeva (1989), a perda da fé nos laços significantes é uma das marcas da estrutura psicológica depressivo-melancólica; logo, nada mais esperado que a arte nascida da modernidade fosse ela também melancólica e questionadora das convenções significantes,

[189] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992).
[190] Cf. DURAIN (2015).
[191] Cf. NOULET (1971, p. 37).

tendendo a certa nostalgia em relação a uma "língua primeva", aquela capaz de comunicar e não apenas descrever. Nesse sentido, a crítica contra a significação também era a crítica contra a sociedade positiva e utilitarista.

Em alguns poemas que compõem a obra *Romances sans paroles*, Verlaine, legatário dessas discussões como poeta moderno, evita a retórica tradicional francesa, abusando da sugestividade e da imprecisão semântica, priorizando as potencialidades fônicas das palavras e variando o uso de metros.[192] Em síntese, como Verlaine procura comunicar estados de espírito indiretamente em algumas composições, o significado dos poemas não se apoia meramente no sentido das palavras utilizadas, mas está sugerido, às vezes, na melodia, na harmonia, no ritmo e no timbre dessas composições.

O impulso para uma obra tão distinta de *La Bonne Chanson*, como assinala Noulet (1971), deve-se a Rimbaud. Para Michaud (1966, p. 114), Rimbaud serviu de estímulo a Velaine para a reflexão poética, incitando-lhe o gosto pelo risco, tanto na arte quanto na vida.[193] Todavia, é importante assinalar que, assim como outros críticos que superaram a ideia de que apenas o poeta de Charleville teria exercido poder sobre a poética de Verlaine, Brunel (2007, p. 301) defende ter ocorrido um processo de trocas e de assistência poética mútua na relação de ambos. Prova disso é o quanto os poemas de Verlaine e os de Rimbaud, a partir de 1871, são distintos do que eles haviam produzido anteriormente.

A quebra do paradigma métrico regular, a ruptura das formas tradicionais[194], o afastamento do conceitualismo[195], a ênfase nas capacidades "rítmicas" e a flexibilização no uso das rimas são parte das contribuições de Verlaine a Rimbaud. Por sua vez, Rimbaud legou a Verlaine as problematizações em torno do eu poético, as experiências com as assonâncias, o emprego de imagens ilógicas e indeterminadas no poema. Enquanto Rimbaud, sedento pelo novo, procurava fundar uma nova poética que fosse, ao mesmo tempo, pessoal e universal, capaz de traduzir sensações raras, Verlaine, na opinião de Noulet (1971), era um rebelde menos

[192] Durain (2015, p. 129) lembra que Verlaine, em alguns momentos, usa o verso de onze sílabas, - uma a menos que o alexandrino, - de modo a produzir, dessa forma, a sensação de instabilidade, de falta, de desacerto.
[193] Conforme Jacques Borel (In: VERLAINE, 1962, p. 173), nos comentários das obras completas de Verlaine, o "*Prologue*" de *Poèmes saturniens* foi importante para Rimbaud porque o instigou a ultrapassar aquilo que o poema expressara como a grande antinomia da poesia: a oposição entre sonho e ação. A partir do momento que Rimbaud resolveu, a seu próprio modo, essa antinomia, sugeriu essa resolução a Verlaine. Verlaine e a sua própria poética, nesse momento, tornaram-se mais livres, conforme entendeu Borel.
[194] Zimmermann (1967, p. 110), lembra que os poemas de Rimbaud antes do encontro com Verlaine, como "*Le Bateau ivre*", são impecavelmente regidos pelas regras da tradição poética francesa, seja em termos de cesura, seja em termos de métrica e uso das rimas. A partir desse encontro, Rimbaud começa a compor poemas de cinco ou sete sílabas poéticas, preferindo rimas femininas e tomando muitas liberdades no tipo de rima escolhida.
[195] Vicente (2010, p. 42) entende que a provável influência de Verlaine refere-se à indicação da prática de uma poesia mais rítmica e sugestiva, procedimentos caros aos poetas simbolistas do final do século XIX, em detrimento do conceitualismo, presente nos poemas da primeira fase de Rimbaud.

sincero nesse sentido, detendo-se nas sensações costumeiras, sem buscar a fundação de uma nova realidade. Mesmo quando experimentava rupturas em relação às formas tradicionais e quando evocava a poesia popular, o "Lastimoso irmão" (RIMBAUD, 2007, p. 247) não buscava a mesma revolução que Rimbaud. Como destaca Zimmermann (1967, p. 112, grifo nosso):

> *Ses préoccupations diffèrent de celles de son ami et il ne prétend pas s'engager dans sa voie: Il a des moments de vision, il ne cultive pas l'hallucination. Il n'a pas de message à proclamer. Le mot ne devient pas chez lui instrument de magie, l'image ne doit pas servir littéralement à re-créer le monde. Même si, à cette époque,* ***il cherche à voir au-delà du présent, à embrasser un moment plus grand et à projeter son être dans le passé et l'avenir, la base du poème reste sa profonde sensibilité psychologique*** [...].[196]

Procurando exprimir tensões interiores, Verlaine praticará e buscará novas métricas, cadências e formas a fim de conseguir atingir esse propósito. Ciente das formas tradicionais e ávido pelos dialetos, Verlaine procurava uma revolução no nível prosódico do verso, como destaca Zimmermann (1967, p. 112), não uma recriação das imagens do mundo. O caráter experimental de sua poesia reunida em *Romances sans paroles* fica evidente pelo fato de que cada um dos poemas se distingue do outro formalmente, conforme destaca Michaud (1966). Certamente não é apenas no aspecto métrico ou prosódico que ele varia em *Romances sans paroles*, mas na construção das imagens também, ora impondo mais o seu estilo, ora experimentando imagens timidamente mais alucinantes.

A singularidade e a heterogeneidade das formas presentes nessa obra publicada em 1874 são, assim, frutos de permutas poéticas e de descobertas ocorridas durante o período de encontro com Rimbaud. Naquela época, instigado pelo companheiro de Charleville a ler a poesia de Marceline Desbordes-Valmore, Verlaine encantou-se com a simplicidade dos versos dessa poetisa. O tom dos versos de Desbordes-Valmore, "*le ton du coeur meutri qui chante* [...]" (NOULET, 1971, p. 39), seria também o seu em alguns poemas de *Romances sans paroles* e em outras obras posteriores. Bem como Rimbaud, que procurava inventar um sistema poético, Verlaine também refletia sobre a criação de um próprio sistema.

Dividida em quatro partes assimétricas e sem uma unidade aparente, *Romances sans paroles* é uma obra tão pouco extensa quanto foi a sua repercussão quando publicada. Somente alcançaria mais prestígio anos depois, sobretudo entre os simbolistas e decadentistas e entre os

[196] Tradução nossa: "Suas preocupações diferem das de seu amigo e ele não pretende seguir seu caminho: tem momentos de visão, não cultiva alucinações. Ele não tem nenhuma mensagem para proclamar. A palavra não se torna um instrumento de magia para ele, a imagem não deve ser usada literalmente para recriar o mundo. Ainda que, neste momento, busque ver além do presente, abraçar um momento maior e projetar seu ser no passado e no futuro, a base do poema continua sendo sua profunda sensibilidade psicológica".

poetas modernistas do Ocidente e, também, do Oriente, - vide a grande popularidade de seus versos junto à poesia chinesa do início do século XX.[197]

A primeira seção do livro, chamada "*Ariettes oubliées*"[198], que remonta a poemas compostos na primavera de 1872[199], designa uma peça musical curta. Como distingue Brunel (2007, p. 302), a "*ariette*" é uma melodia pequena, diferente da "ária" e da "canção", por não possuir o desenvolvimento da primeira e nem o caráter popular da segunda. Composta por uma série de nove poemas, cujos metros, extensões e formas são distintas entre si, as "*ariettes*" de Verlaine são compostas por imagens que evocam lembranças variadas e afetos, que se misturam e se espelham em paisagens e, evidentemente, na melodia dos versos. No processo de evocação indireta, em que se percebe o emprego voluntário da imprecisão verbal, dissolve-se a ideia de espaço referencial objetivo. Restam apenas as impressões dos conflitos internos de um eu lírico projetadas em imagens.

Para Zimmermann (1967, p. 56), *Romances sans paroles* é reflexo de um conflito interior em relação a dois universos e a dois amores: Mathilde e Rimbaud.[200] Entretanto, toda imagem referente ao "tu" é incerta, vaga e, por vezes, bastante obscura. Antes de qualquer explicação pautada no real, isto é, nos fatos biográficos, Jacques Borel[201], defensor de uma interpretação mais intrínseca da obra, desaprovava as tentativas entender essa poesia de Verlaine como expressão daquilo de que ela pretendia se afastar, ou seja, como expressão de um fato ou como confissão de um sentimento. Para ele, a imaginação seria a única realidade dos poemas. Brunel (2007), por sua vez, entendeu a importância dos fatos biográficos para a exegese da obra, porém enfatizou que o grande movimento dialógico de *Romances sans paroles* é em relação à poética de Rimbaud.

O único elemento rastreável com precisão, em razão de títulos e subtítulos, salvo algumas exceções, é o espaço (Walcourt, Charleroi, Bruxelas, Mechelen, Ostend, Dover etc.);

---

[197] Vide : XU, Y. (2021). La poésie de Verlaine et la poésie chinoise dans la perspective de la réception. *Jangada: Crítica | Literatura | Artes*, *1*(17), p. 157–182. Nesse artigo, Xu discute como a poética de Verlaine, por ser sugestiva, vaga, reavivava os traços fundamentais da poesia da China antiga. Esse despertar de uma poética antiga fez com que a lírica verlainiana gozasse grande prestígio nas primeiras décadas do século XX na China, sendo uma das forças motrizes para a renovação da lírica chinesa.

[198] De acordo com Brunel (2007, p. 289), a primeira "*ariette*" deveria se chamar "*Romance sans paroles*", no singular. Depois, esse mesmo título nomeou os poemas da primeira seção. Posteriormente, porém, Verlaine atribuiu o título, já no plural, ao conjunto da obra.

[199] Cf. Brunel (2007, p. 285).

[200] Mesmo diante de uma obra que declaradamente encontra eco nos fatos biográficos do poeta, principalmente quando se analisam as datas de composição de cada uma das peças poéticas, os estudiosos de *Romances sans paroles* raramente são unânimes em apontar a que pessoas se referem as imagens ou a quem se dirige o eu poético dos poemas.

[201] In: VERLAINE, 1962, p. 179.

porém, um espaço rememorado, tomado pela imaginação, pelo afeto, pela memória cultural, fragmentado e recriado por uma subjetividade poética; em uma palavra: paisagem.

Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*, define esse coceito "[...] como um *fenômeno*, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto de encontro entre o mundo e um ponto de vista" (COLLOT, 2013, p.18). Nesse sentido, conforme o entendimento do estudioso, é o olhar que capta as primeiras configurações do sensível, orientado pelos paradigmas artísticos e culturais, que, por sua vez, "informam" aquela visão, tornando-a capaz de transformar o local em paisagem, isto é, de "artilizar" o local. Desse processo, de acordo com Collot, apoiado pela perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, "[...] a paisagem dá a pensar" e "[...] o pensamento se desdobra em paisagem" (COLLOT, 2013, p. 33). Entretanto, para ele, apesar da posição de privilégio da visão na cultura ocidental, a paisagem se oferece e se forma a partir dos outros sentidos, num processo, sem dúvidas, marcado pela sinestesia.

Em termos estritamente literários, Collot (2013, p. 58) destaca que "[...] a 'paisagem' de um escritor não se reduz a qualquer um dos lugares onde ele viveu, viajou ou trabalhou [...], mas [é] uma constelação original de significados produzidos pela escrita". Na composição da *paisagem de um escritor*, segundo o estudioso, há evidentemente a prevalência e a recorrência de certos temas e motivos específicos, o que faz de cada autor o produtor de paisagens únicas. Essas paisagens, como viu-se na arte de Baudelaire, devem ser compreendidas para além da ideia de mimesis. Conforme ainda Collot (2013, p. 118), lembrando a poética rimbaudiana,

> Os poetas [...] vão aproveitar e explorar a sua maneira, e com os meios próprios de sua arte os recursos oferecidos a uma expressão moderna de paisagem – que não pretende mais ser figurativa – através destes processos de desfiguração, reconfiguração, transfiguração e configuração.

Os processos verlainianos, salvo alguns momentos em "*Paysages belges*", não conduzem à mesma "desconfiguração" alucinante presente em alguns poemas de Rimbaud. Seus procedimentos para a composição de paisagens (interiores) são variados, dizem respeito à cadência do verso e à seleção de certos motivos aparentemente simples, como o pôr-do-sol, o espelhamento das águas, o canto dos pássaros, as brumas, o vento, os odores da vegetação, as memórias que irrompem no presente justapondo dois planos, o plano lembrado, com suas sensações, e a visão do "espaço" presente.

Na primeira "*ariette*", por exemplo, lê-se:

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine.
(Favart)

C'est l'extase langoureuse,
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

O le frêle et frais murmure!
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l'herbe agitée expire...
Tu dirais, sous l'eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C'est la nôtre, n'est-ce pas?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s'exhale l'humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas? (VERLAINE, 1992, p. 81).

Nessa "*ariette*", cuja epígrafe é de Favart[202], o eu poético dissimula objetividade por meio da enunciação de sensações que são projetadas na natureza. Os versos iniciados pelas expressões "*C'est*", "*Cela ressemble*" e "*Cela gazouille*" contribuem para a simulação do caráter "impessoal" da lírica, uma vez que o uso desses pronomes desloca a centralidade das sensações e dos sentimentos do eu poético, conferindo-lhes uma espécie de primazia ao relacioná-las à natureza circundante.

Além disso, na condição de anáfora, esses pronomes demonstrativos auxiliam o desenvolvimento do aspecto "musical" dessa poesia, tendo em vista que funcionam como notas que se repetem. Ainda que todo poema pressuponha uma música, mais ou menos eufônica, a natureza musical-melódica em *Romances sans paroles* é crucial para a comunicação dos estados de alma desse "eu-paisagem", que é o que poderíamos chamar de "paisagem-espelho" do eu lírico.

A variação no ponto de cesura dos versos, consequentemente, interfere no ritmo evocado por cada linha, ao passo que a sílaba tônica de cada palavra onde recai a cesura altera

[202] Conforme Brunel (2007, p. 289), foi Rimbaud que apresentou a Verlaine a "*ariette*" de Favart, autor do século XVIII. Outro dado importante revelado por Brunel (2007, p. 302) é que inicialmente a epígrafe não seria essa, mas, sim, esta outra: "*Au clair de la lune/ mon ami Pierrot*". Evocando novamente a imagem de Pierrot, Verlaine deixaria, de maneira mais evidente, esse primeiro conjunto de poemas de *Romances sans paroles* sob o domínio de uma lírica altamente patética.

a sequência de timbre de cada um dos versos. Assim, a mensagem não está totalmente explícita no conteúdo, mas é evocada de maneira indireta e vaga por meio da "música" da poesia.

> *C'est l'ex**ta**se langoureuse,*
> *C'est la fa**ti**gue amoureuse,*
> *C'est tous les fri**ssons** des bois* [...] (VERLAINE, 1992, p. 81, grifo nosso)

No primeiro verso, a cesura está na terceira sílaba poética, ao passo que, no segundo, ela se encontra na quarta e, no terceiro, ela se localiza na quinta, sugerindo, dessa forma, uma expansão rítmica gradativa, que equivale a uma expansão de um estado langoroso pela paisagem. As cesuras, ora marcadas por vogais fechadas, ora abertas, contribuem para a variação de timbre vocal ("a", "i", "o") que modula os suspiros do eu lírico (sugeridos pela movimentação dos elementos da natureza), enquanto as assonâncias e as aliterações modulam a melodia. Em partes mais tristes, ocorre a intensificação de sons nasalizados, o que contribui para a evocação de morosidade e de monotonia, como no trecho a seguir:

> [...]
> *Cette âme qui se **lamente***
> *En cette plainte **dormante*** [...] (VERLAINE, 1992, p. 81, grifo nosso).

Progressivamente, assim, o langor sensual da paisagem transforma-se em suspiro e, depois, como, em grande parte dos poemas de Verlaine, em lamúria – refletida no timbre fechado dos versos da segunda estrofe, por conta das assonâncias em "u". As aliterações com a consoante líquida "l", que se prolongam da segunda para a terceira estrofe, como num "rolar" evocado pela aliteração em "r", fazem corresponder a liquidez e a delicadeza do movimento das águas e o lamento da alma.

> [...]
> *Tu dirais, sous l'eau qui vire,*
> *Le roulis sourd des cailloux.*
>
> *Cette âme qui se lamente*
> *En cette plainte dormante* [...] (VERLAINE, 1992, p. 81).

A paisagem nessa obra de Verlaine, por conta das anáforas, das aliterações e das assonâncias, definitivamente, é também paisagem musical. No entanto, esse fazer poético não era totalmente novo, já estava presente em "*Paysages tristes*" de *Poèmes saturniens*. A natureza, diferentemente do que representava para a lírica romântica, não compõe uma

"paisagem" que refugia ou acolhe o eu poético, por quem deveria possuir certa simpatia, "*avec Verlaine, le paysage devient vraiment état d'âme. L'un et l'autre se fondent ensemble, en une intuition quasi-mystique et par conséquent ineffable. La nature est donc mieux qu'un miroir* [...][203] (MICHAUD, 1966, p. 115). Anna Balakian (1985, p. 36, grifo nosso), a respeito dessa relação entre alma e paisagem, entende que,

> Neste caso, porém, não se trata da patética falácia dos românticos. Em lugar de suas sentimentalizações da natureza física, temos aqui um primeiro exemplo do que T. S. Eliot chamou "a correlação objetiva". A natureza não abraça o poeta, **serve como um instrumento para a expressão poética**. E seu alcance é tão variável e versátil quanto uma escala musical, o que permite **o poeta abandonar a sequência racional do pensamento por uma estrutura muito menos racional - a da música: tema e variação, exposição e desenvolvimento.**

Como projeta-se para a paisagem aquilo que é tensão do eu poético, as imagens-paisagens carregam consigo sempre algo de "musicalmente" choroso, lutuoso, melancólico. O tom de lamento que marca o "estilo patético" (STAIGER, 1972, p. 44), autoriza e justifica a presença daquelas frases "incompletas e até mesmo palavras soltas" (1972, p. 44) que, anaforicamente, compõem alguns desses versos. Como notou Staiger (1972), o Verlaine de "*Chanson d'automne*", ao renunciar parcialmente aos aspectos de encadeamento lógico gramatical - seguido pela retórica tradicional em solo francês - e ao apelar para o *pathos* da solidão, muito se aproximou do protótipo da "Lírica", - entendida aqui em seu caráter mais genuíno.[204]

Se, na primeira "*ariette*", o eu poético não enuncia explicitamente que chora, como na saturniana "*Chanson d'automne*", a paisagem visual e sonora faz isso por ele. A voz poética, aparentemente solitária, ainda segunda estrofe, após um verso reticente, evoca um "*tu*", a quem ela se dirige, empregando o verbo "*dire*" no condicional ("*dirais*"), de modo a supor as palavras que esse outro, "*sous l'eau qui vire*", enunciaria. Ou esse "*tu*" é o objeto amado já ausente e sentido pelo "eu" de maneira "lutuosa", ou esse outro é a imagem do próprio eu refletido nas águas.

A primeira hipótese é defendida por Brunel (2007, p. 303), que vê nesse "*Tu dirais*" uma espécie de dueto entre duas poéticas, a de Verlaine e a de Rimbaud. Por outro lado,

---

[203] Tradução nossa: "[...] com Verlaine, a paisagem realmente se torna um estado de alma. Ambos se fundem, numa intuição quase mística e, portanto, inefável. A natureza é, portanto, melhor que um espelho [...]".

[204] Alguns versos de Verlaine também revelam a tentativa de reafirmação da lírica como manifestação de uma voz presente que é tencionada a partir de uma "disposição anímica", conforme Staiger (1972), tal como eram as canções (*Lieder*) dos poetas românticos alemães.

aceitando-se última hipótese, em razão da presença dos termos "*sous l'eau*", entende-se que voz lírica está dissociando-se do "eu" que é "outro" e que está sob a água, murmurando uma melodia solitária e autorreflexiva.

Uma questão externa ao poema, que não pode ser respondida com exatidão, mas que pode suscitar um debate interessante é a seguinte: Rimbaud, - ausente por alguns meses de Paris, - havia deixado a marca de seu "*Je est un autre*" no verso de Verlaine?

Ainda que Verlaine seja um poeta com identidade poética própria e marcante, como defendeu Zimmermann (1967), não se pode negligenciar o trânsito de ideias entre Rimbaud e ele, como defendeu Brunel (2007). Para enriquecer esse debate, lembremo-nos do que Michel Collot (2018), na obra *Matéria-emoção*, destacou da crise do sujeito romântico registrada por Nerval, por Hugo e, posteriormente, por Rimbaud.

> Na sua carta a Izambard, Rimbaud rejeita a "poesia subjetiva", que julga "horrivelmente insípida". Assim, denuncia o lirismo tradicional, entendido como expressão de um *ego*, seguro de sua identidade e de sua integridade, senhor de sua palavra e responsável (*auctor*) por ela: "Tantos egoístas se proclamam autores". Desse modo, afasta a concepção cartesiana que dá ao sujeito a faculdade de coincidir consigo mesmo, na transparência do cogito: "É falso dizer: eu penso, dever-se-ia dizer: 'pensam-me'.
> **Mas, ao mesmo tempo que Rimbaud recusa a "concepção falsa" "do eu", a dos "velhos imbecis", reserva um lugar para o sujeito lírico, definido não mais em termos de identidade e de interioridade, mas por sua abertura para o exterior e para a alteridade**. Ao ansiar por uma "poesia objetiva", talvez se lembre da distinção estabelecida por Mme.de Staël e a filosofia alemã entre as "ideias subjetivas", produzidas apenas pela inteligência, e as "ideias objetivas", que "são excitadas pelas sensações". Para "se fazer Vidente", o poeta deve "perder a inteligência de suas visões". Emancipando a sensação do quadro de percepção pelo "desregramento de todos os sentidos", o Vidente abre novos "horizontes" para a experiência. É "saltando pelas coisas inauditas e inomináveis" que ele descobre o desconhecido que traz em si: "O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é o conhecimento total de si mesmo; ele procura sua alma, inspeciona-a, experimenta-a, apreende-a. Desde que a conheça, deve cultivá-la". Assim, o sujeito torna-se, para si mesmo, seu próprio objeto; pela "cultura de sua alma" e de seu corpo, trabalha para sua metamorfose: "Trata-se de tornar a alma monstruosa: à semelhança dos comprachicos, ué!? Imagine um homem implantando e cultivando verrugas no próprio rosto". (COLLOT, 2018, p. 63 – 64, grifo nosso).

A voz lírica do poema de Verlaine, dentro dessa perspectiva, é também a "consciência" que se inspeciona, duas vezes, a respeito da origem de "*Cette âme qui se lamente/ En cette plainte dormante*", tentando compreender de quem é a "alma" triste que compõe aquela "paisagem-espelho". A voz não sabe se a alma, de onde "se exala" a humilde e quase silente antífona, é sua, se é do *outro* sob a água ou se, regida pelo signo da alteridade, é "nossa". Em

suma, êxtase, langor, lamento e reflexão compõem um gradativo e variado quadro anímico-patético que se reflete na "paisagem" e na "música" humilde e murmurante dessa "*ariette*".

Como apontou Starobinski (2016, p. 137-138), o motivo das imagens refletidas é propício ao desenvolvimento da ideia de "comparação-reflexão", movimento de reflexão e de busca típico, aliás, da "poesia sentimental" - leia-se romântica ou moderna -, segundo a famosa concepção de Schiller (1991).[205]

O motivo do espelhamento das águas é uma constante para a expressão do ato de refletir, seja porque "refletir" pode designar um ato de meditação profunda, seja porque "refletir", grosso modo, refere-se a raios de luz ou de som que, projetados, retornam aos olhos ou aos ouvidos de quem vê ou ouve. Na condição de reflexivo ou de refletido, àquele que *pensa* sobre as águas é demandada uma ligeira dissociação, que, num átimo, é desfeita por causa da autoidentificação. A última "*ariette*", o poema *IX*, também se desenvolve por meio desse motivo do reflexo nas águas:

> *Le rossignol qui du haut d'une*
> *branche se regarde dedans, croit être*
> *tombé dans la rivière. Il est au sommet*
> *d'un chêne et toutefois il a peur de se noyer.*
> *(Cyrano de Bergerac)*
>
> *L'ombre des arbres dans la rivière embrumée*
> *Meurt comme de la fumée*
> *Tandis qu'en l'air, parmi les ramures réelles,*
> *Se plaignent les tourterelles.*
>
> *Combien, ô voyageur, ce paysage blême*
> *Te mira blême toi-même,*
> *Et que tristes pleuraient dans les hautes feuillées*
> *Tes espérances noyées!* (VERLAINE, 1992, p. 85).

Nem condor, nem albatroz, Verlaine prefere o rouxinol ou, mais pateticamente ainda, as humildes pombas. A epígrafe de Cyrano de Bergerac não apenas retoma o motivo um tanto trágico do rouxinol-poeta, que apraz a Verlaine, mas evoca a ideia da tendência negativa

[205] Em *Poesia Ingênua e Sentimental*, de 1800, Schiller (1991) classificou como "poesia ingênua" aquela produzida pelos autores clássicos e como "poesia sentimental" aquela produzida pelos românticos, isto é, autores modernos. A primeira era a expressão instintiva e intuitiva de uma experiência plena do poeta em relação à natureza, ao passo que a segunda seria regida pela reflexão e pelo conflito. Marcado pelos paradigmas modernos, ao poeta sentimental, aberto ao experimentalismo e impelido à abstração, restam a reflexão incessante do que é o sentir a natureza e a busca incessante pelo Ideal, isto é, o autor moderno almeja melancolicamente conciliar arte e natureza. Starobinski (2016, p. 136) cita as palavras de Schiller: "O poeta sentimental *reflete* sobre a impressão que os objetos produzem nele [...] Está sempre lidando com duas representações e dois sentimentos discordantes, com a realidade como limite e a sua ideia, que é o infinito, e a emoção misturada que ele suscita sempre demonstra essa *dupla origem*".

daquele que, do alto das árvores, mantém a atenção na sua imagem refletida de maneira negativa. O pesar do rouxinol é o pesar do poeta imerso na impressão produzida por uma superfície que não apenas reflete as imagens, mas que absorve parte delas e as refrata, de maneira a oferecer ao observador, como resultado, outra realidade, uma paisagem-espelho narcísica; em uma palavra: literatura.

Como mencionamos no subcapítulo acerca de Robert Burton, Starobinski (2016) assinalava que a melancolia e a metáfora do espelho, apesar de terem histórias independentes dentro da tradição cultural, por vezes convergiam, tendendo ao reforço mútuo e ao aprofundamento de significados. Em Verlaine, como se pode observar, isso ocorre em demasia. Os espelhos verlainianos, dentro dessa lógica, aparecem nos motivos aquáticos, na paisagem e, evidentemente, na reflexão sobre a própria escrita literária.

Na primeira estrofe do poema *IX*, expressa-se que a sombra das árvores morre, no rio enevoado, como fumaça. Aqui, o acréscimo da comparação "*comme de la fumée*" realiza, mimeticamente, no plano da escrita, um processo de "reflexo", no entanto, "deformante". A coisa em si (árvore), sobre o rio enevoado, espelha sua imagem negativa (sombra), que, refletida sobre a superfície nevoenta, retorna sob a aparência de "*meurt*" ao lado da contaminação analógica comparativa "*comme de la fumée*". As "*ramures réelles*", em que se apoiam as pombas, por sua vez, são, na verdade, o equivalente real daquela sombra morta projetada na superfície da água. Os pássaros, sem consciência da sua posição de destaque nos ramos "reais" em que se apoiam, apenas queixam-se.

Na segunda estrofe do poema, a partir dessa primeira paisagem-espelho, invoca-se um "tu" – desdobramento do eu poético, - cuja condição é de viajante, ao passo que a palidez brumosa da imagem da primeira estrofe é enunciada como correspondente à imagem desse pálido errante. Em suma, a natureza imprecisa e refletida distorcidamente corresponde à alma daquele que viaja. No alto das ramagens, estão as esperanças, no entanto, afogadas na água que as espelha.

Favre[206], a respeito desses versos, assinalou que há um entrelaçamento entre real e imaginário tão forte que o poeta não é capaz de distinguir o que é o *ser* e o que é a sua *imagem*. Nessa "*ariette*", a deformação das imagens projetadas equivale à deformação que a própria literatura faz com o "real". O poeta, analogicamente, projeta em sua escrita a paisagem que dele próprio emana, e nela observa-se, não raro, melancolicamente, a um passo do próprio afogamento. Brunel (2007, p. 335) veria, nos últimos versos desse poema, uma alusão à Ofélia,

[206] In: VERLAINE, 1992, p. 772

tão cara ao primeiro Rimbaud e ao próprio Verlaine. A inclinação constante ao suicídio, não podemos esquecer, segundo Freud (2010a), é uma das marcas do estágio sádico no melancólico. O *ethos* lírico de Verlaine desloca-se quase sempre nesse limite.

Nesse poema, a imprecisão verlainiana, seja em termos de contornos das imagens, seja em termos de cores, ganha destaque com a recorrência de palavras "*embrumée*", "*fumée*" e "*blême*". Se o espelhamento evocado no plano semântico encontra sua correspondência na repetição de termos, nos paralelismos e na alegoria, a presença do hipérbato, nos dois últimos versos, reforça, no plano sintático, aquilo que é o conteúdo da mensagem: a inversão das imagens refletidas. Imprecisão e projeção, caraterísticas típicas de certa "fase" de Verlaine, compõem a imagem brumosa evocada nessa "*ariette*".

Podemos afirmar que, em suas "paisagens-espelhos", sempre há um toque de lamento, um estímulo das lembranças e de ruminações de um passado não ultrapassável que se sobrepõe como imagem virtual sobre o presente. "*Ariettes oubliées*", aliás, denota a presença de "*ariettes*" que foram esquecidas. Essa presença "em negativo", - a presença de uma coisa sentida como esquecida, - instiga a lembrança do eu poético. Essa mesma ideia de vazio está contida no título *Romances sans paroles* e nos versos de alguns poemas.[207] Em decorrência da instigação da memória, gradativamente o tom melancólico ou lutuoso da voz lírica se impõe, como ocorre na segunda "*ariette*", por exemplo.

> *Je devine, à travers un murmure,*
> *Le contour subtil des voix anciennes*
> *Et dans les lueurs musiciennes,*
> *Amour pâle, une aurore future!*
>
> *Et mon âme et mon cœur en délires*
> *Ne sont plus qu'une espèce d'œil double*
> *Où tremblote à travers un jour trouble*
> *L'ariette, hélas ! de toutes lyres!*
>
> *O mourir de cette mort seulette*
> *Que s'en vont, - cher amour qui t'épeures,*
> *Balançant jeunes et vieilles heures!*
> *O mourir de cette escarpolette!* (VERLAINE, 1992, p. 82).

Eu poético, instigado pelo murmúrio sutil de vozes antigas, vacila incerto no presente. A sinestesia é, como sempre, um recurso bastante utilizado por Verlaine desde *Poèmes saturniens*. No passado, rememorado graças à percepção do "contorno" de vozes, está a promessa do futuro. No entanto, o que existe, no passado, é um "Amor" caracterizado como

[207] Cf. BRUNEL, 2007.

"pálido", - adjetivado assim porque talvez seja desprovido de paixão ou porque representa a candura das formas ideais. Por outro lado, a dor sentida no presente por sua alma poética e por seu coração em delírio, na condição de "olho duplo", tensionam a "*ariette*" de todas as liras. Em síntese, o eu poético vacila entre a promessa do amor ideal e o sofrimento que modula o seu canto.[208] Essa indecisão - entre escolher o "Amor pálido" ou o delírio que tensiona a sua Lira – é, então, metaforizada pela imagem da "*escapollete*".[209]

Esse balanço entre as novas e velhas horas materializa-se na desproporção simétrica do eneassílabo e é a metáfora que traduz o sofrimento e a dor de uma situação não ultrapassável, sentida como morte pelo sujeito lírico vacilante. Curvado sobre si, nesse momento, o eu poético – como um demiurgo masoquista - cultiva o tom patético que envolve sua lírica. Lembremo-nos, aqui, não apenas da imagem evocada por Rimbaud do "comprachicos" de Victor Hugo, mas dos versos do poema "*L'Héautontimorouménos*", de Baudelaire: "*Je suis la plaie et le couteau!*" (BAUDELAIRE, 2006, p. 284).

Na terceira "*ariette*", um verso de Rimbaud - não localizável em suas obras - é usado como epígrafe.[210] Nesse famoso poema, a impessoalidade das frases declarativas "*Il pleure*" e "*il pleut*" são ultrapassadas pela indicação pessoal "*dans **mon** coeur*", o que faz coexistirem, no poema, a objetividade de uma imagem altamente particular[211].

Il pleut doucement sur la ville
(Arthur Rimbaud)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure
Quoi ! nulle trahison?...
Ce deuil est sans raison.

[208] Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 770), discordando da opinião de outros críticos, acredita que passado e futuro não se referem a Mathilde e a Rimbaud, mas à falecida prima Élisa e a Mathilde.
[209] "*Escarpolette*" é o equivalente a um balanço. Fragonard, artista rococó, na célebre obra "*Les hasards heureux de l'escarpolette*", pintou esse balanço em que mulheres da aristocracia se deleitavam em suas tardes galantes.
[210] A tentação da leitura biográfica sempre ronda *Romances sans paroles*, inevitavelmente. Apesar da presença da epígrafe com um verso de Rimbaud, não se pode afirmar, como popularmente se disseminou, que poema tenha sido dedicado ao poeta de Charleville. O questionamento "[...] *nulle trahison?*", por exemplo, será retomado em "*Birds in the Night*", seção que remonta à época em que ocorreu o encontro entre Verlaine e Mathilde Mauté na Bélgica.
[211] Cf. NOULET (1971, p. 43).

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine! (VERLAINE, 1992, p. 82).

Por meio do uso da comparação, o poeta faz corresponder uma imagem externa a uma interna. Bem como apenas "chove", sem a necessidade de se explicar a causa da chuva, "chora" também no seu coração. Como distinguiu Noulet (1971, p. 44), nesse poema, Verlaine combina o impreciso com o impessoal, tornando, inversamente, a comunicação de seu sentimento bastante particular.

A contemplação de sua própria alma permite ao eu lírico notar o langor que penetra em seu coração. Contudo, questiona-se, como que em um solilóquio a respeito do mal-estar que sente, como se não soubesse a resposta de sua tristeza: "*nulle trahison?*", "*ne savoir pourquoi*", "*sans raison*". Esse pesar aparentemente sem causa, isto é, essa melancolia, pouco a pouco, evoca, na verdade, um luto cuja causa sugere um desencontro amoroso. Palavras e associações que denotam sensações negativas, como "*pleure*", "*langueur*", "*bruit*", "*s'ennui*", "*s'écœure*", "*pire peine*", "*deuil*" e "*sans amour*", funcionam como notas disfóricas em torno de um mesmo tema.

Diferentemente das efusões líricas do Romantismo, a concisa voz poética verlainiana, entregue ao "*Stimmung*" melancólico, não exprime sua tristeza por meio de imagens construídas por uma retórica abstrusa, mas expressa a dor que invade seu coração por meio da melodia de um discurso singelo e, por vezes, bastante intimista, - mesmo quanto aparenta impessoalidade e indeterminação. Aliterações, assonâncias e repetição lexical fazem com que a simplicidade da "*ariette*", ao lado desse *pathos* melancólico, alcance uma beleza diferente daquela dos paradigmas românticos ou parnasianos.

Jacques Borel[212], ao entender que a palavra cada vez mais perdia sua relação com os significantes, não se fiando mais na realidade, assinalou que os poemas de Verlaine procuram se afastar do conceitualismo e da lógica gramatical clássica, sempre evitando a expressão direta das ideias e dos conceitos, de modo a ocultar ou a apagar as articulações da gramática convencional. O que ganha destaque, segundo Borel, é a realidade musical, regida pela respiração, pelas pausas, pelo ritmo. O indefinido e as memórias culturais fragmentadas e bastante pessoais também ganham espaço, como na quarta "*ariette*":

[212] In: VERLAINE, 1962, p. 180 -181.

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'œil même du Guet !
Le chat de la mère Michel,
François-les-bas-bleus s'en égaie.

La Lune à l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angélique
Verdissent sur le pauvre mur. [...] (VERLAINE, 1992, p. 83)

Verlaine havia indicado, em uma carta de 1872 a Émile Blémont[213], como transcreve Michaud (1966, p. 115), trabalhar em uma série de impressões "*vagues, tristes et gaies, avec un peu de pittoresque presque naïf*". Essa sexta "*ariette*", entendida por Zimmermann (1967, p. 59) como um *pot-pourri* de canções populares, confere um tom mais alegre e pitoresco ao conjunto. Brunel (2007), contudo, indicando a origem de cada uma das canções mencionadas ou vagamente aludidas nas estrofes dessa "*ariette*", detém-se no primeiro verso, que evoca uma canção do século XVI cujo tema reapareceu em uma das fábulas de La Fontaine, no século XVII.

O cão covarde de Jean de Nivelle, na verdade, no enredo da canção e da fábula, é o próprio personagem Jean de Nivelle. Brunel (2007, p. 331), relembrando os depoimentos de Mathilde e de Rimbaud, vê, em "*C'est le chien de Jean de Nivelle*", a referência proposital ao acovardamento do próprio Verlaine naqueles momentos decisivos. A saturação de referências alegres e satíricas não escamotearia a tendência autodepreciativa que rege a lírica verlainiana; autodepreciação que, aliás, é uma das características da melancolia. Em termos gerais, pode-se perceber que matizes melancólicos predominam nas outras "*ariettes*". Tristeza, remorso, tédio e outras sensações disfóricas são evocadas em formas poéticas distintas, como na "*ariette*" *VII*:

Ô triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme

Je ne me suis pas consolé
Bien que mon cœur s'en soit allé,

Bien que mon cœur, bien que mon âme
Eussent fui loin de cette femme. [...] (VERLAINE, 1992, p. 84).

[213] Foi a Blémont que Rimbaud ofereceu o manuscrito do soneto *Voyelles*. Poeta e dramaturgo, Blémont foi retratado em pé, ao centro entre outros dois literatos, no famoso quadro de Fantin-Latour, *Un coin de table*, de 1872.

A apóstrofe feita no início do primeiro verso, de súbito, interrompe-se, por não aludir a algo ou a uma pessoa, mas estranhamente ao adjetivo "*triste*". A construção sintática do restante do verso, após a pausa marcada pela vírgula dessa invocação, altera-se, embora repetido o termo interpelado ("*triste*"). Impõe-se, assim, um anacoluto, a fim de se dar continuidade à construção sintática, reafirmando, dessa forma, pelo conteúdo, não apenas a voz lamuriosa, mas o discurso hesitante e lastimoso do eu poético. A repetição dos termos "*triste*" e "*cause*", ecoando em cada um dos dois primeiros versos, marca, por sua vez, a sintaxe vacilante, cheia de pausas e concessões, do inconsolado.

O verbo no "*imparfait*", em "*triste était mon âme*", ao indicar uma condição costumeira do passado, deixa revelar que o estado disfórico da alma da voz lírica não deveria mais ser uma condição presente. Os termos que denotam causa ("*A cause*") ou concessão ("*Bien que*") em vez de indicarem o encadeamento lógico, acusando a natureza prosaica das frases, revelam mais ainda a falta de lógica comum dos sentimentos, afinal, distante da mulher que lhe causava tristeza, a voz lírica ainda se lamenta, tentando encontrar sentido e razão nos fatos. Como independe da proximidade ou da distância em relação à mulher, o que se nota é a incerteza dos desejos desse eu poético, cuja fala é confusa, mesmo quando pretende ser "lógica".

Os sentimentos disfóricos, nesse sentido, predominam nessa primeira parte de *Romances sans paroles*, seja na enunciação de uma voz lírica repetitiva e monótona em relação ao outro, seja na projeção de imagens que compõem as paisagens, como acontece na "*ariette*" *VIII*.

> *Dans l'interminable*
> *Ennui de la plaine*
> *La neige incertaine*
> *Luit comme du sable.*
>
> *Le ciel est de cuivre*
> *Sans lueur aucune*
> *On croirait voir vivre*
> *Et mourir la lune.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 84).

Nessa paisagem, a palavra concreta "*plaine*" contamina-se com a subjetividade que lhe atribui tédio. Essa subjetividade que evoca a paisagem entediante também a "desrealiza" no decorrer das estrofes, associando, por comparação, o brilho da neve ao da areia e sugerindo o céu de cobre, sem luz alguma, como capaz de despertar, nos olhos do observador, o viver e o morrer da Lua. Promove-se, assim, no poema, uma espécie de desrealização do real, o que reafirma a possibilidade do caráter ambivalente, subjetivo-objetivo e abstrato-concreto do

conceito paisagem. A presença de termos abstratos, como "*ennui*", o lado das palavras concretas potencializa o caráter "impressionista"[214] dessa paisagem disfórica como um todo. Assim, ocorre em grande parte dos poemas, como bem notou Michaud (1966):

> *D' où le secret de la métaphore verlainienne: le paysage blême, l'ennui de la plaine, les lueurs musiciennes, le chemin amer ne sont nullement des métonymies, des figures poétiques, mais l'expression d'une réalité, d'une vision et comme d'une perception subjective du monde: la perception proprement poétique. Non seulement le titre du poème, c'est-à-dire le sujet, disparaît alors; mais le thème lui-même devient diffus, inexprimable.* ***Il se ramène presque uniquement à un état d'âme uniforme, spleen et regret à la fois, mélancolie pénétrante et sans cause***.[215] (MICHAUD, 1966, p. 116, grifo nosso).

Tédio, areia (deserto), ocaso e efeito da Lua, como antes analisados neste trabalho, são símbolos que podem evocar as representações do estado melancólico ou que se relacionam a ele. No entanto, sentimentos não apenas são evocados pela significação das palavras, mas podem estar sugeridos ocasionalmente no próprio significante. A morosidade relacionada ao sentir melancólico-tedioso é mimetizada, nesse sentido, pela presença do adjetivo polissílabo - e, portanto, de longa e lenta enunciação, - "*interminable*", que tem por função determinar o substantivo disfórico "*ennui*". Além disso, como destacou Favre[216], a repetição dessas mesmas duas estrofes no decorrer do poema, de apenas seis estrofes, acentua a sensação de monotonia e de enfado. Aqui, Verlaine se afasta mais uma vez do puro conceitualismo, aproximando-se da expressão sugestiva, indireta, musical.

Outro aspecto que se destaca é a insistência em evocar objetos "nulos", coisas ausentes, imagens "em negativo", como "[...] *Sans lueur aucune*/ *On croirait voir vivre*/*Et mourir la lune*" (VERLAINE, 1992, p. 84). A ausência da coisa ou da característica transforma-se em presença no verso. Uma afirmação hipotética, dessa forma, é capaz de, na escrita, projetar imagens. Brunel (2007, p. 314), a respeito disso, chama a atenção para os experimentos de

---

[214] "*Impression, soleil levant*", de Oscar-Claude Monet, foi pintada em 1872 e exposta pela primeira vez em 1874, mesma época em que Verlaine desenvolve sua poética mais "impressionista". Como se sabe, a aproximação entre Impressionismo e *Romances sans paroles* não é infundada, afinal, Monet e Henri Fantin-Latour, o famoso pintor que retratou Verlaine e Rimbaud em "*Un coin de table*", em 1872, frequentavam os mesmos círculos. Jacques Borel (In: VERLAINE, 1962, p. 183-184) lembra que Verlaine, frequentador do salão de Nina de Callias, havia conhecido em 1868 outro nome importante do impressionismo, Édouard Manet.

[215] Tradução nossa: "Daí o segredo da metáfora verlainiana: a paisagem pálida, o tédio da planície, as luzes musicais, o caminho amargo, não são, de forma alguma, metonímias, figuras poéticas, mas a expressão de uma realidade, de uma visão e de uma percepção subjetiva do mundo: a percepção propriamente poética. Não apenas o título do poema, ou seja, o assunto, desaparece; mas o próprio tema torna-se difuso, inexprimível. Ele se resume quase exclusivamente a um estado de alma uniforme, tédio e arrependimento ao mesmo tempo, uma melancolia penetrante e sem causa."

[216] Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 772).

Verlaine e de Rimbaud, nos primeiros meses de 1872, ao emularem "*une poétique musicienne (plus que musicale), qui fut paradoxalement une manière d'écrire le silence, pour des 'études néants', des poèmes du rien*"[217]. Essa tendência pode ser vista tanto em alguns poemas nas "*ariettes*", quanto na próxima seção, "*Paysages belges*".[218]

A respeito dessa seção supracitada, Jacques Borel[219] viu nela uma arte mais pictórica que musical. Ainda assim, o trabalho em torno do estrato fônico, em torno dos ritmos e da evocação de coisas ausentes não cessa. O aspecto fônico do significante, os símbolos aparentemente singelos, as construções sintáticas, as formas e ritmos experimentados tendem, nessa seção, a denunciar a poética lastimosa e melancólica de Verlaine. As consoantes nasais prolongando as vogais fechadas, como em "*dans*", "*vont*", "*vent*", "*profond*" e "*on*", por exemplo, imprimem aos versos do poema "*Charleroi*" certa "obscuridade". Nem mesmo o teor "fantástico" evocado pelos imaginários e lendários Kobolds evita a gravidade do tom:

> *Dans l'herbe noire*
> *Les Kobolds vont.*
> *Le vent profond*
> *Pleure, on veut croire.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 86).

Na primeira série de "*Simples fresques*", que compõe o poema "*Bruxeles*", a meia-luz, a confusão nos contornos, marcam o início do poema. Nos versos seguintes, o canto de algum pássaro fraco, ao lado de imagens marcadas por oxímoros, como "*humbles abîmes*" e "*Tout doucement s'ensanglante*", evidenciam aquela arte de Verlaine que é marcada por "impressões" sensoriais vagas da natureza patética, a qual, por sua vez, funciona como instrumento de tradução, "paisagem-espelho", da interioridade lírica:

> [...] *L'or sur les humbles abîmes,*
> *Tout doucement s'ensanglante,*
> *Des petits arbres sans cimes,*
> *Où quelque oiseau faible chante.*
>
> *Triste à peine tant s'effacent*
> *Ces apparences d'automne,*

[217] Tradução nossa: "uma poética musicista (mais do que musical), que paradoxalmente era uma forma de escrever o silêncio, para os "estudos do vazio", poemas do nada [...]". Brunel (2007, p. 312) recorda um artigo em que Verlaine comenta a atenção que Rimbaud, a partir dos dezessete anos, começou a dar às assonâncias, aos ritmos promovidos por estas e ao "nada". Verlaine, conforme transcreve Brunel, ainda menciona um projeto rimbaudiano chamado "*Études néants*", sobre o qual não teve notícias.

[218] Para Brunel (2007, p. 286 -287), "Paisagens belgas" devem muito, é claro, à estada de Verlaine na Bélgica durante o verão de 1872. Parte da composição dos poemas, no entanto, foi concebida no período em que esteve na Inglaterra.

[219] In: VERLAINE, 1962, p. 182.

Toutes mes langueurs rêvassent,
Que berce l'air monotone. (VERLAINE, 1992, p. 87).

A simbologia místico-melancólica do ocaso metaforizado em ouro ensanguentado e a languidez outonal marcam essa paisagem agônica, que é também estado da alma. A comunicação de gravidade e de vagarosidade, principalmente na última estrofe, ocorre graças à recorrência de consoantes nasais que prolongam as vogais, implicando uma maior duração no processo de enunciação das palavras trissílabas. O desalento da alma lírica que é projetado na paisagem, além de ser explicitado pelo significado de alguns termos, é alcançado indiretamente em virtude do uso de palavras que contêm o fonema /ɔ/, como "*automne*" e "*monotone*"; léxico recorrente na poesia verlainiana.

Na terceira seção, "*Birds in the Night*"[220], em que constam, de maneira contínua, sete poemas com três estrofes cada, a técnica da projeção dos estados da alma na paisagem cessa. Brunel (2007) distingue que, nesse momento de *Romances sans paroles*, a relação poética entre Rimbaud e Verlaine havia sido interrompida, de modo que nessa seção ocorre um retorno "mau" da lírica sentimental de *La Bonne chanson*. Em carta a Blèmont, Verlaine (apud BRUNEL, 2007, p. 349) mencionara o projeto de uma dúzia de pequenos poemas, uma espécie de "*Bonne Chanson*" retornada, que corresponderia a uma "*mauvaise série*" de *Romances sans paroles*. Bem como em "*La Bonne chanson*", a concisão e a "objetividade" dão lugar à prolixidade e à efusão subjetiva,[221] como se pode ler a seguir:

[...] *Vous n'avez pas eu toute la douceur.*
Cela par malheur d'ailleurs se comprend;
Vous êtes si jeune, ô ma froide sœur,
Que votre cœur doit être indifférent!

Aussi, me voici plein de pardons chastes,
Non, certes ! joyeux, mais très calme en somme
Bien que je déplore en ces mois néfastes
D'être, grâce à vous, le moins heureux homme. [...] (VERLAINE, 1992, p. 89).

A um "*vous*", sucessivamente, a voz lírica destina reclamações, caracterizando uma espécie de estágio anterior ao luto amoroso. A falta de felicidade do "*je*", inclusive, é atribuída

[220] De acordo com Brunel (2007, p. 286), o poema alude ao encontro do poeta com Mathilde em um quarto do Hôtel Liégeois, na Bélgica. Lá, após pedidos de perdão, arrependimentos e momentos de ternura e de amor, ambos combinaram a volta da família a Paris. Sabe-se, porém, que Verlaine, durante o retorno de trem, desceu em uma das estações para se juntar a Rimbaud, abandonando a esposa.
[221] Cf. BRUNEL, 2007, p. 306.

como responsabilidade desse "*vous*", contra o qual o eu poético profere uma série de acusações. O discurso negativo impõe-se, estrofe após estrofe, com o apontamento das faltas desse outro ("*Vous n'avez*") e das quebras de expectativa causadas no "*je*", como em:

> [...] *Et vous voyez bien que j'avais raison*
> *Quand je vous disais, dans mes moments noirs,*
> *Que vos yeux, foyers de mes vieux espoirs,*
> *Ne couvaient plus rien que la trahison.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 89).

O eu lírico, cujo temperamento é variável ("*dans mes moments noirs*"), recorda esses antigos instantes quando percebia, nos olhos do "*vous*", - espelho onde antes projetava "*vieux espoirs*", - o gestar da traição. Toda a idealização do outro, identificado como objeto amoroso, parece direcionar-se à destruição no presente, não sem antes o eu poético, num tom de chantagem emocional e de culpabilização pela não realização plena de seu desejo, lutar contra isso. A certeza de que o amor não está com o "*vous*", mas, sim, com o eu poético que projeta o sentimento no "outro" é evidenciada pelo fato de que esse sentimento sobrevive apenas como lembrança para aquele que, entre um discurso agressivo e lastimoso, o evoca.

> [...]
> ***Mon amour qui n'est plus que souvenance***,
> *Quoique sous vos coups il saigne et qu'il pleure*
> *Encore et qu'il doive, à ce que je pense,*
> ***Souffrir longtemps jusqu'à ce qu'il en meure***, [...] (VERLAINE, 1992, p. 90, grifo nosso).

Diante dessa ameaça de perda, a responsabilidade por esse dano à "Coisa" (amor) é atribuída ao "*vous*", que, segundo as palavras do eu poético, golpeia copiosamente e sanguinariamente esse afeto. Segundo a voz lírica, tal ato culminará no sofrimento e, por fim, na morte amorosa. Aqui, idealização e projeção fracassadas abrem caminho para um futuro luto amoroso. Todavia, levando em consideração a aspiração amorosa e sexual ainda latente, violência e desejo, pateticamente e ambivalentemente, imbricam-se em outras estrofes.

> [...]
> *Je vous vois encor. J'entr'ouvris la porte.*
> *Vous étiez au lit comme fatiguée.*
> *Mais, ô corps léger que l'amour emporte,*
> *Vous bondîtes nue, éplorée et gaie.*
>
> *O quels baisers, quels enlacements fous !*
> *J'en riais moi-même à travers mes pleurs.*
> *Certes, ces instants seront, entre tous*
> ***Mes plus tristes, mais aussi mes meilleurs.***

Je ne veux revoir de votre sourire [...] (VERLAINE, 1992, p. 90, grifo nosso).

A lírica verlainiana, ao mesmo tempo que se constrói como voz que lamenta a não realização de um ideal, depende dessa mesma frustração para se constituir. Como indica Kristeva (1989), os signos, os símbolos e os "processos primários" (sons, ritmos, cadência) que constituem a enunciação são originados justamente como uma espécie de tradução diante de um desconforto, de um sofrimento. Não causa espanto, nesse sentido, que, quanto mais dolorosa e triste, melhor seja a experiência à voz lírica.

Por morte ou por rejeição, a perda do objeto amoroso, para Freud (2010a), é uma das ocasiões para se evidenciar a ambivalência amorosa. Como antes exposto, Freud (2010a) apontava existir, na psiquê melancólica, a tendência para a regressão à identificação, isto é, a propensão a identificar-se com o objeto amado, e a de direcionar-se ao sadismo, ou seja, à satisfação com a dor e com a humilhação do objeto. Como a sombra do objeto incidiria sobre o "*Eu*", o melancólico tenderia ao automartírio, porque, nele próprio, estaria o objeto identificado e porque gozaria a dor do "outro", que, no fim das contas, é a sua própria dor.

Contudo, inicialmente, eu lírico de "*Birds in the Night*"[222] direciona contra o "outro" as acusações, antes de entrar no estágio de "regressão à identificação", quando direcionará contra si mesmo a violência, o rebaixamento, como se percebe depois:

> [...] *Par instants je suis le Pauvre Navire*
> *Qui court démâté parmi la tempête*
> *Et, ne voyant pas Notre-Dame luire,*
> *Pour l'engouffrement en priant s'apprête.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 90).

Esse "eu", que se degrada a ponto de se enunciar como "Pobre Navio", revela estar navegando, em meio à tempestade, sem mastros. O colocar-se em perigo diante do "*gouffre*" revela a tendência suicida dessa voz que se crê abandonada, imagem já trabalhada no poema "*L'angoisse*", de *Poèmes saturniens*. Sem conseguir divisar o sinal do luzir de "*Notre-Dame*", prepara-se, orando, para o trágico "engolfamento". Nada mais "simbólico" que esses versos alegóricos. A alegoria composta pelas imagens do "Pobre Navio" sem mastros, da busca pelo luzir de Notre-Dame e da oração frente à iminência do "engolfamento" talvez prenunciem os caminhos religiosos que a lírica do então *Pauvre Lelian*, em *Sagesse* (1881), trilhará.

[222] O título da seção, como supõe Brunel (2007, p. 348), evoca a ideia de pássaros que, em virtude da noite, não se conhecem e nem se reconhecem, mesmo podendo cantar.

O deslocamento libidinal do amor do "outro", sexual ou não, para o amor divinal é o movimento sublimatório que tentará resguardar o eu lírico verlainiano da fragmentação, da afonia, do sofrimento. A fantasia, sob o véu da religião, fará com que o Deus cristão assuma a posição de objeto amoroso perdido e, portanto, buscado. Não podemos esquecer que a melancolia, segundo algumas concepções místicas cristãs, é decorrente do Pecado Original, que distanciou o Homem da presença do Criador. Dentro dessa lógica da fantasia religiosa, a "Coisa" primeva, sem a qual o Homem sente-se incompleto, não é o amor carnal, mas o amor divino.

Antes que isso se defina na poesia de Verlaine, em *Romances sans Paroles*, a relação ambivalente com o objeto amoroso ainda oferece contornos complexos, como na seção "*Aquarelles*", que remonta aos poemas escritos na Inglaterra; país que, por séculos, foi conhecido como o berço do "*spleen*" e da melancolia, aquela dos *Malcontents*. Entre vários poemas, destaque-se justamente aqui o poema "*Spleen*":

> *Les roses étaient toutes rouges*
> *Et les lierres étaient tout noirs.*
>
> *Chère, pour peu que tu te bouges*
> *Renaissent tous mes désespoirs.*
>
> *Le ciel était trop bleu, trop tendre,*
> *La mer trop verte et l'air trop doux.*
>
> *Je crains toujours, - ce qu'est d'attendre! -*
> *Quelque fuite atroce de vous.*
>
> *Du houx à la feuille vernie*
> *Et du luisant buis je suis las,*
>
> *Et de la campagne infinie*
> *Et de tout, fors de vous, hélas!* (VERLAINE, 1992, p. 91).

A falta de coesão convencional, indicada pela parataxe constante e pelas anáforas, e a carência de lógica discursiva bem delineada entre os dísticos fazem com que o poema perca os contornos prosaicos de "*Birds in the Night*" e ganhe em abstração. Favre[223] assinala que, como bem lembrou Claude Cuénot, os seis dísticos revelam a artificialidade da composição, tendo em vista que, na verdade, o poema pode ser lido como se tivesse três quadras de rimas cruzadas. De qualquer forma, essa divisão em dísticos acentua o caráter dual e sugestivo do poema, em que, de um lado, no tempo verbal passado (*l'imparfait*), há a referência a elementos naturais,

[223] In : VERLAINE, 1992, p. 774.

talvez retratados em alguma peça de decoração, e, do outro, a menção ao drama presente de um "*je*" frente a um "*outro*".

Inicialmente, levando em consideração os pares de versos que rimam entre si, nota-se que o primeiro verso, que se relaciona à imagem das "*roses* [...]*tout rouges*", corresponde ao terceiro verso, evocador do movimento do "outro". O segundo verso, referindo-se a "*lierres* [...] *touts noirs*", conecta-se àquele do desespero da voz lírica. Rosas vermelhas e hera preta, portanto, considerando-se os sentimentos de temor constante e de apego apaixonado em relação ao "*tu*", podem ser entendidas como símbolos da paixão e do pesar "*spleenético*", respectivamente. O negror do sentimento temeroso que o eu lírico porta contrasta, portanto, com a paixão que nutre pela figura desse outro, que se move.

O "outro", no poema, ora é tratado como "*tu*", ora como "*vous*", gradação de tratamento indicativa de distanciamento em relação ao enunciador. Sobre esse "outro" recai a ideia de movimento, reforçado pelos trechos "[...] *pour peu que tu te bouges*", "*Quelque fuite atroce de vous*", "*campagne infinie*" (VERLAINE, 1992, p. 91). O receio da perda e do abandono amoroso, então, faz a voz lírica notar que, diante de qualquer agitação do outro, o seu próprio desespero não apenas nasce, mas insistentemente renasce, o que indica um estado frequente de apreensão, de medo. Desejo e desespero marcam, dessa forma, o caráter antitético e conflitante de um eu lírico marcado por um "*spleen*" amoroso e que se acredita passível de abandono: "*Je crains toujours* [...]/ *Quelque fuite atroce de vous.*" (VERLAINE, 1992, p. 91).

O "*spleen*" evocado em *Les Fleurs du mal*, - "*tedium vitae*" que envolvia um eu lírico refinado e soturno, - lançava sobre os ombros da voz lírica baudelairiana, sem esperança, o peso da angústia daqueles marcados pela consciência do Pecado original, resultando constantemente no pranto da alma e em melancolia em meio ao dinamismo da cidade moderna. Em *Romances sans paroles*, o "*spleen*" que acomete o eu lírico não é o tédio de um ser solitário consciente da decrepitude humana, do pecado, nem da passagem lenta do tempo histórico; é, em vez disso, o temor constante diante de uma má consciência crente na predestinação ao fracasso amoroso e ao abandono.

A interpretação da identidade desse "*tu*", a partir da tentação da leitura biográfica, mostra-se pouco segura. Prova disso, como já se apontou nesse trabalho, é a divergência constante das interpretações que fizeram os críticos de Verlaine. Ainda que a biografia do poeta ilumine a gênese desses poemas, Verlaine soube borrar os contornos dos interlocutores que o eu lírico evocava, valendo-se de imprecisão e de ambiguidade; traços que serão exaltados em sua futura *Art poétique*. Brunel (2007), apesar de realizar leituras interpretativas a partir dos eventos sucedidos, destacou ser mais profícuo compreender a obra *Romances sans paroles*

como uma obra dialógica em relação à poesia de Rimbaud. Da mesma forma como o poeta de Charleville trabalhava por uma nova poética, Verlaine também buscava novos caminhos para a sua poesia.

Como lembra Noulet (1971, p. 40), em 16 de maio de 1873, em uma carta a Lepelletier, o poeta expunha a ideia de escrever poemas com mais de trezentos versos dos quais o ser humano estaria banido.[224] Em 23 de maio, em outra missiva, referindo-se aos poemas de *Romances sans paroles*, dizia não estar descontente com o resultado ali obtido, mas afirmava que as composições encontravam-se abaixo do que pretendia fazer e que, além disso, almejava um sistema onde o esforço não fosse sentido; composições essas em que a facilidade dos versos fosse semelhante àquela de Glatigny, porém, sem cair na banalidade.[225] Ademais, mostrava-se aborrecido pelo recorrente tom triste de suas próprias composições.

Em junho de 1873, em carta escrita a Blémont, Verlaine revelava estar estudando o "ritmo" do eneassílabo a partir da obra *Études rhythmiques* do poeta belga Van Hasselt.[226] Verlaine, a partir desses apontamentos, definitivamente não pode ser visto como um escritor ingênuo, mas como um poeta consciente acerca dos paradigmas que ambiciona dissolver; consciência essa que o levou a subverter mais ainda a cesura clássica, as formas poéticas tradicionais e o uso intransigente da rima.

Em suma, foi entre 1871 e 1873, entre aventuras, conflitos e crises nervosas, como comprovam suas cartas e suas memórias literárias publicados décadas depois, que Verlaine compôs os poemas dessa obra cuja edição deixou aos cuidados do amigo Lepelletier. Sobre o juízo de Lepelletier também incidiu a decisão de publicar o livro com ou sem a dedicatória a Arthur Rimbaud. Por fim, contrário à relação, o amigo editou o projeto sem a inscrição dedicada ao jovem de Charleville.[227]

Quanto à biografia do poeta, sabe-se que não apenas a relação com Mathilde era marcada por instabilidade e excessos, mas que a de Verlaine com Rimbaud também. Os abandonos recíprocos e o fato de, na Bélgica, Verlaine ter disparado dois tiros de revólver contra o companheiro de "errância" provam isso. Denunciado por tentativa de assassinato, Verlaine viu sua situação ser agravada quando recaiu sobre ele a suspeita de "sodomia".

---

[224] Como esse projeto exatamente da forma como Verlaine idealizou nessa carta não foi realizado, Zimmermann (1967) investigou alguns outros poemas da época, esparsos em obras posteriores, em que há uma possível presença de traços desse suposto "banimento" do Homem. Em todos esses poemas analisados por Zimmermann, no entanto, o gênio verlainiano cede a uma "paisagem" afetiva ou entrega-se às efusões líricas em alguma passagem.
[225] Cf. NOULET (1971, p. 40).
[226] In: VERLAINE, 1962, p. 1149.
[227] Cf. Borel (In: VERLAINE, 1962, p. 190).

Foi, então, inicialmente encaminhado para Petits-Carmes, local onde funcionara um antigo convento da Ordem das Carmelitas Descalças. No começo do século XIX, a antiga estrutura foi demolida; dois anos depois, construiu-se, no local, um centro de detenção.[228] Lá, como lembra Brunel (2007, p. 297), Verlaine, em cartas, ora afirmava a Lepelletier estar se afastando da poesia e se aproximando de outros gêneros, ora enviava poemas de natureza díspar.[229] Posteriormente, foi levado para a prisão de Mons, onde, após uma crise nervosa em virtude da notícia da separação oficial, converteu-se ao catolicismo. Lá, continuou a compor poemas cada vez mais religiosos e de acordo com a doutrina católica.

Assim, com Verlaine encarcerado, *Romances sans paroles* foi publicada em 1874. Em 16 de abril desse mesmo ano, o colega e fundador de *La Renaissance littéraire et artistique*, Émile Blémont, escrevia a seguinte crítica:

> *Nous venons de recevoir les* Romances sans paroles *de Paul Verlaine. C'est encore de la musique, musique souvent bizarre, triste toujours, et qui semble l'écho de mystérieuses douleurs. Parfois une singulière originalité, parfois une malheureuse affectation de naïveté ou de morbidesse.* [...] *Cela n'est-il pas musical, très musical, maladivement musical? Il ne faut pas s'attarder dans ce boudoir*. [230]

Em termos gerais, Blémont destacava o aspecto excessivamente musical da obra de Verlaine, embora aquela "música" lhe parecesse estranhamente peculiar e um tanto quanto intimamente triste. Provavelmente essa imprecisão avaliativa por parte do crítico era decorrente de uma série de peculiaridades evidentes na obra: a prevalência da parataxe, isto é, da justaposição de frases verbais e não verbais marcadas pela ausência de operadores coordenativos ou subordinativos; a presença de "simbolismo" bastante pessoal, íntimo, que se materializava em imagens díspares e "desrealizadas", a imprecisão da relação entre o "*je*", a paisagem e o "*vous*" poético, este aparentemente bastante equívoco e variado.

Em virtude desse conjunto de fatores, que implicam na ideia de uma poesia singular à época e bastante "musical" pelo fato de se privilegiar em demasia os aspectos fônicos e

---

[228] Cf. GUSTAVE VANWELKENHUYZEN (1945, p. 63).

[229] Verlaine, nas missivas a Lepelletier, revelava que pretendia escrever um grande hino a Maria, o que de fato não ocorre conforme as dimensões assinaladas. O poeta, além de escrever um poema religioso que constará em *Sagesse*, compõe "*Art poétique*", "*Crimen Amoris*", "*Don Juan pipé*" e outros, conforme Zimmermann (1967). Esses poemas deveriam fazer parte de uma obra chamada "*Cellulairement*". Todavia, como essa obra não foi publicada, esses poemas, posteriormente, foram distribuídos em *Sagesse*, de 1880, em *Jadis et Naguère*, de 1884, em *Amour*, de 1888, em *Parallèlement*, de 1889, e em outras obras posteriores.

[230] BLÉMONT In: BIVORT, 1997, p. 61. Tradução nossa: "Acabamos de receber *Romances sans paroles* de Paul Verlaine. Ainda é música, muitas vezes música bizarra, sempre triste, e que parece ecoar dores misteriosas. Às vezes, uma originalidade singular, às vezes uma afetação infeliz de ingenuidade ou morbidez. [...] Não é musical, muito musical, musical doentio? Não se deve demorar neste *boudoir*".

"rítmicos", curiosamente o antigo colega Blémont assinalava a necessidade de não se demorar nesse conjunto de poesias demasiadamente peculiar e particular. Com essa poética de certa maneira "impressionista" no sentido musical e pictural, a lírica de Verlaine rompia parcialmente com a tradição poética francesa, marcada pelo verso um tanto racionalmente prosaico, lógico e descritivo e pelo rebuscamento retórico. Na época, os escândalos pessoais e essa natureza "peculiar" contribuíram para a negligência de *Romances sans paroles* por parte dos críticos e dos leitores.

Comunicar-se sem a utilização de conceitos, que são incapazes de transmitir a disposição da alma, corresponde às concepções linguística, mítica e mística de "língua primeva", ou seja, à ideia um tanto melancólica de linguagem (perdida) dos primórdios, aquela de uma imemorável "Idade de Ouro", aquela do "Paraíso". Nisso, assentam-se não apenas algumas tendências pré-românticas e românticas na literatura e na música, mas também a vertente simbolista que teria Verlaine como um de seus mestres.

Foi nesse contexto de 1874 que Verlaine compôs "*Art poétique*" [231], poema que reafirmava a sua poética musical com o polêmico verso *"De la musique avant toute chose* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 150). Muitos anos depois, em 1882, quando publicou o poema na revista *Paris Moderne*, o poeta recebeu duras críticas de Charles Morice, que, sob o pseudônimo de Karl Mohr, escreveu em um artigo chamado "*Boileau Verlaine*" na revista *La Nouvelle Rive Gauche*.[232] Posteriormente, em *Jadis et Naguère*, obra de 1884, "*Art poétique*" foi em definitivo dedicado a Charles Morice, que não era mais o severo crítico de Verlaine, mas, naquele momento, o seu defensor.

Morice, antes de ser partidário de Verlaine, não atacava apenas a arrogância do poeta em nomear um poema tão vago como "arte poética", mas zombava dos preceitos indicados nesse poema, como a escolha do ímpar, a necessidade de combinação entre indecisão e precisão, a fuga do riso e da eloquência, além do abrandamento a rima. Se esses preceitos e tantos outros eram pouco claros, segundo as palavras irônicas do crítico, isso ocorria porque Verlaine conferia supremacia à "*chanson grise*", seja lá o que isso pudesse significar.

[231] "*Art poétique*" é datado de abril de 1874 e comporia *Cellulairement*, obra que não foi editada para publicação. Esse mesmo poema reapareceu ao final de uma carta destinada a Léon Valade, em 1881 e, depois, em 1882, quando foi publicado na *Paris Moderne*, conforme Le Dantec (In: VERLAINE, 1961, p. 1148). Posteriormente fez parte em definitivo de *Jadis et Naguère*, obra de 1884.
[232] Cf. Le Dantec (In: VERLAINE, 1961, p. 1148)

Para Morice, "*Le fond du systeme, c'est l'obscurité voulue*"[233], ou seja, Morice entendia que Verlaine buscava certo hermetismo, o que, segundo ele, não era novidade, já que, segundo sua concepção, o poeta gostava de se mostrar ininteligível ao público. Gongorismo, afetação e obscuridade eram termos comuns atribuídos ao poema de Verlaine por parte da crítica. Verlaine, por sua vez, defendeu-se com ar de deboche das acusações feitas por Karl Mohr, apontando: "*Nous sommes d'accord au fond, car je résume ainsi le débat: rimes irréprochables, français correct, et surtout de bons vers, n'importe à quelle sauce*" (VERLAINE, 1961, p. 1148).[234]

O hermetismo quase ingênuo desse poema de Verlaine não tenciona romper apenas com a leitura inequívoca e lógica do leitor comum do século XIX, mas pretende, por meio disso, reavivar a poesia lírica, em que a disposição anímica deveria se sobrepor à lógica do discurso. "*Art poétique*", por conseguinte, é um poema-manifesto em que há a materialização, a exemplificação, dos princípios evocados. Seu objetivo programático tanto era o de justificar um ideal poético particular quanto o de criticar a tradição poética na França, conhecida até então por certa logicidade discursiva, o que remetia ao racionalismo da tradição ensaística iluminista.

No fundo, o reavivamento da lírica por meio da música era a continuidade do programa romântico pautado na renovação da linguagem e da vaga ideia baudelairiana de simbolismo sonoro. Comunicar, indiretamente, (à alma) uma ideia ou uma sensação sem, para isso, empregar a usual linguagem lógica fundamentava-se, é claro, na tradição filosófica (neo)platônica e na teológica judaico-cristã. O almejar por um propósito elevado, ideal, no entanto, revelava-se repleto de certas nostalgias e melancolias.

Como há pouco indicamos, Verlaine é continuador, a sua maneira, daquele projeto baudelairiano-wagneriano da linguagem verbal configurada tal qual a música, o que a capacitaria à comunicação indireta de uma ideia. Entretanto, o empreendimento de Verlaine não almejava a revelação de enigmas ou algum tipo de transcendência, mas o gozo na impossibilidade de desvendar o mistério, o inominável, que, na lírica verlainiana, será aludido de maneira bastante "vaga", "imprecisa", ou será evocado como "*chose*".

Sua arte poética, dessa forma, não possuía a presunção de descortinar "o véu" para produzir deleite, nem pretendia talhar e cinzelar com precisão aquilo que era ideia, como professava o velho Gautier, por exemplo, no poema "*L'art*". O que se recomendava nela era a quebra das formas tradicionais, a fim de que se cantasse o poético dentro da singularidade

[233] In: BIVORT, 1997, p. 70.
[234] Tradução nossa: "No fundo, nós estamos de acordo, porque eu sintetizo assim o debate: rimas irrepreensíveis, francês correto, e sobretudo bom verso, qualquer que seja o modo".

individual que marca a origem do gênero lírico. Ainda que esteja aberto ao sublime, o eu poético verlainiano é excessivamente ciente das limitações da linguagem. Contudo, quanto a essa tensão linguística diante da consciência das limitações da linguagem, o que carrega consigo certa melancolia adâmica, o poeta tenta apaziguá-la por meio da "música".

Na primeira das nove estrofes de sua "*Art poétique*", lê-se:

> *De la musique avant toute chose,*
> *Et pour cela préfère l'Impair*
> *Plus vague et plus soluble dans l'air,*
> *Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. [...]* (VERLAINE, 1992, p. 150).

Resposta aos críticos que julgavam a produção poética de Verlaine excessivamente musical e pouco profícua em termos de aprofundamento de ideias, esse primeiro verso, ao invés de negar essas acusações, reafirma a supremacia que os aspectos musicais possuem na sua poesia, em detrimento de quaisquer outros recursos ou assuntos poéticos. E isso ocorre em razão do emprego do léxico impreciso, como o pronome indefinido "*toute*" seguido de um substantivo pouco poético de acordo com a tradição: "*chose*". Os sentidos de imprecisão e de "dissolução" são reafirmados pelos adjetivos "*vague*" e "*soluble*", seguidos da locução adverbial de lugar "*dans l'air*", o que marca, mais uma vez, o caráter fugaz da mensagem e da "efemeridade" do meio onde a mensagem poética será lançada.

"*De la musique avant toute chose*", na verdade, em sua aparência simples, revela a chave de leitura de parte da poética verlainiana, principalmente essa dos primeiros anos da década de 1870. "Toda coisa" (*toute chose*) é um conjunto de termos que denota algo tão amplo quanto impreciso, que ressoará, por meio de outros pronomes indefinidos, no decorrer do poema: "*chose*", "*rien*" e *toute*". Dado que a lírica verlainiana privilegia a música "antes de toda coisa", infere-se que o aspecto musical se mostra como a escolha de um eu incapaz ou despreocupado com a nomeação e a determinação daquilo que ele evoca por "coisa". A tradição discursiva acerca da melancolia já apontava que uma das saídas para esse humor era por meio da música, a exemplo da "musicoterapia". Por meio da música, o espírito se apraz, como aconteceu ao melancólico rei Saul após ouvir a cítara de Davi. A grande questão na poética de Verlaine é a seguinte: o que seria a "coisa" sobre a qual se impõe a música?

Ao retomar as discussões da psicanálise a respeito da construção psíquica e dos processos de "identificação primária" para a compensação do que se chama a "Coisa", Kristeva (1989), como antes vimos, distinguia, no depressivo-melancólico, uma "carência" constitutiva não superada que o permeia. Embora estejamos tratando de uma obra estética em que *Eu* se

constrói, mais ou menos voluntariamente, por meio de um discurso que se insere num dado contexto artístico e histórico, é evidente que o eu lírico verlainiano, sentindo não haver superado a "coisa" que o "deserdou" e também não conseguindo ou não querendo determiná-la, em vez de se cerrar com ela a fim de decifrá-la, de compreendê-la ou de superá-la, - como faria um Mallarmé, - foge desse "*tête à tête*", sublimando-a, no entanto, em forma de poesia lírica "musical".

Kristeva (1989, p. 20) compreendia que uma das formas de sublimação daquilo que não pode ser nomeado, a "Coisa", ocorre por meio da "forma poética", capaz de decompor e de reelaborar os signos a fim de "compreender" mais adequadamente aquilo que parece uma falta congênita. Sem esse processo de simbolização, não se conseguiria estabelecer a superação daquilo que permanece oculto. Nesse sentido, a "Coisa" à qual o eu lírico verlainiano nega importância pode ser aquilo que justamente permeia seu poema por completo, seja quando explicitamente designa a "Coisa" de "*toute chose*", seja quando alude a ela vagamente por meio de alegorias e tenta superá-la ou simbolizá-la por meio de imagens díspares.

Bem como a lírica baudelairiana, a lírica de Verlaine aqui mostra-se altamente permeada pela alegoria (profana). A alegoria moderna, como já defendera Benjamin (1984), é o recurso utilizado pelo melancólico para tentar conferir unidade ao mundo, que é sem sentido e fragmentado. Porém, dada a condição moderna, em meio dos estilhaços, o melancólico tentará organizar seus afetos e se comunicar por meio de alegorias profanas dissonantes.

Do primeiro verso para o segundo, a lógica discursiva retórica é abandonada em favor do uso da conjunção coordenativa aditiva "*et*", o que implica o salto de uma ideia a outra, e não o encadeamento de natureza argumentativa. Essa "impertinência" marca, de certa maneira, o caráter subversivo desse poema considerado "arte poética". A subversão retórica igualmente é observada quando o poema indica, insinuando uma lógica, a necessidade de se preferir o Ímpar, determinado por um artigo definido e escrito com maiúscula, como se a sua abstração e a sua obscuridade fossem superadas com o uso desses determinantes (artigo e maiúscula).

A maiúscula, em "*l'Impair*", evoca a categoria ideal desse substantivo abstrato. No plano da expressão, a hegemonia do ímpar é demonstrada não apenas pela escolha do número de estrofes, nove, mas também da métrica, o eneassílabo. Ainda que os românticos, e mesmo os parnasianos, tenham, frequentemente, ousado em relação às formas poéticas, os poetas franceses de maneira geral resistiam ao uso demasiado de metros ímpares. Quando a hegemonia do alexandrino foi abandonada por algumas poéticas, empregaram-se versos pares, como o hexassílabo, o octossílabo, o decassílabo etc. Assim, a "arte poética" verlainiana indica, não

sem uso de uma linguagem polissêmica, a necessidade de libertação de tudo quanto é peso, "apoio", gravidade e "pompa" de acordo com o cânone.

Para além dessa interpretação, a apologia ao Ímpar, evocado em sua idealidade pelo uso de maiúscula, tem sentido mais profundo. O ímpar é o singular; representa aquilo que rompe os limites impostos pela regra generalizante; fundamenta o poema desviante das prescrições da tradição; recai como o traço distintivo do dândi que flana pela metrópole ou o do *santo* mártir; é o indivíduo solitário na modernidade; representa a fuga das convenções sociais; distingue o gênio; é o espírito peculiar que vibra na voz lírica. Com o ímpar, e por meio dele, tudo o que é peso e convenção desaparece. Em suma, o eu poético verlainiano mostra sua face maníaca, superando a afonia por meio de um jogo que se pretende fora dos preceitos tradicionais.

Por outro lado, esse jogo poético não supera a "coisa", apenas sublima aquilo que é falta por meio das modulações líricas, que, em Verlaine, materializa-se de modo acentuadamente lânguido e cheio de pesar, embora variado. Não se pode esquecer, diante disso, que o Ímpar é também a marca da excepcionalidade daquele cujo humor é melancólico. Na segunda estrofe, a apologia à escolha verbal imprecisa reforça a ideia de uma lírica destoante, quando se sabe que a cena literária francesa do século XX é assentada sobre a ideia de precisão verbal, na prosa e na poesia, vide a ideia de "*le juste mot*" legada por Flaubert e o credo hegemônico professado pelos poetas da revista *Le Parnasse Contemporain*, continuadores de Gautier, de Banville e de Leconte de Lisle.

> [...]
> *Il faut aussi que tu n'ailles point*
> *Choisir tes mots sans quelque méprise :*
> *Rien de plus cher que la chanson grise*
> *Où l'Indécis au Précis se joint.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 150).

O uso da tipologia textual injuntiva, comum ao propósito das "artes poéticas", não indica, nesse poema, a necessidade de escolha verbal tenaz e precisa, mas declara a necessidade de escolha equívoca das palavras, o que seria explicado pelo terceiro verso: "Nada mais caro que a canção cinza". Após os dois pontos, aparente lógica de explicação contida no terceiro verso não conduz o ouvinte ou leitor a nenhuma obviedade explicativa, antes a obscuridade. "*Chanson grise*" é, na realidade, uma expressão tão vaga quanto alógica. Isso porque o sentido auditivo evocado pela palavra "*chanson*" é determinado pelo adjetivo "*grise*", que indica uma cor, explicitando, pela mistura desses sentidos, a importância da sinestesia para essa poética.

Em suma, em detrimento do "branco", entendido como "nitidez" e "clareza", e do "preto", possivelmente entendido como "obscuridade", Verlaine propõe um meio termo: que o

verso contenha impressões, sugestões, num estilo leve, mas não revele e nem declaradamente seja hermético. O quarto verso, na sequência, é enunciado como se pretendesse determinar mais esses termos combinados, marcando que é, na "canção cinza", onde "o Indeciso ao Preciso se encontra". Nessa estrofe, desse modo, expressa-se a necessidade de que a vontade ("*choisir*", "*Précis*"), a intuição e certo acaso ("*Indécis*") façam parte do fazer poético, o que seria capaz de evitar, entre outras coisas, uma poesia puramente cerebral e artificial ou totalmente acidental.

Na sequência, lê-se:

> [...]
> *C'est des beaux yeux derrière des voiles,*
> *C'est le grand jour tremblant de midi,*
> *C'est, par un ciel d'automne attiédi,*
> *Le bleu fouillis des claires étoiles !* [...] (VERLAINE, 1992, p. 150).

Se a anáfora, repetição de um mesmo termo ou de um conjunto de palavras, intensifica o aspecto musical dos três primeiros versos, o paralelismo sintático presente nos dois primeiros corrobora a sobreposição e o acúmulo gradual de imagens misteriosas, que, por sua vez, são completadas pelo terceiro e quarto versos. Nessas imagens, entre as quais algumas não se apresentam dentro da lógica usual, há um forte apelo simbólico, evocando significados ocultos. Os "belos olhos atrás do véu", nesse contexto, é a metáfora que retoma a ideia de que os segredos da Natureza permanecem velados aos homens. Tal metáfora que remetia aos mistérios ocultos à razão humana, não raro, foi expressa na literatura e nas ciências por meio da representação da deusa egípcia Ísis, "a deusa velada"[235] ou por meio da menção ao "véu de Maya", crença hindu que remetia à "ilusão a que se reduz este mundo de aparências" (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2015, p. 583), ideia comumente retomada pelos poetas românticos, como Novalis, e pelos poetas simbolistas com sua tendência ao orientalismo.

O véu de Ísis ou de Maya, dessa maneira, simboliza a ilusão, tudo aquilo que se recobre como real e, portanto, ilusório ao Homem, impedindo-o de divisar a Verdade; de desvelar a verdadeira Natureza. No entanto, esse mesmo "véu" "torna-se aquilo que não oculta, mas, ao contrário, o que permite ver, filtrando uma luz ofuscante, a luz da Verdade" (CHEVALIER E GHEERBRANT (2015, p. 950). Para a poética de Verlaine, que não é "prometeica", mas "órfica", o véu não precisa ser desvelado, afinal é o próprio véu que confere os poderes à sua lírica, que, velando e sugerindo a Verdade, desvela em partes o real, num jogo sedutor.

[235] Cf. ANN-DÉBORAH (In: BRUNEL, 2000, p. 500).

Por trás do "céu de outono morno", isto é, da atmosfera pesada, melancólica e opressiva que perfaz a vida extenuante da criatura humana, como já constava em Baudelaire, estão as claras estrelas numa "confusão azul", adjetivo este que evoca o divino, o inacessível e o aparentemente abstruso à cognição humana. A palavra Azul, quando substantivada, às vezes, com algumas variações, foi recorrentemente utilizada por Mallarmé para designar o Ideal, por exemplo. Dito isso, infere-se que a poesia de Verlaine não pretende descortinar a verdade, nem conduzir o leitor à transcendência; ambiciona exprimir por meio de símbolos (imagéticos e sonoros) as impressões do real, esse "véu" ilusório, mas inexorável a esse "eu" extremamente consciente da ilusão.

Nesse ponto, a lírica ultrapassa a provável prostração ou afonia diante da consciência da impossibilidade de se representar ou de se alcançar a verdade, contentando-se com a criação simbólica e alegórica profana em meio à degradante existência terrena, um eterno "outono morno", estação que, de acordo com a tradição, alude à melancolia. Dessa forma, o Homem, esse melancólico e exilado do "Azul", peregrina, abaixo do "céu de outono morno", tentando divisar, por entre uma floresta de símbolos, o que há por trás do véu de Ísis ou de Maya

Rompendo com essa sequência de imagens, o poema, na quarta estrofe, inicia-se com uma conjunção explicativa ("*Car*") a fim de justificar o sentido da estrofe anterior, apontando para a rejeição em relação à Cor e à definição. Em diálogo explícito com a Música, por meio da menção a instrumentos, e com as artes pictóricas, a estrofe materializa em sua própria forma a ideia de nuança, como se pode observar:

> [...]
> *Car nous voulons la Nuance encor,*
> *Pas la Couleur, rien que la nuance !*
> *Oh ! la nuance seule fiance*
> *Le rêve au rêve et la flûte au cor !* [...] (VERLAINE, 1992, p. 150)

A rejeição da precisão verbal, após a publicação de *Romances sans paroles*, já era claramente manifesta. E isso havia ocorrido porque, ao lado de Rimbaud, Verlaine atenuara a estética do Parnaso. Quanto ao contorno inequívoco presente nas formas neoclássicas, realistas e naturalistas pictóricas, Verlaine já havia dado provas de preteri-las quando escreveu *Fêtes Galantes*, obra inspirada na arte rococó de Watteau e Fragonard, autores que privilegiaram o ornamental e a falta de contornos precisos quando abordaram, de maneira bastante sugestiva, o tema das galanterias. O "*encor*" mostra-se, no poema de Verlaine, como uma apologia às

técnicas pictóricas do passado[236], quando o sentido das obras e as próprias formas se diluíam em jogos indefinitos de claro-escuro e de diferentes tons, fazendo com que a imaginação do espectador se deleitasse por entre as manchas que compunham as imagens e os sentidos que permaneciam velados.

O que a estrofe em questão expressa é a apreciação da "Nuança" em oposição à expressão direta e inequívoca da "Cor", isto é, a "arte poética" verlainiana pretende privilegiar a transição leve e gradual entre cores ou notas, o que, no plano de expressão da estrofe, é representado pela aparição da palavra "*nuance*" três vezes, exercendo função sintática distinta e, assim, colaborando com a progressão temática do texto. Essa progressão gradual é responsável, por sua vez, pela transição suave de uma imagem a outra, movimento sugerido pela expressão "*rêve au rêve*", e mesmo pela transição entre "tons" poéticos díspares, simbolizado pela expressão "*flûte au cor*".

Nas três estrofes seguintes, as diretrizes anunciadas por esse tratado poético ainda aparecem de maneira cifrada, simbólica, o que é notado pela presença de quatro termos em maiúscula e de uma expressão um tanto incomum a um texto poético: "alho de baixa cozinha".

> [...]
> *Fuis du plus loin la Pointe assassine,*
> *L'Esprit cruel et le Rire impur,*
> *Qui font pleurer les yeux de l'Azur,*
> *Et tout cet ail de basse cuisine !* [...] (VERLAINE, 1992, p. 151)

A tipologia injuntiva mais uma vez reaparece. Ela é demarcada pela presença do verbo "*fuis*" no modo imperativo, indicando a necessidade de se evitar "a Piada assassina", "o Espírito cruel" e "o Riso impuro". O primeiro fator a se evitar é o poema com teor "anedótico", chamado tradicionalmente de "*Pointe*". O segundo é o "Espírito cruel", ou seja, é necessário fugir do emprego de um estilo friamente "realista" e baixo. O terceiro fator é "o Riso impuro", isto é, o tom burlesco, por se adequar melhor a outros gêneros literários, e não ao lírico, cujo espírito aspiraria ao sublime. Todos esses três primeiros elementos seriam responsáveis por distanciar o poeta lírico de sua aspiração a esse ideal; consequentemente, deveriam ser evitados.

Valendo-se de uma linguagem bastante apelativa em termos sonoros, consequência do emprego de aliterações, de assonâncias e de paralelismos sintáticos, o poema de Verlaine, na

[236] Essa apologia às técnicas do passado evidencia a negação à arte realista. Não é coincidência que essa tendência de Verlaine esteja próxima às reinvindicações estéticas da arte "Impressionista". De 1872, é a obra "*L'Impression, le solei*", de Claude Monet.

estrofe seguinte, expressa ressalvas em torno da eloquência e do uso da rima, aspectos proeminentes da lírica da segunda metade do século XIX.

> [...]
> *Prends l'éloquence et tords-lui son cou!*
> *Tu feras bien, en train d'énergie,*
> *De rendre un peu la Rime assagie.*
> *Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?*
>
> *Ô qui dira les torts de la Rime ?*
> *Quel enfant sourd ou quel nègre fou*
> *Nous a forgé ce bijou d'un sou*
> *Qui sonne creux et faux sous la lime* ?[...] (VERLAINE, 1992, p. 151).

Por meio de uma analogia incomum, essa "arte poética" exprime a necessidade de se "torcer" o "pescoço" da eloquência, o que, na prática, o próprio poema realiza, uma vez que apresenta desvios dos preceitos retóricos tradicionais, como o emprego de imagens grotescas, a utilização de palavras consideradas então pouco poéticas para tratar de um assunto sublime e a ausência de elementos capazes de encadear de maneira lógica e grandiloquente as ideias. Quando à rima, a ressalva feita não é a respeito de qualquer uma, mas da rima proveniente de escolha minuciosa entre as páginas do dicionário, daquelas selecionadas em virtude de pertencerem a classes morfológicas distintas, por exemplo como faziam os poetas contemporâneos a Verlaine.

A propósito, o poema em questão não abandona o uso da rima, mas a utiliza de uma maneira menos "ortodoxa" em relação ao padrão vigente naquela época. O aspecto melódico, na poesia de Verlaine, de fato, não depende unicamente da rima externa, mas é alcançado graças a rimas internas, a aliterações distribuídas pela estrofe, funcionando como ecos, e, sem nenhum constrangimento, a repetição de palavras. Essas preferências são motivadas pela aparente falsidade, segundo o poema, como soa a rima trabalhada minuciosamente e exageradamente "sobre a lima", alusão ao "forjar" e ao "burilar" dos antigos companheiros da revista "*Le Parnasse Contemporain*".[237]

A não "ortodoxia" na escolha das rimas, nota-se, no poema, a partir da presença ou não de palavras da mesma classe morfológica para formar as rimas externas. Em alguns momentos, Verlaine utiliza rimas ricas ("*assagie*" e "*énergie*"); em outros, rimas pobres ("*Rime*" e "*lime*"). Esse caráter heterodoxo, embora não soe totalmente revolucionário se comparado à utilização

[237] Além disso, segundo o poema, o exagero no trabalho de escolha das rimas mais aparenta o ato de uma "*enfant sourd*" ou de um "*negre fou*"; termos e imagens essas preconceituosas e discriminatórias que aparecem em alguns poemas, juntando-se a outras palavras e concepções misóginas e antissemitas.

do verso branco, é um dos aspectos marcantes da excepcionalidade dessa lírica em tempos de emprego exagerado de rimas raras.

Na penúltima estrofe, a tese central a respeito da necessidade de a música ser intrínseca à lírica retorna, bem como imprime-se a ideia de que subsista no verso uma centelha espiritual. Aqui, o verso e, mais propriamente, a linguagem poética são considerados espiritualizados a partir de um sentido órfico ou (neo)platônico-cristão evocado, o que é explicitado a partir das imagens contidas no terceiro e no quarto verso, a saber, "outros céus" e "outros amores".

> *[...]*
> *De la musique encore et toujours !*
> *Que ton vers soit la chose envolée*
> *Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée*
> *Vers d'autres cieux à d'autres amours.*
>
> *Que ton vers soit la bonne aventure*
> *Éparse au vent crispé du matin*
> *Qui va fleurant la menthe et le thym…*
> *Et tout le reste est littérature.* (VERLAINE, 1992, p. 151)

Junto a essa idealidade e espiritualidade do verbo poético, imprime-se um sentido nostálgico-melancólico, por sua vez, contornável pelas potências quase espirituais emanadas da música. No primeiro verso da última estrofe, uma frase optativa, - frase que exprime desejo, - arremata o conjunto de prescrições poéticas. "Que teu verso seja a boa aventura", assim, denota a necessidade da libertação da lírica, como que se o poeta devesse aventurar-se menos cerebralmente junto ao verso, mostrando-se aberto ao acaso e à sinestesia, uma vez que a "coisa" encontra-se esparsa também no "vento crispado da manhã", por onde "florescem" as ervas e os odores.

Em síntese, essa "arte poética" de Verlaine não apenas demanda a reaproximação da lírica e da música, mas valoriza o impreciso, o singular, o acaso e o espiritual. Este se encontra disperso no mundo, mas pode ser captado a partir da disposição do poeta frente às limitações sensoriais. Daí a importância da sinestesia, do desordenamento dos sentidos, o que certamente acusa a repercussão, em partes, do processo poético rimbaudiano. No fim do poema, no último verso, consta uma mensagem provocadora à lírica moderna: toda poesia que se mostre desviante dessas sugestões merece apenas ser considerada como "literatura", ou seja, como objeto artificial, produzido a partir de convenções.

3.4 *Sagesse* e *Jadis et Naguère*: a ascese do místico e a face da decadência

Je crois en l'Église romaine,
Catholique, apostolique et
La seule humaine qui nous mène....
(VERLAINE, 1992, p. 376).[238]

Parte da poesia de Verlaine, após a sua prisão, tomou contornos religiosos, principalmente no que diz respeito à teologia e à liturgia da Igreja Católica. Nas obras *Sagesse*, *Amour*, *Bonheur* e *Liturgies Intimes*, Verlaine professou a fé católica por meio de poemas confessionais dedicados a Virgem Maria ou a Jesus Cristo, defendeu os jesuítas, realizou traduções poéticas de hinos litúrgicos, enfim, poetizou sua conversão e cristianizou seus versos. A melancolia aludida recorrentemente em sua obra, após essa mudança, também teve de ser ressignificada. Para melhor entender esse fenômeno, é necessário antes que se remonte à conversão do poeta durante a sua estadia na Bélgica e às discussões religiosas, políticas e sociais que envolviam a segunda metade do século XIX.

A Igreja Católica, antes da Revolução Francesa e depois, enfrentou diversos ataques nascidos em território francês. Teve de lidar com as ideias dissidentes que emergiam de sua base, como, desde o século XVII, o jansenismo, e com os mais distintos grupos anticlericais no século XVIII e XIX, como ilustrados, republicanos, liberais, socialistas etc. No século XIX, sobretudo após 1848, em meio às tensões políticas que reivindicavam a laicização do Estado e em meio às transformações culturais que apontavam para a perda de mais fiéis, a Igreja de Roma e seus representantes travaram uma verdadeira cruzada contra os valores da modernidade e contra a ameaça constante da perda dos Estados Pontifícios.[239]

Em oposição à *Marianne*, - a alegoria de uma almejada "República" de alguns, - a Igreja Católica, mais uma vez após a Idade Média, tratou de exaltar a figura de Maria, arquétipo da própria Igreja de Cristo. A mãe de Jesus, intercessora em favor dos franceses em diversas ocasiões da História e com maior número de aparições no país[240], teve seu culto mais ainda incentivado em meados do século XIX, conforme destaca Hobsbawm (2020, p. 324). Em 1854,

[238] *Bonheur*, poema "*XVI*".
[239] Conforme Giacomo Martina (1996b, p. 222 – 225), até próximo de 1870, o exército de Napoleão III defendia os territórios da Igreja contra os ataques dos nacionalistas, que buscavam a libertação dos reinos da Itália de maneira mais intensa desde 1859.
[240] Mais da metade das aparições da Santa, registradas como oficiais pela *Sancta Sedes Apostolica*, aconteceram em solo francês, de 1208 a 1871. Antes já considerada no medievo como padroeira da França, Maria teve mais destaque ainda quando Louis XIII dedicou-lhe seu reinado, conforme Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 782).

o papa Pio IX deu fim a uma querela milenar e promulgou o dogma da concepção imaculada da mãe de Jesus[241], satisfazendo uma fatia importante da sociedade.

A febre do culto a ela e a outras Santas, - as quais, no século XX, tornaram-se canonizadas, - fez parte de um processo estratégico de captação de fiéis, sobretudo de mulheres e de indivíduos de classes menos favorecidas economicamente. Tratava-se de um dos vários atos simbólicos de resistência frente à perda de poder eclesiástico no mundo moderno, de acordo com Hobsbawm (2020). A adesão feminina, campesina e das classes menos favorecidas era essencial para que a Igreja não perdesse devotos e, consequentemente, não perdesse força como instituição, em meio às baixas territoriais e políticas.

Em 1864, a Igreja publicou ainda, como um apêndice da encíclica *Quanta Cura*, o famoso "*Syllabus Errorum*". Nesse documento, condenava oitenta "equívocos" comuns à época, a saber, o naturalismo, o racionalismo, o socialismo, o comunismo, o racionalismo moderado (a não interferência do saber eclesiástico nas matérias científicas e filosóficas), o indiferentismo (ausência de religião), a educação laica, a liberdade de imprensa, a liberdade religiosa, a separação entre Estado e Igreja etc. O último erro registrado e combatido era a ideia em voga de que o Pontífice Romano deveria conciliar-se com o progresso, com o liberalismo e com a civilização moderna.[242]

Assombrada também pelo ateísmo, pelo cientificismo positivista e pelas disseminação de outras religiões e seitas, a Igreja, fortemente atacada pela direita e pela esquerda, segundo Hobsbawm (2021, p. 415), "[...] totalmente intransigente, recusando qualquer acomodação com as forças do progresso, industrialização e liberalismo, tornou-se uma força muito mais poderosa depois do Concílio do Vaticano I, iniciado em 1870 [...]". Nesse mesmo ano, em 1870, como a Igreja Católica já havia perdido grande parte de seu poderio territorial e, finalmente, prenunciava-se a perda de Roma, o Concílio Vaticano I revidou, decretando, em meio a polêmicas internas, maior poder espiritual a seu líder, o Papa Pio IX. Estabeleceu-se, assim, o dogma da infalibilidade papal.[243]

Foi nesse contexto de reavivamento da fé católica e de embates político-religiosos em parte da Europa que Verlaine produziu sua série de obras poéticas religiosas (*Sagesse*, *Amour*, *Bonheur* e *Liturgies Intimes*) que dialogavam não apenas com o cristianismo, mas com a batalha ideológica da doutrina católica em meio às crises culturais, sociais e políticas. Essas obras,

[241] Cf. SHELLEY, 2018, p. 389.
[242] Cf. HOBSBAWM, 2021, p. 172-173.
[243] CF. MARTINA, 1996b, p. 275.

porém, também extrapolam o contexto, recusando a oferecer o seu significado mais profícuo a um olhar puramente determinista.

O poeta buscara, na verdade, por meio do direcionamento de um sistema teológico, que também era poético, apaziguar ou ressignificar as contradições de sua poética - que também eram as contradições de sua vida. Na prisão de Mons, em junho de 1874, após a notificação da sentença oficial da separação matrimonial, sabe-se que Verlaine ficou intensamente abalado com esta notícia. Diante de uma crise nervosa, pediu ao diretor da prisão que chamassem o capelão do local e demandou algum volume do "catecismo". O padre deu-lhe então o *Catéchisme de persévérance*, obra em oito volumes, inicialmente publicada em 1838 pelo Abade Gaume.[244]

O Abade Gaume, grosso modo, era conhecido não apenas por defender o retorno ao cristianismo dos Padres da Igreja, mas por defender a imitação da Santíssima Trindade contra os ideais daquela sociedade que ele julgava pagã e vil, herdeira do Iluminismo.[245] Diante da resistência em prosseguir a leitura do *Catéchisme* por parte de Verlaine, que achava tudo muito pouco convincente e mal-escrito, o capelão sugeriu-lhe a leitura da parte dedicada ao sacramento da Eucaristia.[246] Meditar a *Presença real* de Cristo e ao mesmo a multiplicação de pães (hóstias), como foi descrita nos Evangelhos, causaram-lhe "[...] *un extraordinaire révolution – vraiment!*" (VERLAINE, 1910, p. 430)[247] e apaziguaram suas aflições, conforme relembra na obra em prosa *Mes prisons*.

Em quinze de agosto de 1874, no dia da festa da Assunção da Virgem Maria, a quem havia sido consagrado no batismo e de quem havia herdado parte do nome, Paul-Marie Verlaine (re)converteu-se à doutrina católica, confessou os seus pecados e comungou. A partir daquele momento, os seus dias de reclusão, que antes eram marcados pela leitura das obras de Shakespeare em inglês, incluíram orações e a uma série de leituras religiosas, como a Bíblia em latim, as obras de Santo Agostinho e de outros Padres da Igreja, os livros de De Maistre etc.[248]

A poesia religiosa de Verlaine, herdeira da crítica contra a modernidade já observada no Romantismo, - conforme já discorremos anteriormente, apoiados em Löwy e Sayre (2015), - deixou-se levar, mesmo indiretamente, pelo fluxo católico antimoderno reacendido com o

---

[244] Cf. PETITFILS, 1981, p. 133.
[245] De acordo com Dord-Crousle (2009), esse mesmo abade havia se tornado uma figura conhecida por seu conservadorismo quando, além do *Catéchisme*, publicara, em 1851, *Ver rongeur des sociétés modernes, ou le Paganisme dans l'éducation*. Esta última era uma obra cujas pretensões não eram apenas morais, mas também estéticas e políticas, uma vez Gaume atacava o paganismo e a modernidade que vigorava na França e alastrara-se pelas instituições de ensino.
[246] Cf. VANWELKENHUYZEN, 1945, p. 81.
[247] Cf. VERLAINE, 1910.
[248] Cf. PETITFILS, 1981, p. 133.

Concílio Vaticano I. O pré-romantismo cristão de Chateaubriand, na virada do século XVIII para o XIX, aliás, já havia dado provas de que uma filiação ao Catolicismo, isto é, um retorno atento ao passado, seria um caminho necessário para a literatura. De certa forma, não sem contradições, diante de uma crise pessoal, essa foi a via que o poeta também trilhou.

Quando livre em 1875, Verlaine partiu com a mãe para a casa de um tio em Fampoux. Após voltar rapidamente a Paris, percebeu que teria dificuldades em reestabelecer sua vida anterior, principalmente porque compreendeu que seria impedido de se encontrar com Mathilde e com o filho. Desiludido, o poeta retirou-se para um monastério. Verlaine (1920, p. 281), em seus *Souvenirs*, descreve um retiro espiritual que fez na *Chartreuse Notre-Dame-des-Prés*, perto de Montreuil-sur-Mer. No entanto, Ernest Delahaye (1919, p. 208), amigo íntimo do poeta, apontou que Verlaine, na verdade, voltou à Bélgica, dirigindo-se mais precisamente à *La Trappe*, de Chimay, para seguir a vida monástica.[249]A embriaguez de virtude monacal, contudo, durou apenas oito dias. Com a ajuda de Delahaye, que agia como uma espécie de mediador de informações, Verlaine aproximou-se mais uma vez de Rimbaud, então em Sttutgart, na tentativa de convertê-lo à doutrina católica. Todavia, a virtuosa iniciativa de convertê-lo, como se sabe, fracassou por completo.[250] Foi a última vez que se encontraram.

Em carta enviada ao jovem poeta de Charleville, após esse episódio, fazendo eco às palavras do Abade Gaume, Verlaine mostrava-se decepcionado com a incredulidade de Rimbaud e alertava-o insistentemente a respeito de que a Igreja Católica havia dado corpo à civilização moderna, à ciência e à literatura; mas que a França, por ter rompido com ela, estava perecendo.[251]

Verlaine, sem conseguir reatar a relação com Mathilde e com o filho, e sem converter Rimbaud ao catolicismo, e depois de toda a repercussão dos fatos em que havia se envolvido, decidiu também não viver mais em Paris, onde era execrado inclusive pelos antigos círculos literários. Théodore de Banville, François Coppée e Anatole France, dirigentes da revista *Le Parnase Contemporain* em 1876, por exemplo, recusaram, em 1875, a inclusão dos poemas do autor de *Romances sans paroles* naquela terceira edição. Como lembrou Jacques-Henry Bornecque (1975, p. 8), a justificativa de Anatole France não era apenas a de indignidade por

[249] Esse fato é cheio de mistério e de imprecisão. Alguns, como Vanwelkenhuyzen, reverberam o que disse Delahaye e reinvindicam que Verlaine esteve na região da Valônia, em Foges, Chimay, em um mosteiro trapista-cisterciense. Outros, por sua vez, como Petitfils (1981, p. 220) reafirmam aquilo que Verlaine disse nos *Souvenirs*, isto é, que esteve em *Notre-Dame-des-Prés*. Vanwelkenhuyzen (1945, p. 100), aliás, lembra que esse mesmo movimento em busca da vida monástica seria seguido anos depois por Émile Verhaeren.

[250] Como lembra Petitfils (1981, p. 133), na mesma ocasião em Sttutgart, Rimbaud deixou com aquele que denominava zombeteiramente como "Loyola", Verlaine, os manuscritos de *Illuminations*, a fim de que fossem entregues a Germain Nouveau em Bruxelas.

[251] Cf. LE DANTEC (In: VERLAINE, 1962, p. 1117).

parte do autor, mas que as convicções religiosas e monarquistas de Verlaine naquele momento feriam a profissão de fé do Parnaso e atentavam contra o idealismo de progresso humano.

O poeta, devido a essa conjuntura desfavorável, foi para a Inglaterra, onde permaneceu por dois anos e meio como professor em Stickney. No outono de 1877, retornou à França para lecionar no colégio Notre-Dame, de Rethel, instituição jesuíta onde conheceu o aluno Lucien Létinois, de quem o poeta ficou muito próximo. Em setembro de 1879, Verlaine, mais uma vez, agora na companhia de Létinois, foi para a Inglaterra, onde ambos permaneceram pouco tempo, de modo que retornaram ao país natal no início de 1880. Em seu regresso à França, adquiriu uma propriedade rural em Juniville, onde se acomodou juntamente com a família de seu protegido. Por algum tempo, Verlaine, afastando-se da agitada e moderna Paris, dedicou-se a atividades do campo.

No final de novembro de 1880, trabalhou em definitivo para a publicação de *Sagesse*. Composta por poemas escritos em períodos distintos[252], essa obra tinha como unidade, apesar de certas ambiguidades temáticas, o proselitismo da doutrina católica. A respeito disso, Antoine Adam (1953, p. 16-17), em *Verlaine, l'homme et l'oeuvre*, lembra que, do momento da libertação até a publicação de *Sagesse*, o poeta aprofundara-se em questões metafísicas, lendo volumes de São Tomás de Aquino, de outros escolásticos, de místicos espanhóis e de autores apologéticos do catolicismo.

Em 1880, então, *Sagesse* foi publicada pela *Société Générale de librarie catholique*, antiga editora de Victor Palmé, embora viesse com a data "1881". Organizada em três seções e com poemas enumerados, isso não encobria o fato de que a obra havia sido "planejada" posteriormente à escrita das peças poéticas, as quais também não estavam dispostas cronologicamente nas três partes. No primeiro manuscrito, a dedicatória foi feita a Ernest Delahaye, com quem o poeta nos últimos anos trocava cartas a respeito de seus projetos de compor cânticos religiosos sinceros, "[...] *des espèces de psaumes de Davi, avec mon triste moi dedans*", e uma epopeia sacra sobre a Virgem Maria, cujo título seria *LE ROSAIRE*.[253]Na segunda edição, em 1889, *Sagesse* foi dedicada à mãe, então falecida.

[252] Há poemas que foram escritos ou que têm suas primeiras versões datadas de antes da conversão, isto é, compostos nos anos de 1872 e 1873, mesma época da composição de *Romances sans paroles*. Há poemas que datam de época em que esteve em Petits-Carmes, em Bruxelas, e da época da prisão de Mons. Outros foram escritos no período em que esteve na Inglaterra e quando esteve de volta à França, conforme Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 95 – 100).

[253] Carta de 29 de abril de 1975 a Delahaye. In : VERLAINE, P. *Correspondance générale I, 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005, p. 393.

De início, somos levados a acreditar que o título *Sagesse* faz referência a um dos sete dons do Espírito Santo que, segundo a tradição católica, devem sustentar a moral cristã.[254] Todavia, em uma edição crítica da obra, Louis Morice (1948, p. 17 - 18) refuta a ideia de que a "sabedoria" do livro de Verlaine se relacione a tal concepção teológica do catolicismo. Ser um "*Sage*", de acordo com Morice, era na verdade uma idealização moral de Verlaine; um objetivo a ser alcançado, adquirido; e não um dos sete dons do Espírito Santo a ser recebido como entende a doutrina católica.[255] De qualquer forma, o diálogo com a teologia dos religiosos do catolicismo se estabelece nesses poemas de Verlaine, mesmo que de um modo particular.

Noulet (1971, p. 48), por sua vez, destaca que *Sagesse* era muito diferente do que se tinha em termos de poesia na França. Era uma obra de versos doces, salmódicos e monótonos.[256] Direcionada a Deus, uma grande parte dos poemas conservava o tom de ladainha, marcada sempre por um duplo movimento, por vezes misturado, de oração e de penitência por parte de um convertido à lei divina, conforme o crítico.

Entre o clamor ao divino e a expressão do arrependimento da vida mundana, a voz lírica, ao desejar o amor celeste, antes e depois da união mística, rebaixa-se, purga-se, resiste às lembranças do passado e amortiza os sentidos e a imaginação doentia constantemente. Trata-se da ascese. Nesse processo de anseio espiritual, destacavam-se algumas já conhecidas gradações melancólicas: a aspiração (neo)platônico-cristã ao mundo ideal-divino, em oposição ao sensível-mundano; a exaltação nostálgica dos valores do passado medieval, que era calcado na fé dos dogmas e nas virtudes teologais; o movimento de autorrebaixamento e de autodepreciação a fim de, após a contrição, preparar-se para o encontro místico.

Sentir-se indigno e, ao mesmo tempo, o mais apto dentre todos para a experiência mística revela a proximidade do cristão com a natureza melancólica, ciente de sua condição excepcional. Além disso, nada mais melancólico e patético do que a alma depois da união mística com Jesus, conforme os escritos de Santa Teresa D'Ávila (2008).[257]

Morice (1948, p. 20 - 21) entendeu essa obra de Verlaine da seguinte maneira: a primeira parte, apesar de alguns poemas de conteúdo político conservador e de um poema amoroso, é marcada pela ideia de ascese; a segunda é parte da união mística, após a ladainha a Deus e após o pedido de intercessão a Nossa Senhora; a terceira, repleta de impressões e paisagens que

[254] Cf. CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (2017, p. 493).
[255] Morice (1948, p. 18) lembra o quanto os livros sapienciais, como *Eclesiastes* e *Provérbios*, chamavam a atenção de Rimbaud e, bem antes da conversão, de Verlaine. A ideia de "sabedoria", aliás, aparecerá em *Une Saison en Enfer*, (*L'Impossible*).
[256] Bornecque (1975) rejeita a ideia de monotonia em *Sagesse*, levando em consideração a heterogeneidade de formas poéticas, de timbres, de procedimentos e de temas que ali constam.
[257] Cf. D´ÁVILA, 2008.

evocam as técnicas empregadas em *Romances sans paroles*, é a seção em que há o esforço reiterado e constante por parte desse agora eu lírico "sábio" para a solução dos terrores da vida mundana. Pelo menos, foi dessa maneira que Verlaine tentou proceder quando organizou os poemas tão heterogêneos nas três seções.

Conforme ainda assinalou Noulet (1971, p. 48), emergem desses versos de Verlaine o tom e o dom da humildade envolta pela ideia de "pobreza". Era a "pobreza" dos anacoretas e dos místicos; dos que desprendidos de toda vaidade material, conforme a tradição, estavam em busca do amor divino. Nesse momento, a voz lírica de *Romances sans paroles*, antes tensionada entre a impessoalidade e a pessoalidade, entre a simulação de objetividade e a expressão subjetiva, cede espaço inicialmente para uma voz lírica mais sincera, humilde, que, futuramente, em outras obras, será a voz do "*Pauvre Lelian*", anagrama de Paul Verlaine.

A "pobre" voz de um asceta com anseios místicos, longe da vida boêmia, do dandismo e da busca por aprovação da elite intelectual e literária transparecerá cada vez mais sinceridade nos poemas de *Amour*, em 1888. Nessa voz degradada e patética que invoca Nossa Senhora há também, oculto, um pacto de irmandade com outro poeta; um poeta medieval que enunciava: "*Aiez pitié, aiez pitié de moy*!/ [...] le *povre Villon* [...]" (VILLON, 2000, p. 346).

Nesse sentido, fundamental para se compreender o espírito de *Sagesse* é entender como a "sinceridade" dessa suposta conversão religiosa jamais se apartou das problematizações estéticas. Na obra *Velaine em Belgique*, Gustave Vanwelkenhuyzen (1945, p.18-19) adverte que a conversão do poeta foi mais a certo catolicismo medieval, bastante particular, como o próprio Verlaine esclarecia, do que uma conversão ao cristianismo de fato. Talvez isso justifique o fato de os amigos, como Lepelletier, desconfiarem da sinceridade dessa mudança que atingia também a arte do poeta. Em carta ao mesmo Lepelletier, no final de 1873, antes mesmo de sua conversão, Verlaine já revelara estar trabalhando em "hinos a Maria" e em "peças da Igreja Primitiva" conforme "o sistema" (VERLAINE apud VANWELKENHUYZEN, 1945, p. 89), o que explicaria a validade da suspeita acerca do caráter genuíno dessa conversão religiosa.

No curto prefácio de *Sagesse*, Verlaine, com sua sintaxe tortuosa, revela mudanças de conduta após grandes sofrimentos pelos quais sua pessoa ("*il*") passou. Afirma, então, que "*Il s'est prosterné devant l'Autel longtemps méconnu, il adore la Toute-Bonté et invoque la Toute-Puissance, fils soumis de l'Eglise, le dernier en mérites, mais plein de bonne volonté.*"[258] (VERLAINE, 1962, p. 239). Nesse processo de prostração diante do altar, de reconhecimento

[258] Tradução nossa: "Ele se prostrou diante do Altar por muito tempo desconhecido, adora o Todo-Bondade e invoca o Todo-Poderoso, filho submisso da Igreja, o último em mérito, mas cheio de boa vontade."

das falhas e da expressão poética de *Sagesse*, os infortúnios tiveram grande importância segundo ele. Nos poemas da obra, portanto, há espaço para a menção à tristeza e às tentações que assaltavam esse beatífico poeta, que, lutando contra as provações em um mundo moderno e buscando a contrição, sob o véu fantasioso da religião, ressignifica o tédio e a melancolia que atormentavam seu espírito saturniano.

A conversão religiosa e a escrita sobre essa experiência beatífica dependem, nesse sentido, dos males passados. Da sensação de fraqueza que o circunda e das recordações das quedas passadas, emergiram os poemas, como ele mesmo assinala: "*Le sentiment de sa faiblesse et le souvenir de ses chutes l'ont guidé dans l'élaboration de cet ouvrage qui est son premier acte de foi public depuis un long silence littéraire.*"[259] (VERLAINE, 1962, p. 239).

Mesmo exprimindo sentimentos aparentemente pios após um período de "mudez", é compreensível o porquê de essa lírica cristã manter o tom de lamento, afinal são justamente as formulações "melancólicas" que a salvam da afonia diante daquilo que é sentido como falta, como a "Coisa" perdida, – que naquele momento poderia ser identificada nas figuras religiosas de Nossa Senhora e Jesus. Assim, pesar, dor, tristeza, tudo isso tem a função de impulsionar a composição do discurso que almeja o amor místico. A poesia, dentro dessa dinâmica que se vale do infortúnio e da ânsia pelo "objeto perdido", revela-se como uma sublimação do desejo amoroso. Quanto aos poemas que evocam acontecimentos pessoais, eles apenas constam no livro porque, segundo o autor, são de conhecimento público e porque, assim, dão um testemunho cujo fim pode ser religioso ou, mais precisamente, revelam ideologicamente a esperança - patrioticamente francesa – no ato de confissão.[260]

É verdade que vários eventos envoltos pela imaginação poética em *Sagesse* seriam desvelados em contornos mais "realistas" nas obras memorialísticas e autobiográficas de Verlaine, como em *Mes prisons*. Muitos de seus eventos pessoais foram trabalhados esteticamente pelo poeta, que, "fantasiando" a realidade carcerária, por exemplo, adornou-a com certos motivos ascéticos, como, quando em um poema chamado "*Écrit en 1875*", contido na obra *Amour*, expressou:

---

[259] Tradução nossa: "O sentimento de sua fraqueza e a lembrança de suas quedas o guiaram na elaboração desta obra que é seu primeiro ato de fé pública desde um longo silêncio literário".

[260] Mesmo com a separação entre Estado e Igreja Católica, depois da queda do Segundo Império, o conservadorismo católico ainda encontrava força no campo político daquela nova República francesa. Verlaine, não se pode esquecer, diferentemente do seu passado na Comuna de Paris, tem uma posição ideológica bastante conservadora, antirrepublicana, anticientífica, antiliberal. Defensor dos jesuítas, cuja Ordem é de origem francesa, Verlaine defende o poder da contrição religiosa, isto é, acredita no poder do arrependimento e da confissão, contrapondo-se à ideia de predestinação e aos ataques que acusavam os jesuítas de serem confessores lenientes em matéria de interpretação da lei moral. As ideias de "reserva mental" ampla e de "probalismo", ambas adotadas pelos jesuítas e altamente criticadas pelos jansenistas, eximiam de culpa aquele que cometesse um pecado caso fosse alegado haver uma justa causa moral para o ato. (cf. SHELLEY, 2020, p. 347- 348).

> *J'ai naguère habite le meilleur des châteaux* [...]
>
> [...] *Car c'était bien la paix réelle et respectable.*
> *Ce lit dur, cette chaise unique et cette table,*
> *La paix où l'on aspire alors qu'on est bien soi,*
> *Cette chambre aux murs blancs, ce rayon sobre et coi.*
> *Qui glissait lentement en teintes apaisées.*
> *Au lieu de ce grand jour diffus de vos croisées.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 213-214).

Tudo o que parecia indicar uma experiência negativa transforma-se, por meio da visão fantasiosa do poeta, em experiência positiva. Tal qual um asceta, um santo, bem como popularizada pela imagem de São Jerônimo em seu estúdio, o poeta relembra seus dias de oração, de estudos e de prazerosa solidão na cela, que era iluminada por um raio sóbrio de luz. Em *Sagesse*, tudo o que poderia ser um evocado como evento triste, da mesma forma, é ressignificado conforme a tradição religiosa católica.

O ceticismo e os versos marcadamente tristes que havia feito no passado pagão, segundo o próprio autor do prefácio, não constariam em *Sagesse*. A sua esperança, naquele momento, é que nenhuma "dissonância" ferisse os ouvidos nem a fé de seus leitores. Em suma, o que Verlaine prometia era talvez se afastar do caráter negativo, talvez despersonalizado, insincero e "dissonante" da lírica moderna. Nesse processo de aparente anacronismo composicional, levando-se em consideração as tendências modernas da poesia na França, o poeta afastava-se do paganismo estético que vigorava mais ou menos acentuadamente na poesia francesa desde o Renascimento, como apontou Valéry (2018, p. 61). Logo, a melancolia verlainiana de contornos saturnianos também perdia espaço.[261]

Quanto ao tom da voz lírica, o patético se sobressaía nesses poemas, cujos temas partiam da ideia de conversão, de clamor e de confissão e passavam pelo autorrebaixamento humilde de quem, perseverando na ascese e combatendo as vaidades e as lembranças do passado, ansiava ao verdadeiro amor, o místico. Não era a tristeza cética ou o tédio pagão que seriam exaltados, mas a perseverança e a dor cristã amparada pela fé.

No primeiro poema de *Sagesse*, de caráter alegórico, o eu poético expressa a sua conversão espiritual descrevendo a ocasião em que seu "velho coração" foi perfurado pela lança

---

[261] Para os poemas que escrevera na prisão que seriam agrupados em um volume chamado *Cellulairement*, Verlaine, antes da conversão ao catolicismo, inicialmente escreveu um poema-prefácio que reafirmava a crença na sua predestinação saturniana: "*Je compte parmi les maladroits...*[...]/ *J'ai perdu ma vie et je sais bien/ Que tout blame sur moi s'en va fondre:/ A cela je ne puis que répondre/ Que je suis vraiment né Saturnien*." (VERLAINE apud MORICE, 1948, p. 382).

de um cavaleiro, o Infortúnio ("*Malheur*"). Este, tocando aquela ferida aberta, fez renascer no eu poético um coração doce e novo.[262]

> *Bon chevalier masqué qui chevauche en silence,*
> *Le Malheur a percé mon vieux coeur de sa lance.*
>
> *Le sang de mon vieux coeur n'a fait qu'un jet vermeil,*
> *Puis s'est évaporé sur les fleurs, au soleil.*
>
> *L'ombre éteignit mes yeux, un cri vint à ma bouche*
> *Et mon vieux coeur est mort dans un frisson farouche.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 101).

Aqui, não apenas a imagem da lança que perfura o coração tocado por Deus, imagem cara aos místicos, é evocada, mas também é aludido um tema recorrente nos livros do apóstolo Paulo: o da morte do "velho homem" para o nascimento do "novo".[263] Na última estrofe desse poema de conversão, ecoa o conselho dado pelo "*bon chevalier*": "'*Au moins* ***prudence****! Car c'est bon pour une fois*.'" (VERLAINE, 1992, p. 101, grifo nosso). A adoção da prudência, aconselhada pelo cavaleiro, marca o início da transformação pela qual o eu poético deve passar. Toda a rebeldia declarada em *Poèmes saturniens* deve ser rechaçada.

Não se pode esquecer que a Prudência, ao lado da Justiça, da Fortaleza e da Temperança, é uma das Virtudes Cardeais para a doutrina católica. Infundidas por Deus no Homem, há também as Virtudes Teologais, - Fé, Esperança e Caridade, - capazes de adaptar as faculdades humanas ao divino, conforme o catolicismo.[264] Será com esses elementos, dons e virtudes, que Verlaine, a seu modo, estabelecerá diálogo em suas obras de cunho religioso.[265]

No segundo poema dessa seção, a transição estética da poesia de Verlaine, do paganismo ao cristianismo católico, é evidenciada pela presença de nomes de personagens da tradição clássica, - os quais, no decorrer do poema, desaparecem.[266] Hércules, Sísifo e Górgona, que estão ligadas à vida profana, ao passado pecaminoso, pagão e fatal do eu poético, pouco a pouco perdem espaço para motivos e temas católicos.

---

[262] Le Dantec (In: VERLAINE, 1992, p. 1117) lembra que o exemplar da edição original da coleção Barthou continha, nesse poema, o título "*Légende intime*". Isso indica diálogo dessa peça de Verlaine com as famosas *Legendas áureas*, que retratavam a vida dos santos.
[263] Cf. MORICE (1948).
[264] Cf. CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA (2017, p. 488).
[265] Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 207) aponta que *Sagesse* expressa a virtude teologal da Fé, ao passo que *Amour*, de 1888, expressa a virtude da Caridade.
[266] O mesmo ocorre no poema XXIV dessa primeira seção, em que o caráter trágico da alma pagã é colocado como "rude e vão" nos versos, ao passo que o *pathos* cristão é exaltado.

O uso de *terza rima*, evocando a obra de Dante, e de versos octossílabos, aludindo à métrica usada em demasia por Villon, dão provas de apreço estético à arte do baixo medievo. Por outro lado, a cesura ímpar no octossílabo (3-8) às vezes desponta, revelando os deslocamentos e as tensões da cesura verlainiana. O conflito erótico marcante em sua poesia também aparece, sobretudo a partir do momento em que o eu poético expressa ter deixado no passado o coração aberto à Górgona, que corresponde à mulher fatal e às forças destrutivas de Eros.

O "monstro" pagão e feminino, todavia, diante da intercessão de uma Dama que vem em uma nuvem, foge raivoso com seus gritos desumanos pelas matas "[...] *d'amours affreuses*" (VERLAINE, 1992, p. 102). A intercessão quase maternal contrapondo-se ao erotismo fatal da Górgona reascende a tensão dual em torno da figura feminina na obra de Verlaine. A Dama responsável por libertar o coração do eu poético dos terríveis males é, então, questionada a respeito de sua identidade. Ela então indiretamente se apresenta:

> [...] *"Qui je suis? me demandais-tu.*
> *Mon nom courbe les anges même,*
>
> *"Je suis le coeur de la vertu,*
> *Je suis l'âme de la sagesse,*
> *Mon nom brûle l'Enfer têtu,*
>
> [...]
> *"Je suis l'unique hôte opportun,*
> ***Je parle au roi le vrai langage***
> *Du matin rose et du soir brun.*
>
> *"Je suis la PRIÈRE, et mon gage*
> *C'est ton vice en déroute au loin.*
> *Ma condition : 'Toi, sois sage'.* (VERLAINE, 1992, p. 103, grifo nosso).

No plano da expressão, quando irrompe o discurso da figura celestial nas estrofes, os versos que as compõem são marcados por orações anafóricas, o que, dentro da retórica religiosa, é conhecido como "paralelismo". Tal procedimento, evidentemente, contribui para a construção de certo "simbolismo", afinal a identidade dessa figura feminina é apenas revelada indiretamente, isto é, implicitamente a partir do acúmulo de orações que são permeadas por símbolos da tradição católica. Embora não explicitada, sabe-se que a identidade da "Dama da nuvem" é Maria, - a segunda Eva, aquela que, segundo a tradição, redimiu as faltas da primeira mulher.

Maria não apenas é o arquétipo perfeito da Igreja Católica desde o medievo, é também, por ser a mediadora, identificada como "Oração". Não se pode esquecer de que a "oração" é a

porta de entrada para aquele que empreende a jornada em direção às *moradas interiores*, como descreve Santa Teresa D`Ávila (2008). Verlaine, após o poema em que enuncia sua transformação e essa segunda composição, dá mais um passo em direção à caminhada mística.

No plano do conteúdo, o segundo poema não marca apenas a intercessão dessa Dama a fim de mitigar o sofrimento erótico-amoroso do eu lírico, mas a importância da "sabedoria" para a sua salvação. Se o "bom cavaleiro" havia lhe aconselhado a Virtude Cardeal da "prudência", agora a Dama recomenda-lhe a sapiência: "[...] *Toi, sois sage!*" (VERLAINE, 1992, p. 103). O significado dos conselhos não é apenas íntimo, naquele contexto também é político, religioso e estético.

O intertexto com o medievo é evidente. Morice (1948, p. 57), por exemplo, compreende, em razão da presença da *terza-rima*, que a intercessão da Dama após os assaltos da fera alegórica correspondia à aparição de Virgílio, o responsável por guiar Dante, exilado e perseguido, na primeira parte da *Divina Comédia*.[267] Ademais, a poética de Verlaine, mais uma vez, aproximava-se da poesia de Villon, o poeta-vilão das baladas medievais; aquele que cantou, em "*Ballade pour prier Notre-Dame*", a Virgem Maria.

Outro ponto que merece destaque diz respeito à revelação que a Dama do poema faz acerca da linguagem; como se, além da linguagem humana, houvesse outra, "a verdadeira", com a qual se comunica com o *rei*. A ideia de Verbo primevo, tão cara a toda a tradição literária, e mormente ao Simbolismo, aqui é retomada. A linguagem verdadeira, por conseguinte, contrasta com a linguagem humana, insuficiente para a comunicação com o divino. Resta ao Homem, na condição de decaído e sofredor, a oração ou o canto.

Em *Sagesse*, nesse sentido, indubitavelmente o sofrimento é um elemento central, não apenas porque no passado conduziu o eu poético à mudança, mas porque fundamenta esteticamente a obra. Não haveria oração e nem canto se não houvesse separação dolorosa do fiel em relação ao divino, por exemplo.

No poema "*XXIV*" dessa primeira seção, Verlaine fundamenta sua poética da dor cristã ao confrontá-la com a estética clássica. O eu lírico, assim, apresenta como diferentes concepções lidam com a aflição e com a desventura. Hécuba e Níobe, personagens da tradição antiga, tomaram forma animalesca e marmórea, respectivamente, diante das trágicas mortes dos

[267] Alguns paralelos são notados por Morice (1948): o uso da *terza-rima*, a presença da górgona - como correspondente à aparição das feras -, a intercessão da Dama semelhante ao surgimento de Virgílio para Dante. Acrescentamos aqui também que a forma como a Dama e Virgílio se apresentam nas duas obras é similar. Ambos surgem sem revelar diretamente sua identidade em um primeiro momento.

filhos. De modo totalmente distinto, com sabedoria e com compaixão, a Virgem Maria presenciou o suplício de seu único filho:

> [...] *La douleur chrétienne est immense,*
> *Elle, comme le coeur humain.*
> *Elle souffre, puis elle pense,*
> *Et calme poursuit son chemin.*
>
> *Elle est debout sur le Calvaire*
> *Pleine de larmes et sans cris.*
> *C'est également une mère,*
> *Mais quelle mère de quel fils!* [...] (VERLAINE, 1992, p. 119).

Não é a agonia apaixonada das histórias trágicas que interessa ao poeta, mas a dor cristã. Suportando cada uma das *Sete Dores* que afligiram seu coração, Maria, como caridosa mãe de todos, conforme a tradição católica, permaneceu, no alto de sua dor, calma, pois sabia que o sacrifício daquele a quem chamou de filho salvaria o mundo. Ela, portanto, pode ser compreendida como o *ethos* que guiará a estética de *Sagesse*. O cristianismo de Verlaine, dessa forma, ultrapassa a ideia simples de uma pura conversão religiosa. Trata-se, na esteira de Chateaubriand e de Hugo, de um posicionamento estético. O poeta não repudia a dor e o sofrimento, que sempre fizeram parte de sua lírica, apenas os molda segundo sua índole agora católica.

Da mesma forma que o sofrimento e a dor, o "mal" tem uma função basilar para essa sua nova poesia. Sem ser trespassado pelo Mal, pelo Infortúnio, o eu lírico verlainiano não se sentiria impelido a clamar pelo Bem. No entanto, para o cristianismo católico, é imperativo fugir do remorso, das tentações da imaginação melancólica; não ceder à ruminação de memórias; negar os sentidos e, especialmente, orar, como expressa o final do poema *VII* dessa mesma seção:

> *Les faux beaux jours ont lui tout le jour, ma pauvre âme,*
> *Et les voici vibrer aux cuivres du couchant.*
> *Ferme les yeux, pauvre âme, et rentre sur-le-champ :*
> *Une tentation des pires. Fuis l'infâme.*
>
> *Ils ont lui tout le jour en longs grêlons de flamme,*
> *Battant toute vendange aux collines, couchant*
> *Toute moisson de la vallée, et ravageant*
> *Le ciel tout bleu, le ciel chanteur qui te réclame.*
>
> *O pâlis, et va-t'en, lente et joignant les mains.*
> *Si ces hiers allaient manger nos beaux demains ?*

Si la vieille folie était encore en route ?

Ces souvenirs, va-t-il falloir les retuer ?
Un assaut furieux, le suprême sans doute !
O va prier contre l'orage, va prier. (VERLAINE, 1992, p. 107).

A voz lírica, em pregação íntima para a sua "pobre alma", alerta-a a respeito dos dias que são belos e ao mesmo tempo ilusórios e das tentações de uma memória adoentada que pode reacender as ruminações e os remorsos. As duas primeiras quadras indicam o ressurgimento das lembranças e sua força sentimental, traduzida pelo tão verlainiano "*l'ennui de la plaine*", como certa vez definiu Michaud (1966, p. 116) a respeito das paisagens melancólicas evocadas pelo poeta.

Morice (1948, p. 113), sobre esse poema, destaca a destreza de Verlaine na criação das imagens tempestuosas e crepusculares a partir de termos ambíguos, como no verso "[...] *vibrer aux cuivres du couchant*", que é capaz de evocar concomitantemente o universo pictural, por causa da cor "cobre", e o musical, em razão da palavra "*cuivre*" abarcar os instrumentos de sopro. O ocaso, - fenômeno por excelência místico de acordo com a tradição, - e o langor mental supostamente provocado pela vibração do instrumento de sopro entrelaçam-se, por meio dessa imprecisão, no poema.

Os dois tercetos, diferentemente dos quartetos-paisagens, correspondem à reação da consciência lírica que, após lançar três questionamentos a sua alma, aponta o caminho da oração como única solução possível contra aquela efusão de sentimentos atraentemente nocivos. Os eventos do passado chamados à consciência pelas memórias não apenas impossibilitariam o ser humano de viver o momento presente, mas também poderiam conduzi-lo à "ruminação" das lembranças, à cólera, ao arrependimento, o que impediria o desprendimento necessário para a alma alcançar o plano celeste que a espera: "[...] *le ciel chanteur qui te réclame*" (VERLAINE, 1992, p. 107). Portanto, cabe ao eu lírico ascético dissuadir-se da tentação de "remoer" as mágoas do passado e de revivê-las.

Destaque-se que a tristeza evocada nos poemas não pode ser confundida com o tédio ou com a "aridez" de que falam os místicos. A tristeza do asceta que aspira ao céu é o sentimento da alma distante do plano celeste, da alma nostálgica e inquieta em busca da união com o divino. Já as memórias, por poderem reascender, na consciência do asceta, angústias e remorsos, têm o poder de afastá-lo da libertação e podem causar-lhe desespero. Essas últimas situações, por sua vez, culminariam na falta de vontade para se cumprir a ascese, isto é, estar-se-ia diante da acídia ou de uma aridez da alma conforme a linguagem dos ascetas-místicos. Logo, contra os dias passados e contra as memórias que evocam o pecado, a culpa e as agitações, simbolizadas

pela palavra "*orage*", nada resta, a não ser a oração, como remata o último verso do poema: "*Ô vá prier contre l'orage, va prier*" (VERLAINE, 1992, p. 107).

A valorização dos conteúdos religiosos e dos temas da doutrina cristã católica, como ocorre nesse poema, tonificam o caráter antimoderno dessa obra verlainiana, principalmente ao se levar em consideração o contexto liberal, anticlerical e republicano em que ela apareceu. *Sagesse* se estabelece também como uma obra conservadora à medida que defende veementemente, por exemplo, no poema "*XIV*", os jesuítas, – que foram expulsos em 1880 pelo ministro Freycinet,[268] – a memória do filho de Napoleão III, morto em batalha (poema "*XIII*"), e a restauração monárquica.

Um desses poemas de conteúdo conservador, o poema "*IX*", saudosamente menciona o filho mais novo de Jean Racine, Louis Racine, que escreveu poemas religiosos em plena Ilustração e em meio à forte presença de ideias consideradas heréticas, como o jansenismo.[269]O conservadorismo de Verlaine, na década de 1880, também é evidente pela crítica que faz a respeito do racionalismo, da retórica, dos democratas, dos republicanos e da sede moderna de "ciência", como ocorre no poema *XI*: "*Frères, lâchez la science gourmande*/*Qui veut voler sur les ceps défendus*/ *Le fruit sanglant qu'il ne faut pas connaître*" (VERLAINE, 1992, p. 109). O grande sábio, conforme enunciará nesse mesmo poema, foi e sempre será Moisés.

Aos séculos XVII, XVIII e XIX, o eu lírico também prefere a Idade Média, período imaginado como conduzido unicamente pela fé católica e pelos ideais morais elevados, bem como pregavam as diretrizes da Igreja Católica naquele momento de crise no século XIX. O pedido de volta aos valores e à ordem do passado pela Igreja, após 1870, na verdade era uma espécie de programa cultural cujo objetivo era a "[...] restauração da normalidade da vida humana através de um retorno à fé verdadeira" (HOBSBAWM, 2020, p. 54). E essa restauração mostrava-se como uma solução necessária diante dos sinais de decadência observados naquela época, "[...] como a fome, a seca e as epidemias" (HOBSBAWM, 2020, p. 54), além das guerras.

No soneto "*X*", a idealização do passado medieval é expressa da seguinte forma:

> *Non. Il fut gallican, ce siècle, et janséniste !*
> *C'est vers le Moyen Age énorme et délicat*
> *Qu'il faudrait que mon cœur en panne naviguât,*
> *Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.*
>
> *Roi, politicien, moine, artisan, chimiste,*
> *Architecte, soldat, médecin, avocat,*

[268] Cf. FAVRE (IN: VERLAINE, 1992, p. 780).
[269] Cf. FAVRE (IN: VERLAINE, 1992, p. 778-779).

Quel temps ! Oui, que mon cœur naufragé rembarquât
Pour toute cette force ardente, souple, artiste !

Et là que j'eusse part - quelconque, chez les rois
Ou bien ailleurs, n'importe, - à la chose vitale,
Et que je fusse un saint, actes bons, pensers droits,

Haute théologie et solide morale,
Guidé par la folie unique de la Croix
Sur tes ailes de pierre, à folle Cathédrale! (VERLAINE, 1992, p. 108).

De início, negam-se as ideias modernas mencionadas no poema anterior, o "*IX*". O galicanismo era o nome dado à tendência dos reis que, pretendendo tirar a autonomia da Igreja de Roma, buscavam controlar a religião por meio do estabelecimento de Igrejas nacionais, que lhes seriam submissas.[270]Quanto ao jansenismo, tratava-se de uma doutrina que emergiu no seio da Igreja Católica no século XVII a partir das interpretações feitas pelo Bispo Cornelius Jansenius das teses agostinianas. Em favor da ideia de predestinação, Jansenius, por exemplo, fomentou argumentos contra a tese tomista do livre-arbítrio e contra a ideia da salvação por merecimento.

Em suma, o jansenismo, marcado por um exacerbado pessimismo dogmático, refutava a ideia de haver a possibilidade de salvação por meio das ações e a da validade do arrependimento humano diante do pecado. Tudo isso fazia com que a atitude do fiel no tocante ao Deus cristão fosse marcada por temor, de modo que corroborava um rigorismo moral acentuado. Acreditava-se que a salvação do Homem não competia ao próprio Homem, porque este seria incapaz de reverter aquilo que Deus já havia destinado a cada uma das criaturas, dentre as quais havia eleito previamente algumas. A predestinação ao recebimento das graças divinas, assim, mostrava que o arrependimento diante dos pecados cometidos e a busca da salvação por meio do merecimento contínuo ou por meio da prática de boas ações eram inúteis.[271]

Popular no século XVII e XVIII, essa vertente invadiu inclusive o campo filosófico e político, de modo que fomentou fortes embates contra a Igreja Católica, principalmente quando jansenistas pediram a ruptura das Igrejas nacionais em relação à Igreja de Roma; criticaram a licenciosidade dos jesuítas e contestaram a santidade papal. Essa concepção, evidentemente, teve de ser condenada pela Cúria Romana. Apesar disso, as ideias jansenistas permaneceram populares e fizeram parte, direta e indiretamente, da tão anticlerical Revolução Francesa.

[270] Cf. MARTINA, 1996a, p. 241 – 259.
[271] Cf. MARTINA, 1996b, p. 205 – 209.

No contexto da segunda metade do século XIX, a Igreja Católica esteve envolvida constantemente em embates de ordem política e social com os mais diversos espectros políticos, os quais carregavam vestígios de um galicanismo atualizado ou explicitavam o mais escancarado anticlericalismo possível. Hobsbawm (2020, p. 406) lembra que "[...] o anticlericalismo [tornou-se] um ponto central da política do centro e da esquerda franceses a partir de meados do século [XIX], quando o controle da maçonaria [passou] para as mãos de anticlericais". Consequentemente, a Igreja Católica tentava manter seu poder contrapondo-se a essas ideias já muito disseminadas na sociedade moderna.

Conservador, Verlaine atacava as concepções heréticas e pessimistas que negavam a possibilidade de salvação por meio de ações e a validade do arrependimento. Se, para os jansenistas, o Homem, marcado pelo Pecado Original, era, por causa disso, um decaído, um exilado, um predestinado, um ser que pouco poderia modificar sua condição, então a ideia da contrição, por exemplo, seria improfícua. O arrependimento e a conversão de Verlaine, a mesma coisa.

O jansenismo foi tão presente na França que fez parte do pensamento de vários intelectuais franceses, principalmente dos intelectuais de Port-Royal, como Pascal. As ideias desse católico jansenista, como se sabe, repercutiram em *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire. Verlaine, antes "fatalista" e crente pagão na sua predestinação saturniana, - herdada do jansenismo baudelairiano, - mostrava-se avesso a essa ideia herética após sua conversão. A marca do Pecado Original no Homem, para Verlaine, não invalidava a possibilidade da busca por graça divina. Nesse momento, é evidente sua cisão com o cristianismo pessimista e "predestinado" da obra Baudelaire.[272]

O eu lírico do poema "*X*", contrário à adulteração moderna das palavras dos Padres da Igreja, sobretudo da teologia de Agostinho, e afastando-se temporalmente do galicanismo e do jansenismo, idealiza a sociedade medieval. Primeiramente, enumera as profissões, as artes

[272] A respeito dessa diferença e dos seus pontos em comum com Baudelaire, Verlaine escreveu um poema de abertura à obra *Liturgies intimes*, publicada em 1892, livro endereçado "*à un tout petit public d'élite*" (VERLAINE, 1992, p. 415). O poema "*A Charles Baudelaire*", espécie de acerto de contas poético e moral com o seu predecessor, revela sua filiação estética, mesmo ao iniciar uma obra que, em tese, teria como foco a doutrina da Igreja Católica: "*Je ne t'ai pas connu, je ne t'ai pas aimé/ Je ne te connais point et je t'aime encore moins* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 415). A menção a Baudelaire, ainda que marcada pela "denegação", atesta o débito poético de Verlaine nessa obra que deveria ser exclusivamente litúrgica. O vínculo entre ambos ocorre por serem "[...] *hommes de péché*" (VERLAINE, 1992, p. 416). Nesse livro, Verlaine traduz para formas poéticas em língua francesa parte das orações da missa e das festas litúrgicas da Igreja, buscando não ultrapassar os limites dogmáticos. O poemas são os seguintes: "*Asperges me*", "*Avent*", "*Noël*", "*Saints innocents*", "*Circoncision*", "*Rois*", "*Kyrie Eleison*", "*Gloria in excelsis*", "*Credo*", "*Ascension*", "*Veni, Sancte*", "*Juin*", "*Santus*", "*Immaculée Conception*", "*Dévotions*", "*Agnus Dei*", "*Toussaint*", "*In Initio*", "*Vêpres rustiques*", "*Complies en ville*", "*Prudence*", "*Pénitence*", "*Opportet Haereses esse*" e "*Final*".

liberais, destacando a adequação precisa destas à sociedade da época e o quanto o medievo era propício à arte. Em seu delírio medieval, o eu lírico imagina-se inserido ali como um santo, entre reis ou solitário, como um monge, um eremita.

Contra os valores da sociedade positiva e pagã, no último terceto desse soneto, o poeta alude às ideias de Santo Agostinho acerca do amor divino ser extraordinário e inconcebível ao intelecto; ideia essa presente nas cartas de São Paulo[273], quando, em *I Coríntios, 1, 18:25*, o apóstolo contrapôs a sabedoria pagã à aparente "loucura" de Deus, que entregara o filho na Cruz. O que parecia disparatado e até uma derrota aos olhos dos gentios, paradoxalmente, era a mais elevada sabedoria, conforme Paulo.

Em *Bonheur*, por exemplo, obra de 1891, esse tom de denúncia e de pregação acentuar-se-á. O eu lírico, em certo momento, enunciará uma batalha espiritual contra o século e a França, ambos ignorantes e zombeteiros. Pouco a pouco, usando o imperativo, o eu poético instruirá o leitor em uma série de atitudes para o enfrentamento do orgulho e de toda sorte de tentação do Diabo. Durante esse processo, ao mencionar alegoricamente a armadura e o elmo imprescindíveis para o embate, evocar-se-á a figura de um cavaleiro espiritual, soldado de Cristo, que, na tradição humanista e renascentista[274], remetia direta ou indiretamente ao posicionamento paulino.[275]

> *Alors, oui, sois de bronze impassible, revêts*
> *L'armure inaccessible à braver le Mauvais,*
> *Pudeur, Calme, Respect, Silence et Vigilance.*
> *Puis sois de marbre, et pur, sous le heaume qui lance*
> *Par ses trous le regard de tes yeux assurés,*
> *Marche à pas révérents sur les parvis sacrés.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 372).

Tal qual um pregador, o eu lírico, religioso e político, pedirá ao cristão pudor, calma, respeito, silencio e, sobretudo, vigilância sob o elmo, afinal "[...] *le règne est plus haut et la patrie ailleurs* [...] (VERLAINE, 1992, p. 372).

A nostalgia de uma época passada não é novidade na poesia, muito menos na obra de Verlaine. Recorde-se o seu ataque aos sábios contemporâneos no poema de abertura da obra *Poèmes Saturniens*. O catolicismo medieval, em *Sagesse*, funciona como adereço à sua índole "modernamente" antimoderna. Do conhecimento dos necromantes que abriam os versos

[273] CF. FAVRE (In : VERLAINE, 1992, p. 784).
[274] Recordemo-nos do *Manual de um cavaleiro cristão*, de Erasmus de Roterdã, e da gravura *Ritter, Tod und Teufel*, de Dürer.
[275] Morice (1948, p. 550), além disso, recorda : "*L'oeuvre mystique de sainte Thérèse, que lisait Verlaine à cette époque, est pleine, elle aussi, de ces images militaires*".

saturnianos à sapiência eclesiástica, porém, há uma brusca mudança de perspectiva, principalmente acerca dos temas da predestinação, do tédio e da melancolia, como já assinalamos.

A ideia de o Tédio ser um dos disfarces do inimigo é claramente abordada no poema "*XX*", de *Sagesse*. Com toques dramáticos, as tentações suportadas pelo pobre asceta são descritas. O tédio como manifestação satânica, sem dúvidas, faz ecoar a concepção de luta contra tudo aquilo que poderia servir de obstáculo à contrição do monge, ao seu movimento de depuração em busca de preparação para receber a graça divina. Logo, o tédio é um dos obstáculos à ascese, à caminhada mística, como bem alertavam os ascetas.

> ***L'ennemi se déguise en l'Ennui***
> *Et me dit : "A quoi bon, pauvre dupe ?"*
> *Moi je passe et me moque de lui.*
> *L'ennemi se déguise en la Chair*
> *Et me dit : "Bah, bah, vive une jupe!"*
> *Moi j'écarte le conseil amer.*
>
> ***L'ennemi se transforme en un Ange***
> *De lumière et dit : "Qu'est ton effort*
> *A côté des tributs de louange*
> *Et de Foi dus au Père céleste ?* [...] (VERLAINE, 1992, p. 116, grifo nosso).

O inimigo primeiramente toma a forma conceitual de "Tédio" e depois de "Carne". Ao resistir às tentações, a voz lírica enuncia a transformação do algoz em anjo, que enuncia o quanto são ínfimas as ações do asceta diante das dívidas que se tem com o "Pai celeste", como que lhe sugerindo a desistência do ato penitente e a desesperança. Morice (1948, p. 224) recorda que a apresentação do inimigo sob a forma de Anjo de luz é mencionada não apenas nas obras de Santa Teresa, mas consta sobretudo em Paulo (2 Cor. 11:14). Destaque-se aqui o papel das frases verbais interrogativas, surgidas da boca do inimigo ou na consciência lírica. São essas que instauram dúvidas potencialmente capazes de desviar o cristão da correta via.

O eu poético, porém, amparado nas virtudes da Fé e da Esperança, não cede ao Tédio e nem desiste do propósito salvífico diante da lógica bastante persuasiva de seu antagonista. Apequena-se e clama por mais humildade, pois a tentação do Tédio, a da Carne e a da desesperança apenas podem ser combatidas por quem, sabendo-se falível e limitado, humildemente ora.[276]

[276] Morice (1948, p. 225) destaca aqui alusões às obras *O caminho da perfeição*, de Santa Teresa, e *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis.

Embora envolta em aflições e dores, como ocorre no poema "*XXI*", a voz lírica compreende a vida como uma boa jornada. Ao fim dessa caminhada – da qual a "noite" e o "sofrimento" participam - está a morte. Longe de ser um fato negativo, esta surge como entidade acolhedora, aquela que prepara um leito de felicidade aos seres após tantas dores terrenas.

> [...] *Qu'importe un peu de nuit et de souffrance?*
> *La route est bonne et la mort est au bout.*
> *Oui, garde toute espérance surtout.*
> *La mort là-bas te dresse un lit de joie.*
>
> [...] *Simple comme un enfant, gravis la côte,*
> *Humble comme un pécheur qui hait la faute,*
> ***Chante, et même sois gai, pour défier***
> ***L'ennui que l'ennemi peut t'envoyer***
> *Afin que tu t'endormes sur la voie.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 116, grifo nosso).

O eu poético, resignado, aceita o sofrimento porque é intrínseco à existência de quem está apartado do Criador. Simplicidade pueril e canto humilde são as armas contra o tédio e contra o medo que podem desviá-lo ou paralisá-lo na jornada ascética. O canto humilde será a melhor forma de desafiar os estratagemas do inimigo: o tédio e a desesperança. A solução "musicoterápica" contra a consternação ou contra a prostração, como foi apresentada na primeira parte deste trabalho, encontra-se presente nas obras de autores gregos e no pensamento judaico, que descreviam a música e o canto como terapias adequadas contra os sentimentos disfóricos. Lembremo-nos, por exemplo, de que para espantar os espíritos malignos que atormentavam o rei Saul, Davi tocava cítara e entoava cantos.

Essa ideia de o canto ser capaz de afastar o tédio é recorrente também nos livros "religiosos" de Verlaine. Em *Bonheur*, no poema "*XXIV*", o tédio da vida prosaica, que é plena de pessoas e coisas, inicialmente conduz o eu lírico a uma fala e um olhar moroso, languescido. A consciência acerca desse fato, porém, enobrece a situação, pois reafirma a sua própria condição excepcional capaz de perceber o sublime. Num átimo, seu discurso se torna canto, e seus olhos demonstram satisfação diante da confiança nos propósitos divinos:

> *L'ennui de vivre avec les gens et dans les choses*
> ***Font souvent ma parole et mon regard moroses.***
>
> *Mais d'avoir conscience et souci dans tel cas*
> ***Exhausse ma tristesse, ennoblit mon tracas.***
>
> ***Alors mon discours chante*** *et mes yeux de sourire*

Où la divine certitude s'en vient luire. [...] (VERLAINE, 1992, p. 385).

A poesia é o canto que emerge como forma de exorcismo de sua tristeza e sublimação de seu desejo. Em *Sagesse*, a certa altura, contudo, a alma da voz lírica mostra-se como regida por uma tristeza persistente, profunda, que nenhum canto pode cessar. No Poema "*XXII*", o solilóquio da voz poética ecoa o episódio de tristeza da alma de Jesus, hesitante, no Monte das Oliveiras. Segundo Brunel (2007, p. 334), Verlaine vale-se de um verso do "*Salmo 42*", que também é usado em um canto da liturgia da missa Católica. Eis a primeira estrofe do poema:

Pourquoi triste, à mon âme,
Triste jusqu'à la mort,
Quand l'effort te réclame,
Quand le suprême effort
Est là qui te réclame ?[...] (VERLAINE, 1992, p. 117).

Pouco a pouco, porém, a voz lírica abranda a sua alma e a encoraja a desprender-se de tudo: do medo e da tristeza, de modo a superar a "aridez", a hesitação e a dúvida. A repetição de palavras e o "paralelismo" bíblico dão o tom de oração ao poema. Aqui, o discurso do Cristo antes da Paixão e o do eu poético convergem. Prenuncia-se, nesse instante, a realidade mística na qual o eu lírico penetrará na segunda parte de *Sagesse*.

Na próxima seção, as ladainhas ao Criador (Poema *I*) e, depois, a Maria (Poema *II*), - "*Mère de France* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 121) – marcam o início do percurso que deverá culminar no arrebatamento místico. Cada um dos poemas dessa segunda seção é parte integrante desse caminho permeado, evidentemente, por resistência, medo, clamor e desejo. Gradativamente lutando contra a sua "noite escura", o eu lírico prepara-se para a união mística com o objeto amoroso, Jesus.

No poema *IV* dessa segunda seção, - composto por uma série de outros poemas, - a tensão dramática se estabelece a partir do diálogo entre o Criador, - que deseja, mas não obriga, o amor de sua criatura, - e o eu lírico, - filho do velho Adão, refém dos sentidos e consciente de sua indignidade. No terceiro poema que compõe essa série, a voz divina enuncia:

[...] *Aime-moi ! Ces deux mots sont mes verbes suprêmes,*
Car étant ton Dieu tout-puissant, je peux vouloir,
Mais je ne veux d'abord que pouvoir *que tu m'aimes.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 123).

Nos poemas subsequentes, a voz lírica, sentindo-se vil, rebaixa-se reiteradamente, o que adia a realização de seu desejo de união com a "Coisa" primeva; da qual, na condição de decaída, a voz lírica sente-se apartada.

> *- Seigneur, c'est trop! Vraiment je n'ose. Aimer qui? Vous?*
> *Oh! non! Je tremble et n'ose. Oh! vous aimer, je n'ose,*
> *Je ne veux pas! Je suis indigne. Vous, la Rose*
> *Immense des purs vents de l'Amour, à Vous, tous* [...] (VERLAINE, 1992, p. 123).

A tensão amorosa repleta de medo e de desejo se intensifica pouco a pouco. O Criador apenas insiste que a criatura se entregue sem medo e saia da "noite": "*Aime. Sors de ta nuit. Aime.* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 124). A construção do discurso poético, evidentemente, aqui se relaciona à experiência mística dos religiosos carmelitas, como São João da Cruz, em sua "*Noite escura*", e Santa Teresa D'Ávila, - a quem, na segunda edição de *Sagesse*, Verlaine dedicará uma das composições.[277]

Em muitos poemas dessa seção dramática, dessa forma, o eu lírico exibe a sua uma natureza hesitante, resistente. Triste, por não se sentir digno para a união com o divino, e melancólico, por se sentir apartado da "Coisa" primeva, o eu lírico gradualmente consegue sair de sua "noite escura"; até que, no ápice do cortejo místico com o Amado, entre riso e choro concomitantes, entrega-se ao êxtase e sente a natureza sublime dos mistérios divinos.

Depois do colóquio com o divino que resulta em união, o poema "*IX*" é tão lacônio em sua mensagem quanto simplório em sua forma de verso único. A experiência da união mística, em seu caráter sublime, é quase incomunicável: "- *Pauvre âme, c'est cela!*" (VERLAINE, 1992, p. 126). Daí em diante, na próxima seção, o eu poético não é mais o mesmo, em virtude de haver alcançado um grau elevado de sapiência. Entretanto, ele será colocado à prova, pois voltará a se reintegrar ao mundo.

Sagesse, dessa maneira, firma-se como a jornada daquele que, apoiado na Esperança, lutando contra o tédio, contra a carne e contra a falta de esperança, é transverberado pelo amor divino. Desse momento em diante, deverá conciliar a vida mundana à sabedoria alcançada. Jacques-Henry Bornecque, (1975, p. 30) distingue aqui uma tensão importante. O amor divino e a "sabedoria" alcançada custariam caro demais a Verlaine, afinal, se conquistados ambos, isso significaria o cessar da dispersão da alma, tornando insípida a sua poesia. Ser de fato "sábio"

[277] O poema dedicado a Santa Teresa D'Ávila foi escrito em 1887, quando o poeta vivia hospitalizado no asilo de Vincennes. Publicado inicialmente na revista *Le Décadent*, em 1888, tal poema veio compor a segunda edição de *Sagesse*, então sob edição de Léon Vanier, segundo assinala Favre (In: VERLAINE, 1992, p. 789).

seria o mesmo que deter o "demônio" que animava a vida interior da sua poesia; poesia essa que é a armadura da vida do poeta. Para Bornecque (1975, p. 30 - 31), Verlaine sublimou sutilmente suas falhas, por meio do seu gênio poético, a serviço de um novo registro lírico. E isso ocorreu por de meio de três movimentos:

> [...] *annexer le passé au présent, ramener toute la diversité du monde profane au sacré, et fondre ainsi les oppositions dans un brasier, fût-ce au moyen de quelques ambivalences qui rendent certains poèmes plus émouvants en les entourant d'un halo humain; composer pour Sagesse une architecture rayonnante qui rende gloire à Dieu comme à la poèsie ; se constituer enfin pieux débiteur de l'avenir en plantant aussitôt comme un drapeau mystique sur les futures terres d'exploration poétique le projet d'un long cycle catholique et mystique.* [278]

Diante da fusão do passado ao presente, a melancolia de outrora se reveste de traços ambíguos: ora é disposição negativa e perigosa, bem como é o tédio; ora é a condição da voz da alma, que apartada de Deus, deve permanecer entre os homens. Segundo o estudioso, por causa da distância do Ideal percebida melancólica e dolorosamente pelo poeta, a poesia moderna francesa, apoiada na teologia dos místicos e na doutrina católica, de certa maneira renovou-se. Verlaine, segundo entendeu Michaud (1966), será o grande poeta religioso da França até o nascimento do seu continuador, Claudel.

Como antes mencionado, a terceira parte de *Sagesse* é a seção em que o "*Sage*", de volta ao mundo dos homens, deverá usar sua sabedoria. No entanto, essa volta é sem dúvidas marcada por solidão e por reflexão. A reafirmação do *ethos* solitário, pobre e maldito, ocorre quando eu lírico adota a máscara de Gaspard Hauser, no poema *VI*:

> *Gaspard Hauser chante:*
>
> *Je suis venu, calme orphelin,*
> *Riche de mes seuls yeux tranquilles,*
> *Vers les hommes des grandes villes :*
> *Ils ne m'ont pas trouvé malin.*
>
> *A vingt ans un trouble nouveau*
> *Sous le nom d'amoureuses flammes*
> *M'a fait trouver belles les femmes :*
> *Elles ne m'ont pas trouvé beau.*

[278] Tradução nossa: "[...] anexar o passado ao presente, reduzir toda a diversidade do mundo profano ao sagrado, e assim derreter as oposições num fogo, mesmo por meio de algumas ambivalências que tornam certos poemas mais comoventes ao envolvê-los com uma auréola humana; compor para *Sagesse* uma arquitetura radiante que dê glória a Deus, bem como à poesia; constituir-se finalmente como devoto piedoso do futuro, plantando imediatamente como bandeira mística, nas terras futuras da exploração poética, o projeto de um longo ciclo católico e místico."

Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ai voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard! (VERLAINE, 1992, p. 131).

Em 1828, em Nuremberg, um jovem de aproximadamente quinze anos de idade foi encontrado portando uma carta que continha informações a seu respeito. Sem saber se comunicar e com poucas habilidades para socialização, o jovem Kasper Hauser logo se tornou alvo de olhares curiosos. Antes privado do convívio social, porque fora mantido solitário em um porão, pouco a pouco Hauser começou a adquirir algumas habilidades sociais, como a comunicação. Contudo, foi assinado misteriosamente em 1833.

Cheia de mistérios e envolta por teorias que diziam se tratar de um filho abandonado de Stéphanie de Beauharnais com um príncipe de Baden, a história de Kasper (Gaspard) Hauser seduziu a imaginação romântica, que viu esse rejeitado como símbolo do herói maldito.[279] Gaspard Hauser, desse modo, era mais um dos emblemas da ideias de excepcionalidade do herói miserável, que é príncipe exilado, Homem decaído e ridicularizado; máscara perfeita para o poeta que permaneceu silencioso no cárcere de Mons e que, depois, abandonado por seus pares, manteve-se "exilado" de Paris.

Sem a astúcia dos homens da metrópole, Hauser teve sua capacidade intelectual questionada. Desprovido de beleza, foi rejeitado pelas mulheres. Mesmo quando, sem pátria nem rei, buscou a morte heroica, não morreu. O dono da voz que canta então lança uma pergunta a si mesmo: nasceu cedo ou tarde demais para o mundo?

Esses questionamentos não cabem apenas a Gaspard Hauser, caberiam também a Verlaine. Nasceu cedo ou tarde demais para a cena literária? Foi "moderno" ou foi "antigo" quando buscou, em sua poesia, o laço, há séculos perdido, com o fenômeno lírico e fez de sua própria vida matéria de poesia tal qual um Villon? Deslocado, nesse solilóquio, a *personae* Gaspard Hauser se questiona mais uma vez: "*Qu'est-ce que je fais en ce monde?*"; e pede a oração de todos.

[279] Cf. FAVRE (In : VERLAINE, 1992, p. 786).

Nessa terceira seção de *Sagesse*, há também poemas que remontam à época da prisão de Verlaine em Petit-Carmes. Neles, a transição entre a plenitude da fé e a queda no desespero estão presentes, como ocorre no poema *VI*:

> *Le ciel est, par-dessus le toit,*
> *Si bleu, si calme!*
> *Un arbre, par-dessus le toit,*
> *Berce sa palme.*
>
> *La cloche, dans le ciel qu'on voit,*
> *Doucement tinte.*
> *Un oiseau sur l'arbre qu'on voit*
> *Chante sa plainte.*
>
> *Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là*
> *Simple et tranquille.*
> *Cette paisible rumeur-là*
> *Vient de la ville.*
>
> *Qu'as-tu fait, à toi que voilà*
> *Pleurant sans cesse,*
> *Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,*
> *De ta jeunesse?* (VERLAINE, 1992, p. 132).

No poema, o plano simbólico vertical, onde se encontra o céu calmo e a palma vistos pelo eu lírico, e o horizontal, evocado pelo rumor pacífico que vem da cidade, recordam à consciência lírica as escolhas pouco sábias que a conduziram àquela situação de enclausuramento. O exílio é duplo: da cidade e, na condição de Homem, do plano celeste. Gradativamente, aquilo que era contemplação calma transforma-se em autoquestionamento desesperado, em aridez da alma.

Intercalando octossílabos cuja cesura é ímpar e quadrissílabos, Verlaine constrói um poema que denota certa candura expressiva, - longe dos tradicionais alexandrinos e do léxico raro do Parnaso, - ao mesmo tempo que manifesta sugestivamente o sentido religioso e íntimo daquela situação. O simbolismo "ingênuo" é alcançado graças ao emprego do léxico aparentemente banal, como "céu", "palma", "pássaro", "árvore" e "sino". Contudo, como bem apontara Auerbach (2012) acerca de Agostinho, é por meio de um estilo simples e humilde, - cerne existencial de Jesus Cristo, - que se erige o "sublime" cristão. Não se pode esquecer que cada uma dessas palavras é um símbolo religioso relevante dentro da tradição católica. Na palavra "*palme*" não apenas reside um significado sublime, mas habita e ressoa a palavra "*alme*".

Pouco a pouco, também surgem os poemas em que o sentimento do eu lírico toma forma de "paisagem", que, no subcapítulo sobre *Romances sans paroles*, dialogando com Collot (2013), havíamos chamado de "paisagens-espelhos". A tradução da interioridade por meio da projeção de imagens correlatas ao estado interior encontra-se, por exemplo, no poema "*XII*" dessa seção, considerado por Morice (1948, p. 404), devido ao desenho das estrofes e dos experimentos métricos, rímicos e rítmicos, "[...] *un chef-d'oeuvre de la poésie symboliste*".

Je ne sais pourquoi
Mon esprit amer
D'une aile inquiète et folle vole sur la mer.
Tout ce qui m'est cher,
D'une île d'effroi
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?

Mouette à l'essor mélancolique,
Elle suit la vague, ma pensée,
A tous les vents du ciel balancée
Et biaisant quand la marée oblique,
Mouette à l'essor mélancolique.

Ivre de soleil
Et de liberté,
Un instinct la guide à travers cette immensité.
La brise d'été
Sur le flot vermeil
Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.

Parfois si tristement elle crie
Qu'elle alarme au lointain le pilote,
Puis au gré du vent se livre et flotte
Et plonge, et l'aile toute meurtrie
Revole, et puis si tristement crie! [...] (VERLAINE, 1992, p. 132-133).

Aqui, a voz lírica reflete sobre o seu estado interior e sobre como age em relação aos afetos, traduzindo-o em forma de paisagem. Amor, temor e dor são os motivos que embalam os versos dolentes desse eu lírico verlainiano, que percebe seu "espírito", alegoricamente representado pela imagem da gaivota, entregar-se languida e melancolicamente ao "*vent*" e às ondas do mar. Um aparente desconhecimento da origem de seu langor e sofrimento, aliás, já havia aparecido em outras composições, como na *Ariette* "*III*", de *Romances sans paroles*.

A inquietude do voo, como bem notou o Favre[280], sugestivamente é construída devido ao ritmo evocado pelo uso de versos ímpares de cinco e de treze sílabas nas estrofes 1, 3 e 5,

[280]Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992, p. 787).

intercalados aos eneassílabos da segunda e da quarta estrofe. O sistema de rimas, da mesma maneira, contribuiu para a sugestão de efeitos de maior ou menor liberdade e candura.

Morice (1948, p. 408), recordando os malabarismos formais que o poeta faz no decorrer da obra, como inclusive um soneto de cabeça para baixo[281], indica que Verlaine não está meramente confessando seus sentimentos no poemas de *Sagesse*; Verlaine está colocando em prática todas as sutilezas técnicas que domina: rimas "imprecisas", acúmulo de rimas exclusivamente femininas ou masculinas, alternância de metros díspares, quebra das cesuras pares, retomada das formas poéticas medievais, populares e litúrgicas, etc.

Em constante combate interno, às voltas com suas memórias e com as tentações da carne, o "*Sage*" de Verlaine é solitário por excelência. Essa solidão, sempre ambígua, é a marca da marginalidade ocupada na sociedade, ao mesmo tempo que demarca também aquilo que lhe é motivo de orgulho: a sua excepcionalidade. Quando confrontado com a "*grande ville*" (poema "*XVIII*"), entendida como um "*désert de pierres blanches*", o asceta mostra-se confiante porque sabe que encontrará seu retiro mesmo em meio ao inevitável "*fade ennui*" (VERLAINE, 1992, p. 137) que emerge do estéril e artificial deserto urbano, - ao qual, em outro poema ("*XX*"), ele chamará de "*ennui de vos haussmanneries*" (VERLAINE, 1992, p. 139) em explícito ataque à modernidade de Paris após as reformas urbanas promovidas por Hausmann.

Contrapondo-se a essa cidade, está o campo, local onde, sem pedras brancas e nem muros, a terra fértil e o trabalho árduo são exaltados. Uma "paisagem-espelho" campestre, ao melhor modo "impressionista" de Verlaine, é construída poeticamente. Em vez de uma "planície de tédio", evoca-se uma planície em que há a realização de muito trabalho.

> [...]
> *Tout bruit, la nature et l'homme, dans un bain*
> *De lumière si blanc que les ombres sont roses.*
>
> *L'or des pailles s'effondre au vol siffleur des faux*
> *Dont l'éclair plonge, et va luire, et se réverbère.*
> *La plaine, tout au loin couverte de travaux,*
> *Change de face à chaque instant, gaie et sévère.*
>
> [...]
> *Travaille, vieux soleil, pour le pain et le vin,*
> *Nourris l'homme du lait de la terre, et lui donne*
> *L'honnête verre où rit un peu d'oubli divin.*
> *Moissonneurs, vendangeurs là-bas! votre heure est bonne !*
>
> *Car sur la fleur des pains et sur la fleur des vins,*
> *Fruit de la force humaine en tous lieux répartie,*
> *Dieu moissonne, et vendange, et dispose à ses fins*

[281] Em *Sagesse*, o poema "*VIII*" da terceira seção configura-se assim.

La Chair et le Sang pour le calice et l'hostie! (VERLAINE, 1992, p. 142).

O caráter alegórico do poema é evidente. Não é Saturno, o ceifador, o deus da colheita exaltado aqui. Nem é aludida a festa romana de celebração dos tempos áureos, quando o povo se recordava de ter vivido fartamente sob as bênçãos do deus pagão da agricultura. Não se trata de um poema nostálgico, tampouco utópico. Nesse poema "*XXI*", também não se menciona a terra escura sobre a qual o melancólico, marcado pela predestinação, se verga pensativo, imóvel. Alude-se, em vez disso, à terra que, sob a benção de Deus, propicia o alimento necessário aos "trabalhadores": o pão e o vinho; o Corpo e o Sangue de seu filho, Jesus. Está-se aqui diante de uma alegoria que envolve concomitantemente a busca das graças e o mistério da Eucaristia.

Nesse poema, encontra-se uma chave de leitura que permite compreender o encantamento de Verlaine diante das páginas do Catecismo que explicavam a Eucaristia. Para o melancólico-depressivo, como apontava Kristeva (1989), a identificação com o "outro" que falta ao *Eu* é marcada por incorporação, que é também introjeção, afinal, para que a sombra do objeto recaia sobre o *Eu*, a "coisa perdida" que causa sofrimento é "canibalizada". Como a instância saturniana do poeta identifica Jesus como a "Coisa", ela o devora ao comungar. A "Coisa", por sua vez, introjetada no *Eu*, exercerá sobre esse sujeito tal força que também acabará por tomá-lo, transformá-lo.

Se a fantasia religiosa é capaz de apaziguar parte das dores do melancólico em razão de o *Eu* conseguir identificar a "Coisa" primeva na figura divina, - junto da qual, em breve, acredita que estará próximo, - a Eucaristia, fornece elementos capazes de ressignificar mais ainda a relação do *Eu* com esse "objeto" de desejo, a "Coisa" primeva. E isso ocorre porque a hóstia e o vinho, quando consagrados, *transubstanciam-se* em corpo e sangue; entendidos, não como símbolos, mas como *Presença real* do Cristo.

O *Eu* religioso católico, devorando o que lhe falta, isto é, o corpo de Cristo, não resiste à "Coisa" devorada, que em breve o tomará por dentro. Pelo contrário, cada vez mais cede e se espelha nessa imagem-corpo que recai sobre si. Cristo, nesse sentido, é então acolhido pela interioridade do fiel. A Eucaristia é, dessa maneira, a forma como a "Coisa" primeva, incorporada e introjetada pelo cristão, pode repetidamente ser devorada e pode devorá-lo. O sujeito, após comungar, já não é mais o mesmo, porque, ao renovar o sacrifício de Jesus e ao alimentar-se do corpo da "Coisa", cede espaço interno para o divino, - que o invade. O eu-saturniano, dessa maneira, após a Eucaristia, já não é mais o maldito marcado pelo destino, mas o "novo Homem", imagem e semelhança de Cristo.

Assim, no eu lírico de *Sagesse*, condenado pelas leis dos homens, mas crente de sua absolvição pela lei divina, ecoa as palavras de Paulo em *Gálatas, 2.20*: "Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim". [282] Para Verlaine, à beira de um colapso nervoso, como revela em *Mes prisons* e em vários escritos biográficos, a Eucaristia não significou tomar ciência de um mistério, mas foi a possibilidade de afastar a sua crise nervosa e, de certa maneira, uma revelação poética.[283]

Sagesse, diante disso, com a imagem da Colheita divina e a alusão à Eucaristia, não é encerrado com uma mensagem pessimista ou cética, como as outras obras de Verlaine, mas com uma mensagem otimista, porque a alegoria da festa da colheita e a menção ao sacramento eucarístico evocam a renovação perpétua do pacto com o Criador, que é, do ponto de vista cristão, o grande responsável pela Colheita derradeira.

É evidente, porém, que outras obras posteriores a *Sagesse* tencionaram mais uma vez o desencanto do mundo, o amor carnal e os "vícios" do passado, conferindo à obra de Verlaine certa natureza dual. A justificativa para essa incoerência é a seguinte: quanto mais pecava, o pecador, consciente de sua fragilidade, mais buscava renovar o pacto com o Deus. Isso ocorrerá, por exemplo, quando em *Amour*, de 1888, o poeta celebrar a Caridade, oferecendo poemas religiosos ao filho, que nunca mais pôde ver, e aos amigos que o defenderam nos momentos difíceis, como na ocasião em que foi preso pela segunda vez, já em 1885; ou quando perdeu sua mãe; ou quando já não tinha meios de subsistência e vagava bêbado.

Em *Amour* ainda, Verlaine dedicará uma seção inteira aos mortos de sua vida: àquele que considerava como um filho, o aluno Lucien Létinois, morto de febre tifoide em 1883; à finada prima Élisa Moncomble; ao pai e à mãe, falecida em 1886. Mensageiro de Tanatos, o poeta, ciente da fragilidade dos laços significantes, erige sua obra como forma de sublimação.

> *Ô mes morts tristement nombreux*
> *Qui me faites un dôme ombreux*
> *De paix, de prière et d'exemple,*
> *Comme autrefois le Dieu vivant*
> *Daigna vouloir qu'un humble enfant*
> *Se sanctifiât dans le temple.*

---

[282] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 2033.

[283] Ao poeta, marcado pela melancolia, devendo se esvaziar para ser outros, ser a imagem de Cristo é uma entre tantas possibilidades. Em *Bonheur*, sua terceira obra poética de cunho católico, o poeta mais uma vez expressará seu encanto com a Eucaristia: "*Sois de chair et même aime cette chair, la même/ Que celle de Jésus sur terre et dans les cieux,/Et dans le Très Saint-Sacrement si précieux/Qu'il n'est de comparable à sa valeur que celle/De ta chair vénérable en sa moindre parcelle/Et dans le moindre grain de l'Hostie à l'autel;/Car ce mystère, l'Incarnation, est tel,/Par l'exégèse autour comme par sa nature;/Qu'il fait égale au Créateur la créature,/Cependant que, par un miracle encor plus grand,/L'Eucharistie, elle, les confond et les rend/Identiques.* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 372).

Ô mes morts penchés sur mon cœur
Pitoyables à sa langueur,
Père, mère, âmes angéliques,
Et toi qui fus mieux qu'une sœur,
Et toi, jeune homme de douceur
Pour qui ces vers mélancoliques,

Et vous tous, la meilleure part
De mon âme, dont le départ
Flétrit mon heure la meilleure,
Amis que votre heure faucha,
Ô mes morts, voyez que déjà
Il se fait temps qu'aussi je meure.

Car plus rien sur terre qu'exil! [...] (VERLAINE, 1992, p. 255, grifo nosso).

A ausência dos entes e a solidão cada vez mais profunda modulam grande parte dos versos em *Amour*. A existência lutuosa na Terra, nesse sentido, é um exílio. Mesmo assim, em outros poemas, o eu lírico verlainiano mostra-se resignado, tal qual Maria no Gólgota, aceitando, por exemplo, a dor provocada pela perda daquele que era para ele como um filho, o ex-aluno Lucien Létinois: "*Mon fils est mort. J'adore, ô mon Dieu, votre loi./ Je vous offre les pleurs d'un cœur presque parjure;/Vous châtiez bien fort et parferez la foi*. [...] *Vous me l'aviez donné, vous me le reprenez* [...] (VERLAINE, 1992, p. 240). Nesse poema lutuoso direcionado a Deus, a sinceridade da dor que envolve o Verlaine empírico não afasta o *pathos* cristão que modula esteticamente os versos.

Completará um trípidico[284] religioso a obra que já mencionamos antes, *Bonheur*, publicada em 1891, quando Verlaine, negando as estéticas em voga e a "paternidade" dos poetas simbolistas e decadentes, cantou a glória de Jesus e da Virgem Maria e propôs uma questionável sinceridade: "*L'art tout d'abord doit être et paraître sincère/ Et clair, absolument* [...]" e "*L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 378). Tal será o grau dessa "sinceridade" e, ao mesmo tempo, de dissociação, que o eu lírico verlainiano, refletindo sobre a condição de Verlaine, lamentar-se-á a respeito do "*pauvre Lelian*", ele mesmo. Aludindo a Hamlet, quando este avistou o crânio de Yorick, que era o antigo bobo da corte, o eu poético verlainiano enunciará: "*Qu'en dire, sinon: 'Poor Yorick!' ou mieux "Poor/ Lelian! Et pauvre âme à tout faire, faiblesse* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 387).

Esse processo de dissociação, que nada tem de ingênua, ocorrerá também quando, na segunda edição de *Les poétes maudits*, em 1888, o Verlaine crítico colocar o *Pauvre Lelian*

[284] Sem contar a obra *Liturgies Intimes*, composta por traduções literais de orações da missa e por poesias que evocam as festas do calendário litúrgico.

como um dos "poetas malditos", ao lado de Mallarmé, Corbière, Rimbaud, L'Isle-Adam e Desbordes-Valmore. A respeito desse "outro", o *Pauvre Lelian,* Verlaine dirá: "*Ce Maudit-ci aura bien eu la destinée la plus mélancolique, car ce mot doux peut, en somme, caracteriser les malheurs de son existence*" [...][285](VERLAINE, 1910, p. 77), o que reafirma a consciência de que tanto sua poesia quanto sua existência são sentidas como marcadas por um destino excepcional e trágico.

Voltemos a *Sagesse*, que é a primeira obra de cunho religioso. Ela não fez sucesso de início, nem entre católicos, muito menos entre os literatos. Mais prestígio e sucesso obteve quando, em 1884, Huysmans descreveu as qualidades expressivas e espirituais desse livro no romance *À Rebours.* O protagonista do romance, Des Esseintes, além de admirar "[...] pessoas enclausuradas em mosteiros, perseguidas por uma sociedade odiosa [...]" (HUYSMANS, 2011, p. 133), curiosamente possuía em sua biblioteca os volumes de um poeta então condenado ao ostracismo, Paul Verlaine.

A respeito do poeta e sua arte, o narrador do romance de Huysmans apresentava todas as idiossincrasias, todo o caráter rebelde daquela poética que havia colocado de cabeça para baixo o soneto e que buscava renovar de maneira singular, seja no metro, seja na rima, os poemas de forma fixa.[286] Des Esseintes, não apenas se deliciava com a vagueza das expressões confidenciais, à luz crepuscular, presentes em *Fêtes Galantes*, mas também "[...] relia com frequência este livro de *Sabedoria* [*Sagesse*] cujos poemas lhe sugeriam devaneios clandestinos, ficções de um amor escondido por uma Madona bizantina [...]" (HUYSMANS, 2011, p. 252).

Posteriormente, ao prefaciar o conjunto das obras religiosas póstumas de Verlaine, Huysmans[287] (1904, p. xiii) apontou as peculiaridades que os decadentes apreciaram na arte religiosa de Verlaine: ingenuidade quase popular na expressão; estranheza evocativa para exprimir sua contrição religiosa, com desvios e elipses; linguagem pouco complicada, embora retorcida. Léon Vanier em pouco tempo adquiriu os volumes que estavam sob domínio da editora católica e assumiu os direitos dessa obra. Viria a publicá-la em uma segunda edição em 1889.

Dentro do quadro de transformações da lírica moderna, a função desses poemas religiosos de Verlaine é notável, seja em termos de conteúdo, seja em termos formais. Noulet

---

[285] Tradução nossa: "Este maldito terá tido o destino mais melancólico, porque esta doce palavra pode, em suma, caracterizar os infortúnios de sua existência."
[286] Cf. HUYSMANS, 2011, p. 250 – 252.
[287] Huysmans, J.-K. *Préface*. In : VERLAINE, Paul. *Poésies religieuses.* Paris: Albert Messein Éditeur, 1904, p. XII – XXIX.

(1971) destaca que, já no final do século XIX, época marcada pela preferência exacerbada do aspecto musical em detrimento do aspecto semântico na poesia, o que culminaria na querela em torno da noção de "*poésie pure*", *Sagesse*, quando reeditada por Léon Vanier, direcionava a poesia para uma via oposta a esse dualismo excludente entre som e sentido.

Alguns daqueles poemas aparentemente estavam pautados na convergência do plano do significado e do significante, o que fazia unir o entendimento e o som imediatamente, livre aparentemente das amarras retóricas da tradição, segundo a opinião de Noulet. Em *Sagesse*, como ocorrerá com mais intensidade em outras obras religiosas posteriores, pairava certa uma serenidade em torno do "verbo". Rodenbach (1899) via que a grande originalidade de Verlaine consistia em escrever poemas como se fosse uma reza.

Anos antes de sua morte, já bastante conhecido, saudado e acolhido pela jovem geração de poetas belgas, - entre os quais estavam Émile Verhaeren, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck e Max Elskamp, - Verlaine seria convidado a proferir palestras em diferentes regiões da Bélgica e dos Países Baixos. Nesses locais, palestrou para diferentes públicos, inclusive para o público formado pelos escritores de certo "neocatolicismo", movimento de reavivamento da fé cristã-católica no final do século XIX.[288]

A exaltação da figura tímida, vestida com andrajos, chamada carinhosamente *Pauvre Lelian*, - que lia os próprios poemas de maneira quase monótona diante do olhar emocionado da plateia, - não escapou das críticas moralizantes de Albert Giraud e de Albert Mockel, autores que, após flertarem com o Simbolismo e, inclusive, com a arte de Verlaine, defenderam certo Parnasianismo nacionalista belga.[289] Para eles, a imoralidade dos temas abordados, visível em obras como *Parallèlement*, quando o poeta cantou o amor carnal, dava provas da falsa conversão e da indecência daquele poeta que ainda assim balbuciava: "*Je tournais saint, je crois.*"[...] (VERLAINE, 1992, p. 467). [290] Rodenbach, não ignorando a multiplicidade de temas e de formas do conjunto da obra de Verlaine, em 1899, comparou-a a uma igreja gótica, cujas formas são irregulares, mas as quais, em todo caso, ascendem ao céu:

> *Une église; c'est l'impression que donnera dans l'avenir, l'œuvre de Verlaine. Non pas une cathédrale, amas de pierres énormes, clochers qui montent à l'assaut de l'air, vitraux comme des jardins de pierreries. C'est Victor Hugo qui est cette Notre-Dame de la Poésie. Verlaine aura construit une Sainte-Chapelle, aux ciselures expertes, aux gargouilles de démons, avec des fresques célestes pour lesquelles des anges authentiques sont venus servir de modèles, avec un bénitier qu'il a rempli de ses larmes.*

[288] Cf. VANWELKENHUYZEN, 1945.
[289] Cf. VANWELKENHUYZEN, 1945.
[290] *Élégies*, poema "*IX*".

> *Il y travailla d'une âme simple et vaillante. Mais tant que l'homme vit, il s'interpose et lui-même empêche la vue de son œuvre. Et aussi s'interposent les envies, les légendes, les incompréhensions. Toutes ces choses sont comme des échafaudages autour d'une construction qui s'élève* (RODENBACH, 1899, p. 77).[291]

O conjunto da obra de Verlaine, em seus pormenores e variações, para Rodenbach, conhecedor e admirador do poeta francês, assemelhava-se a uma igreja gótica. Sem pedras enormes, mas laboriosa e detalhadamente erguida e cinzelada, essa construção arquitetônico-poética não negava, por exemplo, a presença de "gárgulas de demônios" e valia-se de "anjos autênticos" que lhe serviam de modelo. Como Verlaine, em 1899, ainda estava vivo, e boatos e lendas em torno de sua pessoa ainda surgiam, Rodenbach afirmava não ser possível vislumbrar a magnitude da construção, afinal o poeta ainda produzia incansavelmente outras obras, de modo a sempre colocar mais detalhes nessa irregular e grandiosa catedral, que, em direção ao futuro, soaria seus sinos. Rodenbach dizia isso porque Verlaine, entre uma e outra obra de cunho religioso, dispôs poesias e obras que nada tinham de beatíficas. Estas, notadamente, eram tão heterogêneas na forma quanto no conteúdo.

Em 1884, Verlaine publicou *Jadis et Naguère*, obra que se interpunha entre os versos cristãos de *Sagesse* (1880) e de *Amour* (1888). O próprio título do livro de poesia não somente indicava a importância que o passado tinha para o poeta, mas explicitava dois momentos distintos do seu passado. Verlaine, antes voltado à tradição dos Doutores da Igreja, agora retomava mais declaradamente o diálogo com a tradição literária pagã, "cantando", por exemplo, a renovação constante da forma fixa soneto, que ele próprio tanto utilizou e cuja natureza ele definia como "*Fine basilique au large diocese/ Saint-Pierre-des-Vers, immense et condensé* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 145). A escrita do soneto "*A la louange de Laure et de Petrarque*" carregava a marca da excepcionalidade do homenageador, levando-se em consideração que o poeta não o pôs de cabeça para baixo, mas utilizou nele uma métrica *ímpar*, o hendecassílabo.

---

[291] Tradução nossa: "Uma igreja; essa é a impressão que o trabalho de Verlaine dará no futuro. Não uma catedral, um amontoado de pedras enormes, campanários erguendo-se no ar, vitrais como jardins de pedras preciosas. É Victor Hugo que é esta Notre-Dame da Poesia. Verlaine terá construído uma Sainte-Chapelle, com talhas habilidosas, gárgulas de demônios, com afrescos celestiais para os quais autênticos anjos vieram servir de modelo, com uma pia que ele encheu de lágrimas.
Ele trabalhou lá com uma alma simples e valente. Mas enquanto o homem vive, ele intervém e ele mesmo impede a visão de sua obra. E também se interpõem os desejos, as lendas, os mal-entendidos. Todas essas coisas são como andaimes em torno de um prédio em ascensão."

A primeira parte do livro, chamada "*Jadis*", compreendia não apenas os poemas do passado, mas também as temáticas que se relacionavam a uma época mais distante, quando Verlaine escrevera os poemas *saturniens* e os *galantes*. "*Mouches de mes soleils noirs* [...]" (VERLAINE, 1992, p. 145) era como o poeta se referia, no "*Prologue*", a essas ideias antigas que agora se concretizavam em forma de poemas. Na primeira seção, além disso, constavam nove poemas-pastiches que imitavam alguns poetas contemporâneos, como Mallarmé, e uma longa peça dramática "galante" à Watteau chamada "*Les uns et les autres*", dedicada a Banville.

Não se pode esquecer de que também estava ali, dedicado a Charles Morice, o poema "*Art poétique*", a respeito do qual já dissertamos anteriormente. Pelo fato de esse poema ser tomado como um dos credos dos futuros "simbolistas", que começaram a exprimir ideias por meio de sugestivas notas sonoras, contornos embaciados e cores vagas, a obra *Romances sans paroles* também foi finalmente conhecida por um público mais amplo.

Em "*Naguère*", segunda parte do livro, constavam alguns poucos poemas de um passado mais recente; aquele passado de Petit-Carmes, de antes da conversão em Mons, quando Verlaine escrevera longos poemas diabólicos e narrativos. Um deles era "*Crimen Amoris*", cujos versos evocavam uma orgiástica "festa dos Sete Pecados" e dos "cinco sentidos", em que a personagem principal era um jovem de dezesseis anos, "[...] *le plus beau d'entre tous ces mauvais anges* [...] (VERLAINE, 1992, p. 189), tomado por um delírio demiúrgico e satânico.

Jadis et Naguère, que era tão díspar na forma quanto no conteúdo, evidentemente, mobilizou grupos distintos naquele circuito literário parisiense do final do século XIX. E isso ocorria mesmo antes da publicação da obra, quando Verlaine publicou alguns daqueles poemas em jornais e revistas. Em 1883, por exemplo, um ano antes do lançamento de *Jadis et Naguère*, Verlaine havia publicado um curioso poema chamado "*Langueur*" na revista *Le Chat noir*. O tom pessimista e o ritmo langue daqueles versos logo fizeram com que o poema fosse considerado uma espécie de emblema poético do mal-estar daquele fim de século desencantado.

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence!

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire ?

Ah! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige ! (VERLAINE, 1992, p. 184).

O eu poético não se comparava ao Império em processo de queda. Ele mesmo era o Império no fim de certa decadência, a observar langue o seu próprio desmoronamento. O paralelo entre o passado e o presente era nítido. A atmosfera de decadência que prenunciava a queda[292] do Império romano era imaginada como correlata ao ambiente letárgico que envolveu a queda do Segundo Império francês, sobretudo após a derrota para os prussianos em 1870. No entanto, o foco não era exclusivamente a correspondência entre quedas de impérios de épocas distintas, mas a equivalência entre a "paisagem" refinada e langue, personificada pelo Império, e o eu poético, letárgico e preso por um "*ennui dense*".

"*Langueur*" não somente traduzia o estado da alma pessimista de uma elite intelectual que assistia, nas últimas décadas, a sucessivas quedas políticas, econômicas e morais da França, como também materializava o que Baudelaire e Gautier, anos antes, já haviam indicado acerca do estilo da arte em épocas de transição civilizacional. Verlaine transpusera o estado de refinamento e de morbidez do caráter finissecular para o plano sintático, semântico, fônico e formal dos versos. Desvios de norma gramatical e retórica produziam versos que, mesmo aparentemente simples, convocavam certas ambiguidades, algumas extravagâncias de sentido e até o *nonsense*, como em "*D'un style d'or où la langueur du soleil danse*" e em "[...] *ô n'y pouvoir mourir un peu!*" (VERLAINE, 1992. p.184), como se a morte pudesse ser mensurada em quantidade.

A lentidão reativa do olhar fastidioso era transposta para o ritmo sugerido pelas cadências dos versos. Consoantes nasais, em algumas sílabas ou em determinadas palavras, ao lado de vogais graves, evocavam a atmosfera abafada, ao mesmo tempo que faziam soar aos ouvidos a morosidade perceptiva em relação aos eventos que se sucediam diante do Império em ruínas: "*Je suis* ***l'Em****pire à la* ***fin*** *de la déca****den****ce,/ Qui regarde passer les* ***grands*** *Barbares* ***blancs****/* ***En com****po****sant*** *des acrostiches* ***in****do****lents*** */* ***D' un*** *style d'or où la* ***lan****gueur du soleil* ***danse***." (VERLAINE, 1992, p. 184). As cesuras na quarta, na oitava e na décima segunda sílabas, como em "*Je-suis-l'Em-****pire****-à-la-****fin****-de-la-dé-ca-****dence****"*, tanto reafirmavam o caráter experimental

[292] Para o poema de Verlaine não é imprescindível distinguir se se trata de uma alusão à queda do Império de Augustus, evocado pela figura de Bathyle, ou se é a alusão à Queda do Império romano no ano de 476 d.C. Na verdade, a percepção de *Queda* romana dentro da tradição ocidental remonta aos períodos seguintes ao império de Augustus.

dessa poética em relação ao alexandrino quanto manifestavam o desmoronamento da tradição do verso francês clássico.

No plano do conteúdo, o tédio mostrava-se como uma experiência não ultrapassável, "densa", uma vez que as pulsões de vida sinalizadas pelo "poder" estavam amortizadas. Essa amortização, no entanto, em vez de ser combatida, era cultivada por um "não querer", revelando certa perversidade no cultivo de seu próprio estado neurótico e na escolha por sucumbir em seu próprio refinamento.

Bathylle, escravo de Caius Maecenas[293] e criador da pantomima cômica durante o Império de Augustus, é abordado pela voz lírica. Como nada ali é cômico, o riso não é possível. Logo em seguida, emerge o verso que traduzia o esgotamento de toda uma geração: "*Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!*". Por fim, no último terceto, divisamos o procedimento tão verlainiano do encadeamento de frases que se acumulam formando um único período que converge no final da estrofe. As imagens ali mobilizadas, nesses cortes, são cenas que evocam a decadência e que prenunciam uma grande queda: a esterilidade e a trivialidade da poesia, o esfacelamento das antigas hierarquias sociais e a sensação inexplicável de tédio.

A grande questão acerca desse poema é que se tratava de um pastiche, não uma profissão de fé do poeta. Verlaine inclusive o colocou dentro da seção "*A la manière de plusieurs*" na parte "*Jadis*". O mal-entendido, no entanto, não foi desfeito, e Verlaine e o poema tornaram-se representantes do que seria chamado de Decadentismo, sobretudo após a publicação da obra *Os poetas Decadentes*, de Paul Bourde, em 1885, e da fundação, em 1886, por parte de Anatole Baju, do jornal *Le décadent littéraire et artistique*, onde nas primeiras páginas constava o manifesto que afirmava não pretender fundar, mas destruir e revelar o estado de desintegração daquela sociedade.

No entanto, o poeta Charles Vignier, quando entrevistado por Huret[294] em 1891, chamava a atenção do entrevistador para o fato de Verlaine sempre se desvencilhar dos rótulos de simbolista ou de decadente. Mas, para Vigner, não havia dúvidas de que Verlaine, com suas dissonâncias e singularidades líricas, era o mestre, principalmente dos "decadentes":

---

[293] Cf. FAVRE (In: VERLAINE, 1992, p. 797).

[294] Como uma espécie de jornalista polemista, Huret havia organizado uma série de entrevistas com os nomes mais importantes da literatura francesa do final do século XIX. Nelas, Huret, além de ter provocado os principais literatos acerca do que pensavam sobre seus próprios pares e desafetos, organizou as seções de entrevistas de acordo com algumas tendências estéticas que melhor julgava para cada um: *Psychologues, Les Mages, Symbolistes et Décadents, Les Naturalistes, Les Néo-Réalistes, Les Parnassiens, Les Indépendants, Théoriciens et Philosophes*. Ademais, esse entrevistador propunha no livro a divisão das impressões psicológicas que teve diante dos literatos. Verlaine, por exemplo, em razão de certo comportamento ambíguo e sagaz, foi classificado entre os de espírito "ácido e afiado".

> *Acceptons décadent si cette épithète signifie que Verlaine pince sa viole de la manière la mieux exquise; si cette épithète veut dire que nul avant ce décadent ne grattatant exquisement les plus lointaines cordes de l'inconscient; si décadent implique que ce prestigieux manieur de mots transforma le vers parnassien, rigide et froide et sculpturale momie* [...][295] (VIGNIER apud HURET, 1891, p. 101).

Mallarmé, assinalando o mesmo fato apontado por Vigner e a rebeldia verlainiana nos anos de 1860 contra os "tetrarcas" do Parnaso e o manejo constante do verso, ia além. Esquivava-se do título de mestre dos jovens poetas e o conferia a Verlaine.

> *Mais le père, le vrai père de tous les Jeunes, c'est Verlaine, le magnifique Verlaine dont je trouve l'attitude comme homme aussi belle vraiment que comme écrivain, parce que c'est la seule, dans une époque où le poète est hors la loi, qui peut faire accepter toutes les douleurs avec une telle hauteur et une aussi superbe crânerie.* [...][296](MALLARMÉ apud HURET, 1891, p. 62).

Mallarmé destacava tanto a arte verlainiana quanto a hombridade singular daquele poeta, que, na condição de rejeitado socialmente, acomodou todas as violências e modulou, altivamente e corajosamente, todas as dores que sentiu. O autor de "*Après-midi d'un faune*", ainda nessa entrevista, destacando aquele final do século XIX como um momento único na história, em que cada poeta seguia seu próprio caminho, alertava para a força de renovação da lírica, cuja prova, aliás, podia ser vista em *Sagesse*. No entanto, quando Verlaine foi questionado por Huret a respeito do Simbolismo, por exemplo, e a respeito das "revoluções poéticas" vigentes, zombeteiramente, ele se contrapôs a todos:

> *— Vous savez, moi, j'ai du bon sens; je n'ai peut-être que cela, mais j'en ai. Le symbolisme ?… comprends pas… Ça doit être un mot allemand… hein? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme; qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains! Moi je suis Français, vous m'entendez bien, un chauvin de Français, — avant tout. Je ne vois rien dans mon instinct qui me force à chercher le pourquoi du pourquoi de mes larmes; quand je suis malheureux, j'écris des vers tristes, c'est tout, sans autre règle que l'instinct que je crois avoir de la belle écriture, comme ils disent!* [...] —

[295] Tradução nossa: "Vamos aceitar decadente se esse epíteto significa que Verlaine dedilha sua viola da maneira mais requintada; se esse epíteto significa que ninguém antes desse decadente dedilha primorosamente os acordes mais distantes do inconsciente; se decadente implica que este prestigioso manipulador de palavras transformou o verso parnasiano, múmia rígida e fria e escultural".

[296] Tradução nossa: "Mas o pai, o verdadeiro pai de todos os jovens, é Verlaine, o magnífico Verlaine, cuja atitude de homem realmente acho tão bonita quanto de escritor, porque é o único, numa época em que o poeta é fora da lei, que pode fazer aceitar toda a dor com tal altivez e soberba bravura."

> *Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! eux et leurs manifestations ridicules!*[297] (VERLAINE apud HURET, 1891, p. 67-68).

Francis Carco (1948, p. 198), indicando que Verlaine sabia tirar vantagem de "[...] *sa détestable réputation* [...], via na fuga de Verlaine em ser classificado junto aos jovens uma maneira de impactar o entrevistador e de reafirmar sua autonomia. Pierre Martino (1925) destaca que, por volta de 1885, quando os jovens poetas cada vez mais descobriram Verlaine, admiravam-no menos pelos versos do que pela existência lendária, pelo seu cinismo e desleixo. Esse Verlaine era "[...] *le Poète 'pur', symbolle de toutes les protestations et de tous les affranchissements*" (MARTINO, 1925, p. 117).

Michaud (1966, p. 116) destacou ainda que foi com Verlaine que a poesia francesa distinguiu aquilo que era a Literatura nacional, resumida até então a exercícios de oratória e retórica, daquilo que deveria buscar como fenômeno lírico: a linguagem poética. Michaud (1966, p. 123) afirmava que, talvez tanto mais do que as inovações obscuras propostas por Rimbaud, as de Verlaine, que, até seu derradeiro instante, desarticulavam o alexandrino, contribuíram para a suavização e a fluidez do verso francês.

> *Pour la première fois en France, un poète ne comptait plus les syllabes, n'égrenait plus les vers: la phrase poétique formait un tout, se déroulant de vers en vers, de mesure en mesure, se glissant, insinuante et fluide, cherchant la courbe du chant intérieur pour se modeler sur elle*.[298]

Verlaine, como o poeta, gradativamente, seja em razão das publicações que esmiuçavam os escândalos de sua vida pessoal, seja por iniciativa própria em suas "confissões" e "memórias", fez de si uma personagem literária, um Villon moderno; um poeta maldito, ambivalente e genuinamente lírico, que, consciente de si e de suas batalhas íntimas, cantou as aflições que atingiam a sua pessoa, a ponto de produzir pastiches do estilo de seus contemporâneos e de seu próprio fazer poético, como ocorreu em *Parallèlement.*[299]

---

[297] Tradução nossa: "Sabe, eu tenho bom senso; posso ter apenas isso, mas tenho. Simbolismo?... não entendo... Deve ser uma palavra alemã... hein? O que isso poderia significar? Eu, aliás, não me importo. Quando sofro, quando gozo ou quando choro, sei muito bem que não é simbólico. Veja, todas essas distinções são germanismo; que importa a um poeta o que Kant, Schopenhauer, Hegel e outros Boches pensam dos sentimentos humanos! Eu sou francês, você me ouve bem, um chauvinista francês – acima de tudo. Não vejo nada no meu instinto que me obrigue a procurar o porquê das minhas lágrimas; quando estou infeliz, escrevo versos tristes, só isso, sem outra regra que o instinto que acredito ter de escrever bonito, como dizem! [...] - Eles me incomodam, no final das contas, os *cymbalistas*! eles e suas manifestações ridículas!"

[298] Tradução nossa: "Pela primeira vez na França, um poeta não contava mais as sílabas, não soletrava mais os versos: a frase poética formava um todo, desdobrando-se de verso em verso, de compasso em compasso, escorregando, insinuante e fluida, buscando a curva do canto interior para modelar-se nela."

[299] Vide o poema *"A la manière de Paul Verlaine"*, em que Verlaine faz um autopastiche.

Desses desdobramentos, entre aparentes simplicidades e destreza para manejar as mais díspares formas poéticas, explica-se a inexatidão da imagem de Verlaine como poeta para a posteridade. Ora é visto como pueril e confessional, ora, como hábil, vago e furtivo. Maldito e santificado; libidinoso e casto; bêbado e excessivamente sóbrio; saturniano e católico; fauno e monge, essas são algumas das imagens que envolvem o nome do poeta francês.

Francis Carco (1984, p. 181) não afirmava que Verlaine, por conta desse caráter antitético, era a materialização do *Homo duplex*, como o foi Baudelaire, mas que era a do "*Homo multiplex*"; aquele que, esvaziando-se por completo, tinha a capacidade de viver e de sentir violentamente o peso de outras existências. Carco (1984), na verdade, reafirmava a antiga ideia de que o poeta, sujeito melancólico e, por isso, maldito e excepcional, era capaz de esvaziar-se para, então, "outrar-se".

4 ALPHONSUS DE GUIMARAENS: O CAVALEIRO LÍRICO SOB O SIGNO LUNAR

Em 24 de julho de 1870, a menos de dois meses de se desenrolarem os eventos que culminariam na derrota de Napoleão III na Guerra Franco-Prussiana, - mesma época em que Paul Verlaine preparava-se para o casamento com Matilde Mauté e compunha *La Bonne Chanson*, - nascia no Brasil, em Ouro Preto, Afonso Henriques da Costa Guimarães, assim batizado em homenagem ao rei fundador de Portugal, conforme a "Notícia biográfica" escrita por João Alphonsus.[300] Afonso, que mais tarde adotaria uma versão latinizada do próprio nome[301], era um dos sete filhos do comerciante português Albino da Costa Guimarães e de Dona Francisca de Paula Guimarães Alvim, sobrinha materna do escritor Bernardo Guimarães.

Afonso Henriques, por volta de 1886, estudava o "secundário" e fazia os exames preparatórios no Liceu Mineiro de Ouro Preto, ao lado do amigo Severiano de Resende, que também seria poeta e figura constante em sua vida. No ano seguinte, sabe-se que foi matriculado no Curso Complementar da Escola de Minas a fim de formar-se engenheiro. É dessa época que despontaram seus primeiros versos e o amor pela prima, a filha de Bernardo Guimarães, Constança. O namoro juvenil daqueles que já se consideravam noivos, no entanto, foi brevíssimo, durou dois anos. Isso porque, em 28 de dezembro de 1888, a moça faleceu, vítima de tuberculose.

Nos anos de 1890, Afonso começou a colaborar ativamente no *Almanaque Administrativo, Mercantil, Industrial, Científico e Literário do Município de Ouro Preto*, dirigido por Manuel Ozzori, conforme lembra Andrade Muricy (1951, vol. II, p.5), onde seu ideário de mocidade contrário à Monarquia apareceu num poema. Em 1891, porém, o rapaz teve que deixar em definitivo a cidade natal, porque havia se matriculado na Faculdade de Direito de São Paulo, bem como aconteceu a Severiano de Resende. Ao lado desse futuro "[...] padre *défroqué*, poeta, polemista e maior amigo" (BUENO, 2002, p.X)[302] e de Adolfo Araújo, Afonso começou a contribuir também na imprensa paulista com alguns poemas.

Ainda vacilantes entre o formalismo parnasiano e possuindo certa excentricidade romântico-decadente, esses poemas de juventude publicados em jornais, por volta de 1891, ao

[300] A cronologia de fatos retomados por esta apresentação está fundamentada na "Notícia biográfica" escrita por João Alphonsus (In: GUIMARAENS, 1960, p.34) presente na *Obra Completa* de Alphonsus. O poeta recebeu o mesmo nome que D. Afonso Henriques, fundador de Portugal, possivelmente porque nasceu apenas um dia antes (24 de julho) da data de nascimento do rei (25 de julho), que é também data da lendária Batalha de Ourique.

[301] Nas notas à edição das *Obras Completas*, de 1960, Alphonsus de Guimaraens Filho (apud GUIMARAENS, 1960) lembra que Arcanjo de Guimarães, o irmão de Alphonsus que era igualmente poeta, também havia optado por latinizar o próprio nome. Assinava Archangelus de Guimaraens.

[302] Posteriormente a esse momento é que Severiano de Resende, após abandonar o curso de Direito, entraria para a vida religiosa.

que se sabe, seriam agrupados em um livro que se chamaria *Alucinações*, "[...] por vezes referido como *Das alucinações*", conforme assinala a pesquisadora Francine Weiss Ricieri (2017, p. 18), ou em uma obra que teria o nome *Salmos*. Ambos os projetos, contudo, não se concretizaram. Algumas dessas composições, na verdade, foram realocadas posteriormente no projeto de *Kiriale*.

Já na vida íntima desse jovem mineiro, habitando São Paulo, outros casos amorosos ocorreram após a jovem Constança. Um deles, no entanto, teve o mesmo triste fim que aquele da primeira namorada.[303]Também, nessa época, Afonso trabalhou no *Diário Mercantil*, no *Comércio de São Paulo*, no *Correio Paulistano* e no *Estado de São Paulo*. Rapidamente, na capital paulista, atuando na imprensa e estudando ao lado da jovem elite intelectual na Faculdade de Direito, entrou em contato com a boêmia literária da cidade, da qual fazia parte José Freitas Valle, jovem que emigrara do Rio Grande de Sul em 1885 e que ingressara no curso de Direito em 1886.

Freitas Valle, que também escreveria versos - em francês, sob o pseudônimo de Jacques D'Avray, - além de vir a exercer função pública como senador nas décadas seguintes, foi uma espécie de "mecenas"[304] durante a República Velha. Sujeito de gosto refinado, quase um *Des Esseintes* como destacou Muricy (1951), Valle seria chamado por Alphonsus, por volta de 1888, de "*Prince royal du Symbole, Le Grand Poète Inconnu*" (GUIMARAENS, 1960, p. 75). Além de auxiliar financeiramente e interferir politicamente em favor dos amigos, Freitas Valle proporcionou a muitos, inclusive a Alphonsus, o acesso a inúmeras obras francesas.[305]

Em 1893, Afonso havia retornado a Ouro Preto, - onde, transferido, terminaria o curso de Direito na recém fundada Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais. Em 27 de abril daquele mesmo ano, escreveu uma curiosa carta endereçada à Jacques D'Avray, pseudônimo de Freitas Valle, acerca da leitura do livro de entrevistas de Jules Huret, a famosa *Enquête sur*

---

[303] Cf. PACE (1984).

[304] Em 1904, Valle adquirira uma chácara no "final do espigão da Avenida Paulista, [localização] escolhida pelos barões do café para erguer seus palacetes de estilo eclético [...]" (CAMARGOS, 2001, p. 15). Ali, no palacete da chácara, na região atual da Vila Mariana, Freitas Valle, com seu gosto refinado e eclético, quase um *Des Esseintes*, reunirá uma pequena elite "intelectual" paulistana, a qual também financiará. Será batizada como "Villa Kyrial". Símbolo da oligarquia do final do século XIX, a região da Avenida Paulista, naquele momento, com a chácara de Freitas Valle assumia uma importante posição, afinal, por mais que São Paulo fosse um grande centro político, econômico e comercial do país, faltavam-lhe eventos e instituições culturais.

[305] O forte apreço e a dependência de obras francófonas, aliás, não era particularidade do Brasil, tendo em vista o prestígio que detinha aquele país europeu no Ocidente. Como nota Candido (In: CAMARGOS, 2001, p. 13), aliás, o Simbolismo, movimento nascido em Paris, oferecia a base para a poesia moderna, vide Ungaretti e T. S. Eliot, que escreviam em francês.

l'évolution littéraire[306], publicada no ano de 1891. Abaixo do cabeçalho dessa missiva, havia o verso "Levo-te pela mão, Alma, por que não pises", cuja autoria Afonso, na sequência da carta, identificou da seguinte forma: "Senhor Alphonsus ✠ o Místico" (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 3).

Ali, Afonso Henrique avaliava e indicava - diante de alguém que compartilhava seus anseios poéticos - qual seria o heterônimo literário empregado dentre os vários outros ensaiados, como Afonso Guy, Afonso Guimaraens, Alphonsus de Guymar etc. No ano seguinte, em 1894, já não seria o nome Afonso Henrique da Costa Guimarães que figuraria no quadro de formatura, mas sua alcunha literária mais conhecida: Alphonsus de Guimaraens.

A cruz pátea, inserida entre o pseudônimo de Afonso e o epíteto, evocava, na carta, sem dúvidas, a cruz de pátea comumente associada à Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão. Ademais, a presença da preposição "de" entre o nome e o sobrenome não apenas servia como elemento indicador da origem geográfica lusitana dos seus antepassados, sugeria a ascendência honrosa e fidalga na construção da *personae* Alphonsus de Guimaraens.[307] Em breve, compreenderemos melhor esse aparente anacronismo que compõe o *ethos* alphonsino.

O fato é que o ainda Afonso Henrique da carta de 1893 a Jacques D'Avray destacava ali uma das entrevistas de Huret que mais lhe satisfizera, principalmente, porque nela dizia ter encontrado a perfeita definição da ideia do Simbolismo. Tratava-se da entrevista de Mallarmé, da qual Afonso inclusive reproduzia um trecho. Nela, o autor das futuras *Divagations* (1897) assinalava que os jovens simbolistas, abandonando as tensões filosóficas e retóricas dos parnasianos, estavam muito mais próximos do ideal poético do que estes. Isso ocorria, segundo

---

[306] Como antes destacamos, nessas entrevistas, Huret polemizava com perguntas a respeito do que os poetas achavam de seus pares; organizava-os segundo as tendências e "escolas" a que pertenciam; e inclusive fornecia um quadro de classificação psicológico de cada um dos autores. Paul Verlaine, como já mencionamos, em virtude de certa inconstância e sagacidade, foi classificado por Huret como poeta "ácido e afiado". Mallarmé, por sua vez, foi colocado entre os "teóricos". Se não causa espanto a classificação de Mallarmé como um poeta mais teórico, cerebral, por outro lado, a de Verlaine como ácido e afiado desfaz qualquer impressão de que o poeta francês só foi percebido por Alphonsus em razão de sua fase lírica aparentemente simplória e religiosa. Diante do quadro amplo de tendências estéticas apresentado por Huret, a que Alphonsus teve pleno acesso, desfaz-se a ideia de que o poeta mineiro era ingênuo e de que sua lírica era puramente confessional e permeada de sentimentos cristãos. Pelo contrário, Alphonsus conhecia as polêmicas literárias e extraliterárias daquele momento.

[307] Observe-se que Afonso, Severiano, Álvaro Viana e José Freitas Valle, entre outros mais próximos, adotam em suas alcunhas literárias a partícula "de" (Alphonsus de Guimaraens, Severiano de Resende, Álvaro de Viana, Jacques D'Avray), o que indica uma espécie de modismo ou de conformidade estética "aristocrática" entre esses escritores. Na prosa "Cintra", de *Mendigos*, lê-se: "-Sr. de Fafe, se me fazes favor. Ainda um dia dêstes me falavas em Peladan, sujeito que não conheço, e citavas um paradoxo dele: que Balzac, burguês, tomando a partícula fidalga e transformando-se em De Balzac, prolongara por mais cinco séculos a vida da agonizante nobreza francesa. Serei como êle [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 480). O vínculo entre as ideias de Péladan e o grupo de escritores será explorado mais adiante, neste trabalho.

Mallarmé, porque os adeptos do Parnaso nomeavam e indicavam o objeto explicitamente, ao passo que os simbolistas apenas o sugeriam, conservando da imagem do objeto a sua potência criadora de devaneios, como se fosse um canto. Ao final da reprodução das palavras de Mallarmé, Afonso, entusiasmado, comenta:

> Evocar um rosto que se viu em sonho, **por meio de frases, alusões a sensações de dolorosa melancolia que sentimos**, deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de **um período crepusculejado pelo mistério quem nos lê do Lá-Em Cima**, poder exprimir a saudade que todos temos de um mundo que nunca vivemos, de uma mulher que nunca amamos... Deve ser tão grande! (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p.3, grifo nosso).

Em suma, o entusiasmo de Afonso referia-se à confirmação do influente Mallarmé sobre a concepção poética adotada pelos jovens simbolistas. Sob o conceito de "símbolo", havia, sem dúvidas, todo um conjunto de ideias (neo)platônicas que, por séculos, estava arraigado nas várias religiões e em certas correntes estético-filosóficas ocidentais. No processo de expressão saudosa de um mundo em que nunca se viveu ou de expressão nostálgica acerca de um ser perfeito que sensivelmente nunca se amou, a melancolia seria o humor que conduziria o tom lírico do poeta, o qual se sentiria, mais que os outros, saudoso desse longínquo Ideal.

Para o poeta simbolista, mesmo que sua expressão fosse altamente individualizada e que sua compreensão de símbolo fosse bastante particular, o humor melancólico, sem dúvidas, seria a força motriz da sua lírica. Decerto, a melancolia era o humor de quem, descontente com a modernidade, mas no seio dela, tinha consciência de certa "Queda" e, consequentemente, da impureza que incidia sobre a língua da "tribo", - para usar o termo que Mallarmé empregou no seu poema sobre Poe.

Após a exaltação com as possibilidades do fazer simbolista, Afonso indica, no decorrer da carta, que será mais "prosaico" no decorrer daquela carta, isto é, discorrerá sobre assuntos menos idealistas. Na sequência, ao tratar de livros, discorre sobre a importância que confere a um volume de poemas de Ronsard, - um dos grandes responsáveis pela grande renovação literária na França da Renascença. Além disso, Afonso deixa claro que rejeita a opinião de Saint-Paul-Roux-le-Magnifique, para quem o Simbolismo seria uma paródia do misticismo medieval e, portanto, diante do progresso do mundo, não teria razão de existir.

> **Ora, eu, que acho que o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser, e ainda mais acho que a Renascença das letras latinas em que estamos é toda místico-simbólica**, vou assinar de ora em adiante o nome que tu vês na primeira página

> desta, fora a cruz, que é só para o uso dos amigos, e que só dá trabalho para fazer. (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 4, grifo nosso)

O curioso desse trecho não é apenas o fato de Afonso afirmar seu credo estético naquela ocasião indicando que, dali por diante, assinaria seus textos com a versão latinizada do seu nome. Mais interessante é a revelação de que entre alguns adeptos do Simbolismo circulasse a ideia de que estavam diante de um novo Renascimento das Letras latinas "toda místico-simbólica", isto é, diante da recuperação e da adaptação da cultura do baixo-medievo e do início do Renascimento à literatura da modernidade. Exemplo disso, fora da França e do Brasil, podia ser visto anos antes com a Fraternidade Pré-Rafaelita, de Dante Gabriel Rosetti.

Essa recuperação do passado, durante o século XIX, nada possuía de incomum, vide a nostalgia medieval e renascentista promovida pela estética romântica. Foi a Antiguidade e o próprio Renascimento, ademais, que haviam sido recuperados e enaltecidos pelo credo dos adeptos do Parnaso, de onde grande parte dos simpatizantes do Simbolismo provinha. O simbolista Moréas, por exemplo, nesse mesmo fim de século, enaltecia a estética "românica". Mas esse retorno ao passado nas obras de alguns simbolistas brasileiros, como na sequência deste trabalho será observado, deve-se, profundamente, às concepções estético-esotéricas de Joséphin Péladan (1858 – 1918), de quem Freitas Vale, Alphonsus e Severiano de Resende eram ávidos leitores.

Se a recuperação do "antigo" sempre foi uma constante, seja na esfera política, seja na arte, o que diferencia cada uma dessas releituras singulares dos valores do passado é o ponto de interesse que as estéticas e os valores presentes enfocam, o que gera uma acomodação singular do *antigo* no seio do *novo*. Diferentemente da tendência do Parnaso, a recuperação de uma dada "antiguidade" ou da Renascença entre os "simbolistas" brasileiros dizia também respeito à procura do estabelecimento do senso místico em um mundo em desencanto. A reescrita do próprio nome numa versão latinizada, por parte de Alphonsus, sinal da tentativa de estetização da vida prosaica, relacionava-se a certa deferência à literatura de língua latina – "modismo" esse que também acontecera durante o Renascimento.[308] Tácito Pace (1984) viu nessa escolha um eco do arcadismo mineiro.

[308] Segundo Jacob Burckhardt (2009, p.236 - 237), houve, no Renascimento, uma intensa "latinização da cultura" durante o século XVI, prenunciada desde o "Humanismo": alguns indivíduos batizavam seus filhos com os mesmos nomes usados na tradição da Antiguidade, ao passo que outros optavam pela "[...] mudança parcial de um nome, tanto de batismo quanto de família, com o intuito de conferir-lhe tom clássico e outro significado". Ademais, via-se também o uso excessivo, e artificial, de termos latinos para se designarem alguns eventos e alguns cargos.

No final do século XIX, conquanto o Simbolismo tenha sido um fenômeno internacional e bastante variado, a ideia de evocação de certo renascimento dos valores do medievo, de maneira geral, delatava a tentativa de estabelecimento de um alicerce estético-moral que ressignificaria o tempo presente. Em outras palavras, tratava-se da recuperação de valores morais e estéticos que "envolveriam" a positiva e prosaica modernidade, criando uma saída àquele tempo em aparente desencanto. Em se tratando de Simbolismo, o que o distinguiu do Parnaso nesses quesitos de releitura do passado foi o fato de se afastar aos poucos dos valores "apolíneos" e positivos do século XIX, indo em direção ao misticismo religioso, ao ocultismo[309], enfim, em direção a outras formas de expressão e de representação contrárias ao Naturalismo positivista.

Esse processo de recuperação do passado, evidentemente, era devedor e continuador da releitura do medievo e da renascença feita pelo Romantismo. No esteticismo místico *fin du siècle*, contudo, uma miríade de autores simbolistas buscou distintamente outras formas de expressar "o Ideal", compreendendo as limitações do próprio signo e, consequentemente, a impossibilidade de apresentação e de representação desse alvo ignoto. Sugestão, evocações esotéricas, alquimia verbal, celebração litúrgica, hermetismo, tudo isso se constituía dentro das fórmulas para evocá-lo.

No Brasil, no entanto, cujos círculos literários poéticos de prestígio ainda não haviam superado todos os espectros do romantismo e a ourivesaria parnasiana, o prosaísmo e o virtuosismo poético imperavam. Logo, os simbolistas, incompreendidos pelo espírito positivista da época, eram hostilizados em razão de sua "irracionalidade" e "imprecisão" por críticos como José Veríssimo.

Foi nesse contexto de pouco prestígio simbolista e de discussões estéticas que Alphonsus viajou ao Rio de Janeiro em 1895, a fim de se encontrar com outro poeta com quem tinha afinidade. Lá estava o catarinense João da Cruz e Sousa, que já havia se entusiasmado com alguns dos poemas de Alphonsus publicados na imprensa.[310] Em terras cariocas, conforme Muricy (1951, vol. II, p. 6), ao destacar as palavras de Horácio Guimarães, Alphonsus impressionou a todos por seu gosto refinado e por seu modo de se vestir tal qual um verdadeiro dândi, à Brummel. Em 1895, de volta a Minas, Alphonsus foi nomeado promotor de justiça da

[309] Bosi (2015, p.300) destaca que essa tendência ao ocultismo ocorrida na Europa do final do século XIX possuía raízes místicas distintas, - Cabala, Rosa-Cruz de Hermes Trismegisto - e era professada por círculos e personalidades variadas: Dr. Papus, Madame Blavatsky etc.
[310] Cf. "Notícia biográfica" de João Alphonsus (In: GUIMARAENS, 1960, p. 36).

comarca de Conceição do Serro e depois juiz substituto. No ano seguinte, noivou com Zenaide, filha do escrivão da Coletoria Estadual daquela comarca. Em 1897, casaram-se.

Somente em 1899 saíram as suas primeiras publicações em livro[311]: *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente*, além de *Dona Mística*. O primeiro publicado havia sido composto entre 1896 e 1898, ali mesmo em Conceição do Serro, ao passo que o último, *Dona Mística*, teve seus poemas escritos entre os anos de 1892 e 1894, época em que o poeta estava vivendo entre São Paulo e Ouro Preto.

Nas primeiras obras compostas em versos, - dentre as quais figuravam também os poemas que comporiam *Kiriale*, - a estética simbolista e o tom "decadente" estavam envoltos por menções e alusões à teologia e à liturgia católica e por elementos pagãos, o que revestia de uma religiosidade cristã-católica bastante "dissonante" ao olhar comum os anseios daquele poeta do *fin de siècle* brasileiro.

Em 1900, quando esteve brevemente mais uma vez no Rio de Janeiro, reencontrou-se com alguns companheiros simbolistas que estavam "então em luta acessa, através da revista *Rosa-Cruz* e da *Revista Contemporânea*". [312] Sob direção de Saturnino de Meirelles, conforme Antonio Dimas (1980), a revista *Rosa-Cruz* havia sido fundada em homenagem a Cruz e Sousa, que falecera em 1898. Nela, uma pequena confraria de poetas adeptos do Simbolismo contribuía e se autovalidava, lembra Brito Broca (2015, p.184):

> E o sentido de iniciação levou-os a se agruparem em círculos fechados. O poeta procurava readquirir a qualidade de mago, senhor de uma arte cujos poderes só ele conhece e que consiste em penetrar no próprio mistério da existência. De onde as relações íntimas com o ocultismo e o título de uma das principais revistas simbolistas entre nós: *Rosa-Cruz*. Por aí se sentiam impelidos, igualmente, à extravagância de editarem livros com formato e aspecto gráfico diferentes dos outros. Não precisaremos relembrar aqui esses pruridos de originalidade.

Como também destaca a pesquisadora Mariana Gomes (2019, p. 90), a revista *Rosa-Cruz* "[...] foi publicada nos anos de 1901 e 1904 – com um interstício de trinta e dois meses – no Rio de Janeiro". Na revista, como observou Gomes (2019), não havia divisões internas compondo seções, nem aparente lógica na sequência de poemas publicados. Além disso, não havia tradução dos poemas em francês, que figuram entre os de língua portuguesa. Ao lado de composições daquela "confraria" simbolista brasileira, havia textos de Baudelaire, de Maeterlinck, de Rimbaud, de Mallarmé, de Péladan etc. Gomes (2019, p. 92) atenta-se ainda

[311] *Kiriale*, por cronologia, seu primeiro livro, foi publicado apenas em 1902, no Porto, em Portugal.
[312] Cf. "Notícia biográfica" de João Alphonsus (In: GUIMARAENS, 1960, p. 39).

para o fato de que a capa da revista era composta somente pelo nome "Rosa" e um símbolo de uma cruz pátea, o que contribuía para a sugestão de mistério e para a ideia de símbolo que evocaria realidades "ocultas", artifício comum entre alguns simbolistas.

Nesses círculos artísticos, como aquele em torno da revista *Rosa-Cruz*, no Rio de Janeiro, e, a partir de 1904, com a "Ordem dos Cavaleiros da Kyrial"[313], irmandade fortalecida por Freitas Valle e pelos ilustres frequentadores da sua Villa Kyrial, o senso místico conferia aos "iniciados" desses grupos o halo que os distinguia de tudo quanto era vulgar. Esses poetas brasileiros, ao repetirem os modismos extravagantes dos poetas parisienses do *fin de siècle*, contrários à vulgarização de seus anseios estéticos, publicavam em tiragens reduzidas suas obras. [314]

Na análise desse processo de estetização da vida cotidiana e de estabelecimento dessas fraternidades cavaleirescas e místicas, em torno das quais "Alphonsus ☩ o Místico" e seus companheiros circulavam, não se pode negligenciar a importância das ideias do escritor e esteta ocultista francês Joséphin Péladan; ideias essas que iam desde a construção de um *ethos* diferencial por parte dos artistas, a fim de se destacarem da vulgaridade, até a comunhão entre as artes e a religião cristã para a realização de uma espécie de "Cruzada" estética contra a "decadência" moderna.

A importância do sistema de Sâr Péladan para Afonso e Feitas Valle, ou melhor, para Dom Alphonsus e Jacques D'Avray[315], por exemplo, pode ser percebida a partir da observação do número de obras suas que os brasileiros possuíam, conforme a listagem oferecida no apêndice da tese de Arline Anglade-Aurand (1970). Dentre todas as obras presentes em suas respectivas bibliotecas, o número de livros escritos pelo ocultista francês se destaca.[316]

---

[313] Cf. BROCA, 2015.

[314] Escrita em língua francesa, a poesia de Jacques D'Avray é, segundo Candido, modesta se comparada à poesia de Cruz e Sousa e à de Alphonsus. No entanto, alerta Candido (In: CAMARGOS, 2001, p. 14): "[...] o fato é que talvez ela não deva ser tomada em si, pois na verdade é peça de um sistema esteticista do qual faziam parte a etiqueta, a decoração, o vinho, o perfume, o requinte culinário - que constituem o complexo arte-vida da Villa Kyrial. Os *Tragipoèmes* são eles próprios um complexo onde a palavra é inseparável do papel, da cor, do grafismo e também da música e do jogo cênico. Sendo marcados pelo cunho dramático, transformaram-se frequentemente em espetáculo, graças à declamação e ao canto, pois muitos foram musicados. Portanto, são de um lado objetos poéticos e, de outro, partes de uma encenação. Encarar simplesmente a sua dimensão verbal é mais ou menos como avaliar um libreto separado da partitura e da representação".

[315] Provavelmente, Dom Alphonsus justificou sua posição imaginária na "fraternidade" simbolista a partir de uma fantasiada origem "cavaleiresca" lusitana. Seu nome de batismo, como antes mencionamos, equivale ao do rei fundador de Portugal, que tinha fortes vínculos com os Cavaleiros da Ordem do Templo de Salomão, os famosos cavaleiros templários, que seriam perseguidos posteriormente pelo rei da França e pelo Papa Clemente V. Sob o reinado de D. Dinis, em Portugal, a Ordem foi rebatizada como *Ordem de Cristo* (cf. RAMOS ET AL, 2010, p. 46).

[316] No apêndice de sua tese, Anglade-Aurand (1970, p. X-XXV) listou um romance e cinco livros de ocultismo de autoria de Péladan entre as obras da biblioteca de Alphonsus, como "*Comment on devient fée*" (edição de 1893),

Em 1902, curiosamente, sabe-se que Alphonsus mandou publicar no Porto, em Portugal, *Kiriale*, obra cujos versos foram compostos durante os anos vividos entre "Vila Rica" (Ouro Preto) e seus primeiros tempos em São Paulo. Nessa obra, toda uma aura medieval-religiosa havia sido recuperada, dando contornos fúnebres, aparentemente anacrônicos, à sua lírica.

No âmbito civil, qualquer tipo de conforto que tivera como juiz substituto em Conceição do Serro foi perdido quando, em 1903, o governo do estado de Minas suprimiu o cargo que o poeta ocupava. De São Paulo veio o convite de Adolfo Araújo para que Alphonsus se mudasse para lá a fim de assumir, com ótimo salário, a direção de *A Gazeta*. O poeta mineiro, todavia, recusou a oferta do amigo, embora viesse a contribuir com poemas e contos nesse periódico posteriormente.[317]Alphonsus, naquela situação, preferiu assumir a direção do jornal oficial da comarca de Conceição do Serro[318], cujo primeiro número apareceu em março de 1904.

Neste, por exemplo, conforme destaca Ricieri (2014), o redator Alphonsus publicou uma poesia do amigo Severiano de Resende e teceu comentários sobre a poesia moderna. Em setembro, no entanto, foi renomeado promotor de justiça, o que o obrigou a deixar o cargo oficial de diretor desse jornal.

Dessa época, recebeu correspondência de Saturnino de Meirelles, que lhe pedia alguns trabalhos em verso e em prosa, para que, menos agressiva, a revista *Rosa-Cruz* voltasse a ser publicada. No final da missiva, constava o pedido de Saturnino para que enviasse um estudo sobre Sâr Péladan conforme Alphonsus havia lhe prometido, evidenciando que o poeta mineiro era um dos mais versados no abstruso sistema estético-religioso do ocultista francês.

Alphonsus, em 1906, mudou-se para Mariana, onde havia sido designado juiz municipal. De lá, não mais saiu, principalmente porque, depois, ali mesmo, cuidou do pai e da mãe até a morte de ambos, em 1908 e 1910, respectivamente. Nesse tempo, colaborou com algumas crônicas, poemas-epitáfios e anedóticos no jornal da cidade, *O Germinal*, e em jornais e revistas de outros estados, valendo-se de inúmeros pseudônimos. Foi inclusive Alphonsus que compôs o "Hino do Bicentenário de Mariana", cujos versos evocavam nostalgias de outrora –

---

em que o autor francês trata de uma espécie de ascetismo sexual transcendente e de modos de reconstituir Beatrice e Hypatia; e "*Comment on devient artiste*" (edição de 1890), em que o autor esotérico descreve a função estético-moral do homem elevado (arista). Anglade-Aurand, porém, equivocou-se ao atribuir *Le Serpent de la Genèse* a Péladan. Trata-se de uma obra de Stanislas de Guaita, outro ocultista. Além desses, ela listou dois livros de Stanislas de Guaita e *O livro dos Médiuns*, de Allan Kardec. Da biblioteca de Freitas Vale, a pesquisadora distinguiu dois volumes da sequência de *La décadence latine*, de Péladan; além da obra *A coeur perdu* – que Alphonsus também possuía, - e o volume *L'art idéaliste et mystique*. Infelizmente e excepcionalmente, a respeito das outras obras de Péladan que constavam na biblioteca de Valle, Anglade-Aurand (1970, p. XIV) apenas anotou: "*Au total de 11 volumes de ses oeuvres, publiées avant 1910*".

[317] Cf. BROCA, 2015.

[318] Nesse periódico, conforme Ricieri (2014), Alphonsus escrevia e assinava com variados pseudônimos: Guy, João Carrilho, Guy D'Alvim, Hidalgo etc.

"*Vivo de mortas alegrias*" (GUIMARAENS, 1960, p. 514, grifo do autor) - e esperançosas apoteoses futuras "Mais bela que outrora, eu irei ressurgir." (GUIMARAENS, 1960, p. 515). Em relação aos amigos, cartas dão testemunho dos empreendimentos e dos anseios de Alphonsus, que, naquele momento, estava cada vez mais isolado em Mariana.

Em carta de 2 de agosto de 1908, Alphonsus mostrou-se grato e lisonjeado pelas devolutivas a respeito de seus sonetos, ao mesmo tempo que se defendia perante o amigo Mário de Alencar, cujo gosto tradicional reprovara algumas de suas peças. Alphonsus escreveu: "[...] para alguns mostraste a má vontade que tens a uma escola a que me filiei, mas da qual só tenho aproveitado o que há nela de bom e razoável, sem exageros pindáricos, nem alcandorações gongóricas..." (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 12).

Ali, de certo modo, mostravam-se os limites da adesão de Alphonsus às variadas diretrizes estéticas formuladas pelos "mestres" do Simbolismo. Por outro lado, o poeta admitia aderir a experimentos formais dos decadentistas. E isso pode ser divisado quando, em um rascunho de carta que foi encontrado entre os papéis de seu espólio, escreveu que, no Brasil, ele havia sido o primeiro a usar os "[...] alexandrinos modernos, postos em prática pelos 'decadentes'" (GUIMARAENS, 1960, p. 678).

Dessa forma, a originalidade do poeta diz respeito a uma seleção única de elementos que poderiam formar seu repertório produtivo. Distanciando-se dos excessos e das "extravagâncias formais" da época, comuns aos entusiastas do Simbolismo e do Decadentismo, Alphonsus seguiu por um lirismo muito particular. Pode-se até julgar que isso se relacione às diretrizes "individualistas" propostas por Péladan, que também era crítico ferrenho do instrumentalismo verbal excessivo de alguns poetas simbolistas, como René Ghil. Assim, não era surpresa que Alphonsus, pouco dissonante em termos formais, fosse bem-quisto e admirado por vários integrantes dos mais diversos grupos literários, que não se escandalizavam com a sua arte.

Em 1915, o poeta viajou a Belo Horizonte, recém-designada capital mineira, para encontrar-se com o amigo Severiano de Resende. Esse amigo, há anos, desde certa desilusão religiosa em Mariana, desistira do sacerdócio e fora viver em Paris, exercendo atividades em prol do consulado brasileiro e contando com auxílio financeiro e com a influência política de Freitas Valle.[319] Em Belo Horizonte, Alphonsus e Resende foram celebrados com um banquete oferecido pelos intelectuais da cidade.

[319] Cf. LIMA JÚNIOR, Renato Rodrigues de. *O refratário e abnegado José Severiano de Rezende*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

Após esse encontro, Alphonsus raramente nos anos seguintes saiu de Mariana, - de onde presenciou a trágica epidemia da gripe espanhola de 1918, como atestam suas cartas.[320] Devido a esse afastamento em relação aos grandes centros urbanos e aos amigos cosmopolitas, recebeu, posteriormente, por parte da crítica, o epíteto "Solitário de Mariana", o que corroborou a criação de certo mito em torno de sua figura. Dessa maneira, foi com a surpresa de quem não recebia visitas que ele acolheu, em 1919, o jovem pesquisador Mário de Andrade em sua residência, que o ouviu declamar uns versos e copiou alguns poemas seus.

Vivendo isoladamente em Mariana, Alphonsus mantinha contato com os amigos por meio de missivas, pelas quais esperava ansiosamente, sobretudo aquelas cujo conteúdo prometia-lhe visita, como atesta carta de 2 de maio de 1920 a Osvaldo Freitas: "A tua vinda a esta cidade encher-me-á de júbilo. Somente a minha pobreza, vivendo num pardieiro medieval, impede-me que te hospede com honras que devoto ao teu talento. *Sunt lacrimae rerum*..." (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 33).

Retirada da Eneida, a frase em latim dita por Eneias e repetida por Alphonsus atestava a tristeza que se imprimia da condição material de um pai de catorze filhos que vivia em Mariana, distante das comodidades proporcionados pela modernidade. Em 1921, Alphonsus viu a filha mais nova, Constança, falecer. Em menos de um mês após esse triste episódio, Alphonsus também faleceu. Nesse mesmo ano, ainda foi publicado um livro de poemas em francês, *Pauvre Lyre*, revisado um pouco antes pelo poeta.

Além dessa obra, Alphonsus deixou outros três livros inéditos: *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, *Escada de Jacó* e *Pulvis*. É importante destacar que a atividade literária de Alphonsus não se restringia apenas à poesia. Antes do falecimento, em 1920, havia preparado a sua primeira obra em prosa, um conjunto de contos sob o título *Mendigos*.

Em 1923, a editora Monteiro Lobato & Cia., sob organização de um dos filhos do poeta, João Alphonsus, publicou parcialmente *Pastoral aos Crentes do Amor de Morte*. Em 1924, na última reunião do último Ciclo de Conferências[321] que ocorreu na Villa Kyrial, - onde discursaram, em diferentes datas, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, José Oiticica, Blaise Cendrars e Lasar Segall, - o anfitrião Freitas Valle (Jacques D'Avray) discorreu a respeito da contribuição do amigo e poeta Alphonsus. Ambos os eventos, a publicação de *Pastoral* e a recordação de Valle, timidamente fizeram ressoar a importância do poeta mineiro para as letras brasileiras.

[320] Vide as cartas que o poeta enviou ao filho João Alphonsus em 5 e 6 de novembro de 1918. Ambas constam em Bueno (2002, p. 22-23).
[321] Cf. CAMARGOS, 2001.

Somente em 1938, a cargo do Ministério da Educação e Saúde, veio a público a primeira reunião das *Poesias* de Alphonsus. Essa edição, organizada por João Alphonsus, foi dirigida por Manuel Bandeira. Nela foram incluídas *Escada de Jacó*, *Pulvis* e a tradução da *Nova Primavera*, de Heine, que Alphonsus já publicara em 1898 na *Revista Brasileira*, conforme Ricieri (2014). Após algumas décadas de esquecimento, em 1951, por iniciativa da Prefeitura de Ouro Preto e do poeta Brito Machado, inaugurou-se uma placa na casa onde nascera o poeta.

Em 1953, transladaram-se os seus despojos, renderam-lhe homenagens, por parte de autoridades eclesiásticas e políticas, como Juscelino Kubitschek, e intelectuais, como Augusto Frederico Schmidt. A população e os descendentes de Alphonsus acompanharam o depósito das cinzas do poeta no monumento, - simples como de vontade da família, - destinado a ele. No mausoléu, como forma de homenagem, por parte dos escritores de Minas, uma coroa foi depositada, conforme descreveu João Alphonsus (apud GUIMARAENS, 1960).

Em 1955, pelas Organizações Simões, foi lançada a segunda edição das *Poesias*, ao passo que, em 1960, também sob direção de Guimaraens Filho, reuniu-se na *Obra Completa*, sua prosa, suas poesias dispersas, seus *Versos Humorísticos*, suas crônicas e um breve conjunto de cartas.[322] Nas palavras de Ricieri (2014, p. 19), esse volume expôs "a multiplicidade de uma escrita até então apreciada como uniforme".

Outro passo importante para a apreensão da obra alphonsina se deu na década de 1970, quando a pesquisadora Arline Anglade-Aurand defendeu sua tese, na Universidade de Toulouse, na França, analisando as repercussões estéticas presentes na obras de Alphonsus; pesquisa essa, essencial, como lembra Ricieri (2014), para a superação das análises demasiadamente biografistas que incidiam sobre a obra alphonsina.

Raras, no entanto, depois disso, foram as produções editoriais e os estudos acadêmicos, principalmente em se tratando de dissertações e teses sobre a lírica alphonsina. Quanto a artigos e ensaios a respeito do poeta e sua obra, muitos foram escritos em jornais por críticos e poetas durante o século XX. Menções em obras, poemas dedicados a Alphonsus, pequenos estudos biográficos, tudo isso a *Obra Completa* de 1960 indicou em seu "apêndice", evidenciando a importância do poeta para alguns críticos e literatos do século XX.

[322] Em 2001, a editora Nova Aguilar publicou uma versão da *Poesia Completa* mais atualizada, conforme lembra Ricieri (2014). Dessa vez, com pequenos acréscimos e alterações realizadas por Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto sobre a base que fundamentara a edição da década de 60. Mais recentemente, em 2020, na comemoração ao sesquicentenário do nascimento do poeta, - e do quase centenário de sua morte, - saíram, pela editora 7 Letras, em volumes separados, *Kiriale*, *Dona Mística*, *Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*, *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, *Pulvis* e *Escada de Jacó*.

A partir das recorrências temáticas amorosas e fúnebres, recorrentemente, no passado, procurou-se na biografia do autor mineiro uma explicação para o seu tom melancólico. Leituras de caráter biográfico, - como aquelas que partiam da morte da prima amada Constança, da introspecção do menino Afonso Guimarães ou do isolamento em fase adulta em Mariana, - ocorriam para se explicar o tom elegíaco dos poemas e o misticismo. Esse movimento, na verdade, escamoteava as questões estéticas que envolviam o fazer poético de Alphonsus, conforme Francine Weiss Ricieri (2014) e Veras (2016).

Frequentemente, explicava-se o conteúdo da produção de Alphonsus a partir de eventos particulares do poeta ou do contexto social-religioso das cidades mineiras onde ele viveu. Ainda que esses fatos e dados sejam importantes para a compreensão do ambiente em que se inseriu o poeta, pouco colaboraram para uma análise minuciosa das concepções estéticas e do fazer artístico que realmente envolvem a sua poesia.

Principalmente Francine Weiss Ricieri (2014), no livro *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens*, e Eduardo Horta Nassif Veras (2016), em *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens – uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora*, demonstram que a poesia de Alphonsus de Guimaraens publicada em vida não é a expressão poética de um credo católico ortodoxo e pueril, como imaginaram Manuel Bandeira (2009) e tantos outros críticos, nem é a expressão retardatária, no final do século XIX, de uma morbidez ainda ultrarromântica.

Ricieri (2014), por exemplo, chamou a atenção para as imagens disfóricas que compõem na obra do poeta mineiro, salientando as tensões eróticas e thanáticas ali presentes. Veras (2016), por seu turno, deteve-se sobretudo nos aspectos formais do *Setenário*, demonstrando o quanto essa obra é arquitetonicamente pensada e o quanto ela é, na verdade, uma espécie de transposição do gênero litúrgico "oratório" para a poesia, o que atesta as tensões modernas na obra desse poeta brasileiro.[323]

Neste presente trabalho, tentaremos demonstrar, a partir da identificação das possíveis expressões formais e temáticas melancólicas, o quanto a poética e a mística de Alphonsus não são meras aclimatações da poesia da fase religiosa de Verlaine, como Henriqueta Lisboa (1945), Bandeira (2009) e tantos outros sugeriam.

A admiração que Alphonsus tinha por Verlaine é evidente, sobretudo quando lemos *Pauvre Lyre*, cujo primeiro poema em versos é em diálogo "anacrônico" com o "*Pauvre*

[323] Em 2021, organizado pela pesquisadora Francine Fernandes Weiss Ricieri, um volume chamado *"A catedral ebúrnea": Alphonsus de Guimaraens pela crítica contemporânea* foi publicado. Nele, pesquisadores contemporâneos dissertaram a respeito dos mais diversos aspectos da obra alphonsina, desde os elementos biográficos e técnicos dos livros até os poéticos e filosóficos que envolvem a lírica de Alphonsus, dando continuidade à exegese da obra do poeta mineiro.

Lelian". Entretanto, o "Pobre Alphonsus"[324] não desconhecia a complexidade do gênio verlainiano. A entrevista que o poeta francês deu a Huret e as polêmicas em que se envolveu não eram desconhecidas dos círculos literários brasileiros.[325] Isso não deixa dúvidas de que Alphonsus conhecia aquele "*Hommo multiplex*".

Alphonsus escolheu, todavia, aquilo que convinha a sua própria poética. Traduziu Heinrich Heine (a partir da tradução francesa), literatura coreana (a partir da tradução francesa), poesia italiana, hinos e poemas em latim, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e outros, como abordou William Mariano Pereira (2012) em sua dissertação "Alphonsus de Guimaraens tradutor de Paul Verlaine". Alphonsus ainda era leitor de Rodenbach, como demonstrou Nádia Cotrim Sauer Leão (2016) em "Poética para além da vida: Cidade morta e noiva morta. Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraens e Georges Rodenbach".

Eduardo Portela, na edição das *Obras Completas* do poeta, já sintetizava o simbolismo de Alphonsus da seguinte forma: "E sem interessar-se em uma sistemática de Escola, de filosofia ou de retórica, praticou o 'seu' Simbolismo: um Simbolismo que tinha um pouco de cada um dos grandes franceses, sem ter o todo de nenhum deles" (PORTELA apud GUIMARAENS, 1997, p. 17). No que se refere à expressão da melancolia, embora compartilhe o *Zeitgeist* finissecular, Alphonsus elabora a sua própria expressão de negatividade e de idealismo. Para demonstrarmos isso, seguiremos algumas pistas deixadas por Arline Anglade-Aurand (1970), Carollo (1980) e Ricieri (2014), principalmente no que tange ao chamado ocultismo ou ciências esotéricas.

Nesse sentido, o presente trabalho analisará as primeiras obras do poeta, sem seguir necessariamente a sua ordem de composição nem a de publicação em livro. Buscaremos, assim, verificar como a melancolia se manifesta esteticamente desde os poemas da juventude - que, na edição póstuma da *Obra Completa* de 1960, foram agrupados sob o nome de *Salmos da Noite*, - até os poemas publicados em *Pastoral aos Crentes do Amor de Morte*. Ocasionalmente, alguns poemas compilados em *Escada de Jacó* e em *Pulvis* e alguns trechos da obra em prosa *Mendigos* serão mencionados a fim de exemplificarmos as tendências estéticas seguidas pelo autor e as ideias acerca de determinados motivos que se relacionam ao tema da melancolia tal se tem abordado nesta tese.

---

[324] Retirado do poema "A Catederal", de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (GUIMARAENS, 1960, p. 289).

[325] Conforme consta no apêndice da tese de Anglade-Aurand (1970, p. xvi), Freitas Valle possuía as primeiras edições das obras de Verlaine. Entre os vinte e um volumes da obra verlainiana que tinha em sua biblioteca, constavam, por exemplo, o moralmente escandaloso *Parallèlement* (edição de 1894) e a prosa autobiográfica do poeta, como *Mémoires d'un veuf* (edição de 1886) e *Mes prisons* (edição de 1893).

4.1 De Salmos da Noite *a* Dona Mística*: o abandono dos versos satânicos e a adesão ao idealismo estético da Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*

> "Rosa mística! é o nome de Maria." (GUIMARAENS, 1960, p. 516). [326]

De acordo com Ricieri (2014), antes de *Kiriale*, obra de fato publicada, Alphonsus vislumbrou outros dois projetos, *Alucinações* e *Salmos da Noite*, cuja determinação cronológica é pouco precisa. O livro *Alucinações* ou *Das Alucinações* apenas se materializou em alguns poemas esparsos, publicados em jornais, enquanto o segundo, *Salmos da Noite*, apresentou-se "[...] sob a forma de coletânea de recortes encontrados entre os pertences do escritor e divulgados em 1942, no suplemento Autores e Livros, e, em 1960, na seção 'Documentário', da *Obra Completa*" (RICIERI, 2014, p. 43). Mesmo assim, destaca a pesquisadora, quando essa coletânea dos *Salmos* veio a público na década de 60, quatro outros poemas do conjunto haviam sido olvidados.[327]

Nesses versos de mocidade, havia uma herança baudelairiana, - que conjugara o *mal du siècle* ultrarromântico com uma forma verbal precisa e virtuosa, abrindo portas para uma lírica repleta de sutilezas negativas típicas do Decadentismo. Exemplo dessas tensões herdadas de Baudelaire está no título do projeto alphonsino que se chamaria *Salmos da Noite*, que traz um oxímoro à maneira de *Les Fleurs du Mal*. O gênero recitativo *Salmos*, - gênero de louvor religioso, como atesta a tradição judaico-cristã, - tensionado pelo aspecto soturno evocado pela locução adjetiva "*da Noite*", conferia ao projeto alphonsino certo teor sacrílego. "II. Lírios do vício", "III. Salmos da Noite", "X. Páginas do túmulo", "XI. Encanto infernal" e "XII. Amor e orgia" são alguns títulos que atestam isso.

Entretanto, tudo aquilo que se apresentava de maneira tensionadamente integrada na poesia de Baudelaire, em *Salmos da Noite* ainda era pouco coeso. Certo "burilar" de alguns versos, marcados pela *ekhprasis* de objetos e de paisagens orientais ao modo do Parnaso, denotava ainda a hesitação na procura por uma dicção original, como ocorre nos poemas "IV. Na China" e "IX. Soneto Chinês", por exemplo. De todo modo, o que prevalecia nos *Salmos* eram os poemas cujos tons eram angustiantes, tendendo ao desengano, à melancolia, como se,

---

[326] Verso do poema "Ramalhete Místico" (Documentário).

[327] Conforme Ricieri (2014), os poemas ausentes da edição de 1960, quando se reúnem pela primeira vez os poemas de *Salmos da Noite* nas *Obras Completas*, são "Contigo", "Maldade Santa", "O Ósculo de Cristo" e "No Horto".

diante da impossibilidade de transcendência, o que restasse ao eu lírico fosse o abandono às formas sensíveis ou à imaginação, como expressa o poeta, desde o “I. Soneto”:

> Para mim cada vez mais te escureces,
> Sol que iluminas toda a imensidade:
> É que por mais alvores que tivesses,
> Não clareavas o caos desta saudade.
>
> Do céu desçam teus raios, como preces
> Sobre preces de luz, que não mais há de
> Viver a alma que mora onde não desces:
> No inferno da descrença e da maldade.
>
> Da minha alma a procela atra e nefasta,
> Azorragando o céu, trovões arrasta,
> E pela noite em fora ampla ribomba.
>
> És inútil, ó sol, a quem se eleva
> Na asa do sonho, e após, de treva em treva,
> De desengano em desengano tomba. (GUIMARAES, 1960, p. 539).

No culto do deus solar, o crepúsculo marcava o momento de terror dos homens das antigas civilizações, incertos com a escuridão que diariamente se impunha. Na modernidade, era de crise, crepúsculo dos tempos, a ausência da fé - em qualquer divindade - produzia um terror equivalente. Era próprio do fazer “decadente” o uso da metáfora crepuscular para se referir à sensação de desmantelamento político e religioso da sociedade na segunda metade do século XIX.

Em uma edição de *À rebours*, romance de Huysmans publicado em 1884, Patrick McGuinness lembra que Gautier, discorrendo sobre a obra de Baudelaire, prenunciava que “[...] o decadentismo é o sol no acaso, a projetar suas chamas ao céu. É o crepúsculo”. Não o crepúsculo que antecede um reavivamento ou o crepúsculo místico comum aos metafísicos, mas um pôr-do-sol “[...] que se põe pela última vez para um mundo cansado e para seus habitantes fatigados” (MCGUINNESS In: HUYSMANS, 2011, p. 36), o que foi sintetizado pela célebre declaração “estamos morrendo de civilização” de Edmond de Goncourt (MCGUINNESS In: HUYSMANS, 2011, p. 36).

Nesse “I. Soneto”, marcado pela negatividade, a subjetividade lírica vê, no Sol, um processo de escurecimento. Se o astro tem a potencialidade de iluminação, esta não é suficiente para mitigar o sentimento inexplicavelmente saudoso e caótico que forma o íntimo do sujeito lírico. Na sequência das estrofes, uma injunção é feita à estrela solar, que, para diferentes tradições, sempre teve função religiosa de destaque. Para os egípcios, por exemplo, era o deus

Rá; para os gregos, incialmente, Hélios e, depois, Apolo. Na tradição cristã, Jesus era reconhecido como o "*Sol justitiae*" e "*Sol invictus*", conforme Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 837).[328] Símbolo da geração de vida, marca da autoridade, da disciplina e do racional, o Sol também se relaciona à medição do espaço e à vivificação das coisas, em virtude de torná-las visíveis, manifestas.[329]Visibilidade do mundo físico que explica a analogia entre o Sol e o olho, bem como acontece com o seu duplo antitético e complementar, a Lua. [330]

A esse sol visto de modo "escurecido", pede-se que as almas daqueles desenganados em relação ao astro solar não mais recebam os seus raios "como preces" ("raios de luz"), mas que sejam mesmo abandonados "No inferno da descrença e da maldade" (GUIMARAENS, 1960, p. 539). Curiosamente, dentre os imunes aos "alvores" solares, vê-se o próprio eu lírico, cuja alma é tomada por tormentas tenebrosas e funestas que flagelam o céu.

Dirigindo-se ao Sol, reafirma ser empresa inútil a ação solar para quem já desabou após ter saltado de treva em treva, "Na asa do sonho" (GUIMARAENS, 1960, p. 539). Diante de um tempo em que imperam a descrença e a certeza da impossibilidade de transcendência, o discurso ao Sol, usualmente símbolo da lucidez e da razão, em vez de se configurar como um clamor, enuncia a impossibilidade de qualquer resolução, haja vista a negatividade (noturna) que está impregnada na consciência do sujeito lírico. Em síntese, o discurso melancólico, no final do século XIX, supõe a crítica à modernidade e a tudo o que decorre dela.

Além da preferência explícita pelos elementos noturnos, é o próprio Sol que, na ótica do eu lírico em desengano, parece-lhe cada vez mais escuro.[331] Nesse sentido, tem-se aqui uma reverberação daquela melancolia já prenunciada pelo "*Soleil noir de la melancholie*" de Nerval (2013, p.70). Tratava-se de uma melancolia que, contextualizada na segunda metade daquele século supercivilizado, acusa e reflete a falta de um ideal espiritual. Tradição crítica da modernidade e dissonância formal decadentista entrelaçam-se na expressão do negativismo dos *Salmos da Noite*, vide a peculiar rima entre "há de" e "maldade" na segunda estrofe.

Dado esse contexto, a construção do eu lírico dos *Salmos* está assentada na consciência do vazio de idealidade e da presença circundante do tédio, o que torna o sujeito lírico uma

---

[328] Sobre a ocasião da morte do messias cristão, o "*Evangelho de Lucas*" (23;44-45) descreve o eclipse do Sol: "Era já mais ou menos a hora sexta, e houve treva sobre a terra inteira até à hora nona, tendo desaparecido o sol" *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 1832.

[329] Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015.

[330] Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015.

[331] Conforme Chevalier & Gheerbrant (2015, p. 840), diferentes tradições viam, no "Sol negro", uma "[...] pré-representação do desencadeamento das forças destrutivas do universo", isto é, o astro na sua imaginada versão sombria prenunciaria eventos catastróficos, sofrimentos e morte.

espécie de “maldito”, que deve se aprazer nas formas sensíveis, principalmente nas formas eróticas envolvendo o feminino, como ocorre no poema “III. Salmos da noite”:

> **Ó minha amante, eu quero a volúpia vermelha**
> **Nos teus braços febris receber sobre a boca;**
> Minh'alma, que ao calor dos teus lábios se engelha
> E morre, há de cantar perdidamente louca.
>
> [...]
> 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, hausteante, negro e eterno,**
> E no entanto eu te sigo, ó verme da luxúria,
> E no entanto eu te adoro, ó céu do meu inferno! (GUIMARAENS, 1960, p. 540-541, grifo nosso).

No processo poético, a indicação da própria salmodia noturna como um “[...] ganido ao luar de uma cadela espúria” (GUIMARAENS, 1960, p. 541) evoca, por meio da escolha lexical, a poética dissonante de Baudelaire em “*Une Charogne*”, o que é reforçado pela presença escatológica da palavra “verme” no terceto final. No entanto, no contexto do poema alphonsino, o verme que o eu lírico segue é o “verme da luxúria”, criatura abjeta que simboliza um pecado capital que, em tese, devorará o eu poético desesperado.

O verme fatal encarna-se na própria amante, - simbolismo misógino recorrente à época. Diante da falta de ideal espiritual e da impossibilidade de superação da angústia existencial, o eu lírico aceita a *queda*, reafirmando-se lascivamente dentro do mundo sensível (“[...] eu quero a volúpia vermelha”), de forma a almejar que a própria alma, convulsiva por entre sinestesias, entre em delírio, e o corpo padeça.

Se, na tradição cultural literária ocidental, sobretudo na estética romântica, a representação feminina, quando na posição de infratora dos códigos sociais, foi delineada a partir da figura de Eva e de outras figuras transgressoras da ordem, a imagem idealmente oposta a essa primeira mulher que teria conduzido a humanidade à *Queda* é a da “segunda Eva”, isto é, Maria, a mãe de Jesus. Para a mística Hildegarda de Bingen, a melancolia era consequência do Pecado Original, em que Eva teve participação decisiva. Portanto, nada mais lógico que a *Segunda Eva*, Maria, tenha a função de remir aquela falta, apaziguando, assim, as angústias melancólicas.

Nos poemas de Alphonsus, essa configuração dual da figura feminina não é diferente. Contudo, em *Salmos da Noite*, cujo olhar lírico se atém ao mundo sensível e aos prazeres carnais como forma de superação da angústia existencial, a representação da mulher, que o levará para longe do sentimento do divino, tende ao primeiro arquétipo religioso. Como bem definiu Ricieri (2014, p. 76), essa mulher misteriosa, marcada por inconstância e brutalidade, "[...] acaba por submeter a figura masculina a seus caprichos e desígnios".

Conquanto, segundo a ótica desse eu lírico melancolicamente doentio, a amada vacile entre as formas calmas e furiosas, para ele, ela ainda representa o ponto de elevação de sua existência condenada ao "inferno". Em suma, dentro da instabilidade emocional do sujeito lírico no decorrer dos poemas, a figura da mulher é a que carrega nos olhos a marca "marítima" da instabilidade que o atemoriza e, ao mesmo tempo, o seduz. Assim, é na experimentação das sensações, na embriaguez dos sentidos, no "mergulho" ao finito, na carne, que o eu lírico tenta resolver a angústia do "nada", - para tomar aqui os conceitos kierkegaardianos. Todavia, esse mergulho nas formas sensíveis, em vez de lhe trazer a resolução dos conflitos, corrói-o mais ainda.

A respeito do erotismo presente nesses poemas, Ricieri (2014, p. 78) destacou: "[...] ele 'destrói' o apaixonado, que se tortura e se delicia em sua própria conspurcação". Essa sedução pela autodestruição, antes de levá-lo à culpa, ao desespero, leva-o à reafirmação orgulhosa de seu estatuto de sujeito maldito. Quanto ao "mergulho" para dentro do finito da "carne" como saída ao desencanto, isso desencadeia um processo sinestésico que acaba por caracterizar os momentos de delírio lírico. Não raro, isso acontece por meio do "beijo", do contato sensual entre os corpos. Recorrentemente, então, esses poemas da mocidade retomam o motivo do "ósculo" erótico, como ocorre no "VIII. Salmos da Noite":

> [...] A música que sai dos teus olhos palpita
> E soa dentro de mim, nuns acordes vermelhos
> Uma orquestra de sangue e de mágoa e desdita;
> **E o meu amor te oscula esse colo e esses joelhos,**
> **Como o oceano a beijar uma enseada maldita.**
>
> **Tantas vezes eu tenho osculado o teu peito,**
> Que o seu perfume sinto em meus lábios disperso;
> E vi o teu olhar fechar-se no teu leito,
> Depois que te soluço a prece do meu verso,
> Como o áureo sol no poente em estrias desfeito.
>
> 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... (GUIMARAENS, 1960, p.544, grifo nosso).

Sinestesia e lascívia se retroalimentam na constituição desse poema ultrarromântico-decadente. Portador do senso de fatalismo dos rejeitados, o eu lírico frequentemente é assaltado pela imaginação e pelas associações mais doentias ("cabeleira" e "corvo"), alusões que revelam o entrelaçamento da poética baudelairiana à de Poe na materialização de alguns poemas alphonsinos, onde me manifesta o mórbido, o macabro.

Antonio Candido (2006, p. 138), em "Romantismo, negatividade, modernidade", aponta que, nas aparentes contradições do espírito romântico, encontra-se o próprio gênio da modernidade, caracterizado pela "negatividade" e pela (auto)criticidade, ainda que de modo aberto às experimentações do "novo". Além de explicar em que consiste o espírito negativo romântico, Candido (2006) assinalava que essa mesma tendência era encontrada em outros movimentos, sobretudo naqueles que eram reverberações do Romantismo no século XIX, como o Decadentismo e o Simbolismo.

Esse excesso de criticidade carrega consigo também a noção de quão frágeis são os laços significantes, isto é, a linguagem, a cultura, a vida. Observando o amor na sua realização sensível, a morte espreita e aguarda a sua vez porque sabe que o tempo é implacável. E disso o eu lírico tem excessiva consciência, como é expresso também no poema "XX. Das 'alucinações'".

> **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.
>
> [...]
> 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 tranquila,
> 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! (GUIMARAENS, 1960, p.552, grifo nosso).

Quando ocorre a menção ao ato religioso, a prece, segue-se a ideia de heresia, de blasfêmia, justamente por conta da insondabilidade misteriosa em que se envolve o divino e em razão da condição "miserável" do eu lírico. Olhando para a impassibilidade calma do "céu negro", "estrelado deserto", resta-lhe o choro. Assim, revoltado, em sua condição ignorante e maldita, também amaldiçoa a própria criação divina e astral, que legou ao Homem a estadia "neste hospício de loucos", em que faltam respostas e sobram angústias.

Aqui, compreende-se que a angústia do sujeito lírico alphonsino dos *Salmos da noite* não encontra a sua resolução. Em seu drama lírico ecoa certo lirismo baudelariano, sobre o qual, anos depois, em 1900, Alphonsus dirá não ter compreendido de maneira exata num primeiro momento: "Fui satânico terrível no tempo em que não compreendia o espírito essencialmente católico de Baudelaire". (GUIMARAENS apud CAROLLO, 1980, vol. I, p. 53 -55).

Cassiana Lacerda Carollo (1980, vol. I. p. 7) lembra que, de fato, entre os decadentistas, em geral, "[...] o interesse pelo oculto [tomou] o aspecto de satanismo, de horror e medo", o que é evidenciado nesses poemas de Alphonsus. Certa "idealidade vazia", citando aqui o conceito de Friedrich (1978), tomava por completo eu poético dos *Salmos*, criando uma tensão que, segundo tentaremos demonstrar nesse trabalho, apaziguar-se-á (mesmo sem resolução) esteticamente e esotericamente nos poemas subsequentes a essa época.

Citando o trabalho de Alain Mercier, Carollo (1890, vol. I. p. 7) indica que houve duas atitudes poéticas em se tratando de Simbolismo, que podiam respectivamente ser reconhecidas nas obras de Baudelaire e de Nerval. Simbolismo, aliás, que tem alguns pontos de contato e, não raro, amalgama-se ao Decadentismo, sobretudo no Brasil. A primeira atitude baseava-se na ideia de que o poeta era capaz de evocar a magia contida em sua intuição "luciferina" criadora. A segunda fundamentava-se na ideia de se fazia necessário escrutinar os ritos antigos (alquimia, culto à deusa Ísis etc) para se poder penetrar no universo do sobrenatural.

Carollo (1980), a partir dessas possibilidades, entendeu que, no final do século XIX, no Brasil, o "[...] mistério-bizarro dos decadentes [foi] substituído pelo hermetismo [...]" (CAROLLO, 1980, vol. I, p. 7). Para ela, mencionando ainda os estudos de Alain Mercier, a fim de que se compreenda melhor a relação entre "decadentismo-simbolismo-esoterismo-ocultismo", convém que se pesquise como os escritores relacionavam-se com "[...] **os grandes iniciados** (Papus, Péladan, Guaita etc)" da *Bélle Époque* (1980, vol. I, p. 7, grifo nosso). Estamos de acordo que é justamente com essa chave "esotérico-ocultista" que se pode compreender a melancolia alphonsina e, consequentemente, os motivos e os temas presentes em suas obras.

Em um poema de Alphonsus chamado “Os Cardeais”, datado de 1894 e enviado anexo a uma carta para Freitas Valle, Carollo discernia o interesse do poeta pelas ciências ocultas, o que pode ser comprovado em se considerando as obras que o poeta possuía, como revela a detalhada lista oferecida no apêndice da tese de Anglade-Aurand (1970). Carollo, na nota de rodapé do poema transcrito, comenta:

> 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”[332] (CAROLLO, 1980, vol. I, p. 53).

Ao analisarmos a obra de Péladan e a Stanislas de Guaita, por exemplo, entenderemos que os versos de Alphonsus que seriam agrupados sob o título de *Salmos da Noite* não estavam de acordo com o que pregavam esses dois mestres ocultistas. *Le Temple de Satan*, de Stanislas de Guaita, ao contrário do que possa pensar, não é um livro apologético ao satanismo, mas uma obra de denúncia e de combate ao charlatanismo e às práticas “equivocadas” da magia.

Dividido em sete capítulos, que, entre outras coisas, declaradamente correspondem aos sete primeiros arcanos do Tarô, *Le Temple de Satan* é uma obra de desmistificação do que seria a emanação *Shatan* e de desmascaramento de práticas sacrílegas e charlatanescas, como as “missas negras” realizadas pelo Abade Boullan, - as quais foram descritas na obra *Là-bas* por Huysmans. Talvez isso explique o porquê de o volume *Salmos da Noite*, - lascivo e satânico, - não ter sido publicado enquanto Alphonsus era vivo, mas apenas aparecer postumamente. Um ou outro poema dessa época, como destaca Ricieri (2014), foi aproveitado ou retrabalhado pelo autor para a publicação em outras obras.

Carollo recorda outra missiva destinada a Freitas Valle, desta vez, datada de 1900, em que Alphonsus relembrava a experiência dos anos em São Paulo e a importância do papel representado por W. de Queirós, autor de *Rézas do Diabo*. O sentido dessa função exercida por Queirós é pouco claro. Nessa mesma carta, Alphonsus sintetizava seu percurso literário da seguinte maneira:

---

[332] O “depoimento” apologético de Dario Veloso a Péladan e à Arte Ideal é posterior ao interesse demostrado por Alphonsus em relação ao ocultismo idealista do artista francês. A publicação de Veloso data de dezembro de 1899, no *Club curitibano* (cf. CAROLLO, 1980, vol. I). Oito anos antes, Alphonsus já estava a par das discussões de Sâr Péladan.

> Fui inclinado à poesia oriental, à *chinoiserie*, estas, e citarás os sonetos que te mando; a que fui parnasiano fui adepto (e dele conservo vestígios em minha forma). **Fui satânico terrível no tempo em que não compreendia o espírito essencialmente católico de Baudelaire.** (GUIMARAENS apud CAROLLO, 1980, vol. I, p. 53 -55, grifo nosso).

A época "satânica" de Alphonsus não deve ser entendida necessariamente como referente aos anos em que o poeta lia as obras de Péladan ou de Stanislas de Guaita, afinal continuaram reverberando, em sua própria poesia e prosa, alguns ideais estéticos desses iniciados, sobretudo às do primeiro, como no decorrer deste trabalho observaremos. E aqui não estamos entrando no mérito de se o autor Afonso acreditava ou não nos complexos sistemas elaborados pelos "ocultistas", bem como advertiu Edmund Wilson (2004, p. 71) a respeito de William Butler Yeats, autor de *Rosa Alchemica*: "[...] o homem romântico da magia anda sempre acompanhado e refreado pelo moderno homem racionalista".

No fim desse trecho da referida carta, dirigindo-se a Freitas Valle, Alphonsus deixa pouco evidente, ao leitor atual, qual é o seu encaminhamento estético naquele momento, como num diálogo que só pode ser compreendido por "iniciados": "O que sou hoje melhor que ninguém dirás". (GUIMARAENS apud CAROLLO, 1980, vol. I, p. 55). A resposta para essa afirmação velada está, certamente, relacionada ao ocultismo-idealista francês.

Diante da necessidade de compreensão de como o poeta se relacionava ideologicamente com os "iniciados" Guaita, Papus, Péladan etc, como sugeriu Carollo (1980, vol I.), faz-se necessária a apresentação de um panorama sintético do que ocorria no final do século XIX nas sociedades ocultistas e de uma breve retomadas das principais ideias de Stanislas de Guaita e de Sâr Péladan, ambos hoje raramente estudados pela crítica literária, embora tenham escrito literatura e livros de "estética" cujas ideias foram profundamente importantes para o Simbolismo, conforme lembra Guy Michaud (1966, p. 468).

Na "*Bélle Époque*" parisiense, descreve Tobias Churton (2016) em *Occult Paris, the lost magic of the Belle Époque*, a moda das sociedades e das fraternidades esotéricas eclodiu, como uma espécie de ataque aos pilares da Ciência moderna e aos valores da sociedade burguesa. Principalmente na segunda metade do século XIX, cabalistas, hermetistas, astrólogos, numerólogos e estudiosos da antiga alquimia não apenas retomavam o pensamento "analógico" dos autores do Renascimento e de séculos anteriores como Nicolas Flamel, Heinrich Khunrath,

Paracelso, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Cornelius Agrippa von Nettesheim[333] e Jacob Boehme, mas propunham novos sincretismos e sínteses entre ramos distintos das ciências antigas. Continuavam o que já vinha fazendo, há anos, o mago e ocultista Éliphas Lévi (1810 – 1875) na França, que viu correspondências entre os quatro naipes do Tarô e o tetragrama *YHWH*, que constitui, na Bíblia hebraica, o nome de Deus.

Lévi, seguindo as sugestões de Antoine Court Gébelin (1725 – 1824), também divisou equivalências entre os 22 arcanos do Tarô e as 22 letras hebraicas, além do paralelismo entre as dez cartas numeradas do baralho e as dez *Sephiroth* que constituíam a chamada "Árvore da Vida" [334], também conhecida, entre os cabalistas, por "Escada de Jacó". Éliphas Lévi, ademais, sistematizava e disseminava a tradição legada por Trihemius, Paracelso e Agrippa von Nettesheim da ideia de que o Homem seria um microcosmo correspondente ao universo exterior.

Dentro desse sistema esotérico complexo, acreditava-se que existiriam outros seres para além do mundo material (animal, vegetal e material) e que, este mundo material, por sua vez, mantinha correspondências com um mundo espiritual.[335] Como Lévi, na primeira metade do século XIX, era um dos principais ocultistas e historiadores das ciências esotéricas na França, Victor Hugo e Charles Baudelaire conheciam bem as suas ideias.

Nessa época, o neoplatonismo de Marsilio Ficino foi novamente exaltado, sobretudo porque havia sido o exegeta e tradutor das leis de "Hermes Trismegisto" contidas na obra *Corpus Hermeticum*.[336] Fabre D'Olivet (1767-1825), entusiasta do pitagorismo no século XVIII, teve o trabalho enaltecido e continuado por um ocultista chamado Alexander St. Yves d'Alveydre no século XIX. O Talmud, o Zohar, o Bahir, o Zoroastro, os textos proféticos da tradição judaico-cristã (Isaías, Ezequiel, Jeremias, Daniel, Elias), os livros apócrifos do cristianismo (Enoque), as obras escatológicas (Apocalipse), a magia dos caldeus e dos egípcios, a gnose dos cátaros, os ensinamentos de Swedenborg e de outros, tudo isso era retomado e sintetizado em complexos sistemas analógicos pelos "ocultistas" da *Bélle Époque*. Esses modernos "teósofos" também davam sua contribuição, oferecendo novas interpretações a essas variadas fontes de saber "oculto".

---

[333] A volumosa obra *De Occulta Philosophia*, - de autoria de Cornelius Agrippa, - onde consta a teoria das três melancolias, como já vimos no subcapítulo acerca de Dürer, também serviu de base para os estudos esotéricos. O sistema de Agrippa, como sabemos, já era uma "releitura" neoplatônica das antigas teorias, dentre as quais estavam as teorias humorais de Hipócrates, as "temperamentais" de Galeno e do pseudo-Aristóteles e as astrológicas legadas pelos árabes.

[334] Cf. CHURTON, 2016, p. 88 -92.

[335] Cf. CHURTON, 2016, p. 91.

[336] Cf. ANTOINE FAVRE (In: BRUNEL, 2000, p. 456-457).

Papus, antes formado nas das ciências médicas, estudou e tentou sintetizar, numa única norma, as ideias místico-esotéricas de Martinèz de Pasqually (martinesismo), de Jean-Baptiste Willermoz (Templarismo-maçônico) e de Louis-Claude de St. Martin (martinismo).[337] A russa Helena Blavatsky, que esteve na Índia e nos Estados Unidos, conhecedora do esoterismo do oriente, desde 1875, havia fundado a *Sociedade Teosófica* e agitava há anos os cenáculos ocultistas nos Estados Unidos, em Londres e em Paris. Nessa época, também ecoavam as ideias de Lady Caithness, sucessora de Blavasky, e Anna Klingford, neoplatonista e gnóstica.[338]

Embora essas concepções esotéricas não fossem novas na literatura francesa, vide a obra de Nerval com seu interesse pelos alquimistas do baixo-medievo e do Renascimento, - como bem apontou Jean-Nicolas Illouz (2012), - naquele final de século, viu-se a propagação do interesse pelas ciências "ocultas" no campo das artes e mesmo entre alguns adeptos das religiões tradicionais, como os cristãos católicos. Neste caso, justificava-se que a Igreja de Roma, desde a Idade Moderna, havia esquecido que ensinamentos mágicos dos egípcios foram passados a Moisés e que Jesus fora influenciado pelo pitagorismo e pelo orfismo, conforme Fabre D'Olivet sustentava. Além disso, lembrava-se de que os primeiros Padres da Igreja e Escolásticos eram profundos conhecedores de "magia" (pitagorismo, alquimia, astrologia, cabala etc.).[339]

Na concepção de Alfredo Bosi (2015, p. 300), o Ocultismo, a Cabala, a Astrologia e a Teosofia – evocadas pela "moda ocultista" europeia - tinham interesse pelos mesmos fenômenos que a Etnologia de Frazer e que a Psicanálise de Freud, embora seus fazeres fossem bastante distintos, sobretudo em termos de rigor. Para o crítico literário brasileiro, todos esses interesses "[...] pelos fenômenos psíquicos não conscientes" [...] (BOSI, 2015, p. 300) assinalavam a crise do Naturalismo no final do século XIX.

Alphonsus conhecia essas discussões. A prova disso consta em um "conto" chamado "Bruxos e Médicos", publicado novembro de 1904 no jornal de Conceição do Serro.[340] Num tom de deboche de homem racional e público, citando Jules Bois acerca de Satã, Alphonsus discorria a respeito do emprego de magia nas disputas políticas da região. Em certo momento do texto, menciona Allan Kardec, os "Teósofos, ocultistas, magos e cabalistas, espíritos sedentos de ideal e de ciência, corpos astrais que translucidamente sonambulais pelo éter

[337] Cf. CHURTON, 2016, p. 396-403.
[338] Cf. CHURTON, 2016, p. 98-104.
[339] Cf. CHURTON, 2016, p. 82.
[340] Essa data consta nas notas de Alphonsus de Guimaraens Filho (In: GUIMARAENS, 1960, p. 719). Em outras "prosas", ademais, mostra-se um distinto conhecedor bem-humorado das "querelas" teológicas ("A primeira mulher", "Nos domínios do Vaticano") e do poder wagneriano sobre os seres ("A ação de Wagner sobre o leite").

sublime, guiados por Éliphas Lévi, amparados por Fabre D'Olivet [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 465).

Alphonsus menciona também Bodin, Del Rio e "[...] Paracelso, o iluminado doutor da Renascença" (GUIMARAENS, 1960, p. 466), que afirmava ter queimado todos os livros eruditos que possuía e que havia aprendido tudo quanto sabia graças à medicina popular e às bruxas. Ironicamente, Alphonsus equiparava a feitiçaria à medicina. A respeito de Péladan e de Guaita, nesse texto, o poeta mineiro nada dizia.

Contemporâneo aos naturalistas e aos decadentes, irmão do primeiro homeopata[341] e "apadrinhado" no meio literário por Jules Barbey d'Aureville, Joséphin Péladan havia se proclamado Mago e Sacerdote a quem mistérios foram revelados a fim de fossem resguardadas, no crepúsculo dos séculos da Decadência, a Beleza, a Bondade e a Verdade. Conhecedor das religiões semitas, adotara em Paris o título de "*Sâr*", que remetia à descendência régia assíria, e o nome "Mérodack", designação de uma importante divindade babilônica correspondente a Júpiter ("*Marduk*") e a um dos descendentes de Nabucodonosor que presenciou a queda da Babilônia. Em pouco tempo, chamou a atenção do jovem poeta e estudioso da Cabala judaica, o Marquês Stanislas de Guaita, que se juntaria a ele, ao Dr. Gérard Encausse (Papus) e a outros poucos[342], por volta de 1888, conforme Churton (2016), para fundar uma seita francesa dissidente da antiga e germânica *Ordem Rosa-Cruz*.[343]

Stanislas de Guaita, na verdade, em 1883 e 1885, já havia publicado dois volumes de poesia na editora dos "parnasianos", a Alphonse Lemerre. Um pouco antes disso, havia sido apresentado pelo poeta Catulle Mèndes às obras de Éliphas Lévi, conforme lembra Churton (2016, p. 87).[344] O título das obras poéticas de Guaita eram *La Muse noire*, em referência à melancolia e aos escritos de Éliphas Lévi, e *Rosa mystica*, conjunto de poemas variados em que se destacava um tipo de cristianismo hermético.

---

[341] Tobias Churton (2016) destaca a profunda admiração que Joséphin tinha pelo irmão mais velho Adrien Péladan, iniciado na *Ordem Rosa-Cruz* de Toulouse. Em 1885, Adrien havia falecido, vítima da ingestão indevida de uma substância tóxica.

[342] Os membros da vertente cabalística da Rosa-Cruz eram Guaita (Grão-mestre), Péladan, Papus, Marc Haven, Barlet, o abade Alta e o escritor Paul Adam. Outros seis membros eram "ocultos", conforme Churton (2016).

[343] Conforme Christopher McIntosh (2001, p. 66), na região da atual Alemanha, algumas "fraternidades", no começo do século XVII, afirmavam que, em 1604, havia sido encontrada a cripta onde estava o túmulo de um lendário sábio do século XV chamado Christian Rosenkreuz. Essas "fraternidades" se proclamavam sucessoras do legado de Rosenkreuz, que fora versado em diversas ciências esotéricas aprendidas na Terra Santa. A partir desse momento, tanto a imagem de Christian Rosenkreuz quanto as lendas em torno das "fraternidades" secretas *Rosa-Cruz* povoaram o imaginário social e estiveram em pauta inclusive na literatura europeia canônica.

[344] Churton (2016, p. 142) revela ter havido uma disputa para indicar quem havia "influenciado" primeiramente Guaita. Por um lado, sabia-se que Catulle Mèndes havia impactado Stanislas de Guaita com ideias ocultistas. Por outro, como defendeu Maurice Barrès, Péladan publicara em 1884 *Le Vice Suprême*, fundamental para o interesse do jovem marquês nas ciências mágicas.

Estudioso da Cabala judaica e de várias tradições religiosas semitas, o marquês Stanislas de Guaita, em 1888, tornou-se o Grão-mestre da sua recém-fundada *Ordem Kabbalística da Rosa-Cruz*. Posteriormente, ao lado dos membros da fraternidade, foi responsável por realizar um tribunal "inquisitório" contra o Abade Boullan, que era o continuador das práticas incomuns de Pierre-Eugène-Michel Vintras, criador de uma seita chamada "*Carmel Éliaque*", segundo Churton (2016, p. 186).

Tanto Vintras, que se autoproclamava reencarnação do profeta Elias, quanto Boullan haviam sido acusados de realizar "missas negras", eventos orgiásticos em que ocorria a mistura de excrementos às hóstias. Em um desses rituais, conforme Churton (2016, p. 187), Boullan confessou que houve um sacrifício de uma criança. O Abade Boullan, por causa de suas práticas heréticas e operando supostas curas por "magnetismo", foi condenado pelo Santo Ofício a prisão, mas, depois de três anos, foi solto. Essas experiências foram descritas em 1891 por meio da personagem do Dr. Johannès no romance *Là-bas*, de J.-K. Huysmans.

Antes de se converter ao catolicismo, Huysmans, por causa de sua aproximação com o abade das "missas negras", também foi acusado de satanismo por Stanislas de Guaita.[345] Em razão dessas tensões, que culminariam num duelo armado entre Jules Bois, amigo de Huysmans, e Guaita e na troca de insultos nos jornais, Stanislas de Guaita publicou o primeiro "setenário" *Le Temple de Satan – essais de Sciences maudites*, em 1891, descrevendo e condenando a prática maléfica de magia em sete capítulos, que tinham correspondências ocultas com os arcanos do Tarô e tantos outros elementos esotéricos.

Alphonsus, como consta no apêndice da obra de Anglade-Aurand (1970, p. XXII), possuía não apenas *Le Temple de Satan*, mas também o segundo setenário, *Le Serpent de la Genèse, livre I* (continuação de *Le Temple de Satan*)[346], e *Au seuil du mystère*, obra mais resumida sobre as ciências ocultas.

Dentro da *Ordem Kabbalística da Rosa-Cruz*, como Sâr Péladan não concordava com excessivo hinduísmo que tomava conta da fraternidade, com os laços maçônicos que ela mantinha e com a falta de autonomia que tinha para escrever "bulas", ele resolveu abandonar o grupo e fundar a sua própria seita. Não ser o Grão-mestre da Ordem certamente era o maior dos problemas, como supõe Churton (2016). Péladan, então, fundou outra *Ordem Rosa-Cruz*. Ele e

[345] Jules Bois, amigo e defensor de Huysmans, acusou Guaita de ser o responsável por uso de feitiços que culminaram na morte de Boullan e em atentados contra J.-K. Huysmans. (cf. CHURTON, 2016, p. 301).

[346] Como Guaita faleceu em 1897, a sequência de *Le Serpent de la Gènese* apenas pôde ser publicada posteriormente, com a ajuda de Oswald Wirth, ex-secretário de Guaita. Oswald Wirth, que era profundo conhecedor dos pensamentos de Stanislas de Guaita e exímio estudioso do Tarô, foi também responsável por desenhar os 22 arcanos para a famosa obra de Papus *O tarot dos boêmios* e por modificar a ordem arcana e a exegese de algumas das lâminas. Sua obra é estudada por círculos esotéricos até hoje.

Guaita tornaram-se oponentes naquele final de século, ainda que posteriormente Péladan revelasse seu amor fraterno pelo jovem e sábio marquês quando este faleceu aos 36 anos, em 1897.[347]

A posição de Grão-mestre da Ordem religiosa e estética que Péladan mesmo fundou em 1891, a *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*, foi reivindicada a partir da justificativa de que seu pai, o *Chevalier* Adrien Péladan, havia pertencido à Ordem de Cavaleiros Neo-Templários consagrados pelo Papa e de que seu filantropo irmão, o Dr. Adrien Péladan, era membro distinto do último resquício da tradicional e verdadeira *Ordem Rosa-Cruz*, que estaria localizada em Toulouse.[348] Nos primeiros capítulos de suas obras, frequentemente, além disso, Sâr Péladan reafirmava sua ancestralidade caldeia, o que lhe conferia autoridade de mago dentro da seita.

A proposta da *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*, fundada por ele, no entanto, era mais estética do que mística. Seu intento era regenerar moralmente, politicamente e artisticamente a sociedade, segundo Besnard-Coursodon (1983, p. 120). A *Ordem* possuía como músico oficial Erik Satie, além de ter a adesão de muitos jovens pintores, alunos de Gustave Moreau, e escultores, que expunham suas obras nos famosos *Salons de la Rose-Croix Esthétique*, ocorridos de 1892 a 1897.[349] Guy Michaud (1966, p. 468) lembra que esses *Salons de la Rose-Croix* realizaram na arte "[...] *une sincère rénovation idéaliste*" e que exerceram uma real e direta influência sobre o Simbolismo.[350]

Negando as ideias de liberdade, igualdade, democracia, republicanismo, militarismo, nacionalismo, liberalismo e socialismo, Péladan havia fundado a *Rosa-Cruz do Templo e do Graal* a fim de bradar contra os movimentos de massa e de exaltar o individualismo e a excepcionalidade.[351] Repetidas vezes, afirmava que era dever do homem refinado ("*arista*") realizar a busca por singularidade, a proteção dos artistas e a reunião dos seres dessa casta de excepcionais, devendo ser independente de tudo, menos da ortodoxia romana.[352]

A música de Richard Wagner, sobretudo *Parsival*, era a força motriz dessas exposições que estranhamente se autoproclamavam católicas, como destaca Chuton (2016). Os patronos

[347] Cf. CHURTON, 2016, p. 319 – 321.
[348] Cf. CHURTON, 2016, p. 175.
[349] CF. BESNARD-COURSODON, 1983.
[350] Conforme Churton (2016), Verlaine conhecia Péladan. Ambos viajaram juntos na ocasião em que Verlaine realizava palestras na Bélgica. Verlaine, como Mallarmé, inclusive fora prestigiar um dos Salões da Rosa-Cruz, muito embora não tivesse aderido ao projeto estético e achasse muito incompatível o sujeito Joséphin Péladan e a figura artística Sâr Péladan.
[351] Cf. PÉLADAN, Joséphin. *Constitutions de la Rose+Croix: le Temple et le Graal*. Paris: Secretariat, 1893.
[352] Essas ideias podem ser lidas em várias obras. Estão presentes também no romance *A cœur perdu* e nas obras *Comment on devient fée* e *Comment on devient artiste*, por exemplo. Alphonsus possuía todas essas três obras em sua biblioteca.

da *Ordem*, como consta na *Constitution de la Rose+Croix: le Temple et le Graal*, eram José de Arimateia, responsável por ter retido o famoso *Santo-Graal*, "[...] taça que foi usada na Santa Ceia e onde foi recolhido o sangue de Cristo"[353]; Hugo de Payens, fundador e primeiro Grão-mestre da *Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão* [354]; e o poeta Dante Alighieri, que, em sua *Divina Comédia*, havia escrito a respeito de uma "Rosa Mística" que lhe apareceu no *Paraíso*.

Ao lado de Beatriz e, depois, de São Bernardo, Dante Alighieri (2019, p. 209 – 226), nos cantos "*XXX*" e "*XXXI*", expressara a visão de uma famosa epifania que teve: a "Rosa Mística", em torno da qual estavam todos os beatos e anjos e em cujo centro emanava a glória da Virgem Maria. Com as "evidências" que possuía, Péladan acreditava que Dante não apenas era o grande poeta católico, mas o "ancestral" visionário da "rosa" da *Ordem Rosa-Cruz*, segundo Churton (2016, p. 183). Leonardo da Vinci, Michelangelo, Honoré de Balzac (do romance *Séraphîta*), Bach, Beethoven e outros poucos completavam a lista de espíritos superiores.

Sâr Mérodack Péladan distinguia-se de outros artistas da época não apenas em razão do nome extravagante adotado, mas também das túnicas excêntricas que vestia, dos perfumes que usava, da barba grande que mantinha e dos ideais extravagantes proclamados. Mais do que isso, era crítico ferrenho do Positivismo, de toda e qualquer ciência moderna, das concepções políticas liberais e sociais, do nacionalismo, da aristocracia francesa, da burguesia, das classes sociais menos abastadas, do feminismo e da arte da sua época. Péladan se opunha a todas as estéticas contemporâneas. Impressionistas, decadentistas, naturalistas, realistas e simbolistas "instrumentalistas" não escapavam de seus julgamentos.

Se pudéssemos usar o termo que Benjamin (1984) empregou ao tratar das tensões do *Drama Barroco alemão*, diríamos que Péladan era o "rei" e o "sacerdote" em seu "*Trauerspiel*" particular. Péladan agarrava-se aos fragmentos de tradições em ruínas para reter, em sua obra, o seu Ideal, naquele fim de século. Ele, crítico da "decadência", era o exemplo máximo do estilo decadente e do "maneirismo" da época. Mario Praz, sintetiza a obra desse autor francês da seguinte maneira:

> *Péladan's work is a veritable encyclopedia of the taste of the Decadents-Pre-Raphaelitism, the Primitives, the Leonardo smile, Gustave Moreau, Félicien*

[353] Cf. BACKES, Jean-Louis (In: BRUNEL, 2000, p. 422).

[354] Péladan (1892, p. 265), em *Comment on devient mage*, nas notas de rodapé, revela possuir um manuscrito do século XIII com o selo de Hugo de Payens, o primeiro Grão-mestre Templário. O manuscrito que Péladan possuiria se chamava "*Le livre des merveilles*", que era o "*Sepher*" de Sar Elkana le Kaldéen. Segundo ele, nessa obra, constam os ensinamentos de Sar Elkana sobre jugar e ser julgado, sobre o dever de salvação alheia por parte daquele que se proclama mago e sobre a necessidade consagrar ao abstrato um "*septénaire de fois*", espécie de pagamento "setenário" à divindade.

> *Rops, the Russian novel, the music of Wagner... and it is all per meated by his ineffectual sexual obsession, by his Hymn to the Androgyne (in L'Androgyne, 1891, a novel the content of which is defined by the author as a « restitution d'impressions éphébiques grecques à travers la mysticité catholique »)* [...] (PRAZ, 1951, p. 325).[355]

O espírito de Mérodack Péladan, como ele próprio classificaria, não era regido por Saturno, mas por Júpiter ("*Marduk*"). Afastado do discurso e do olhar determinista dos naturalistas, Péladan era a face maníaca do artista. Declaradamente teocrata, redigiu uma infinidade de livros que reafirmavam sua posição de mago, profeta e sacerdote ("Hierofante") de sua Ordem, que tinha como pilares as ideias de hierarquia, tradição e ideal. Escreveu, antes de romper com Guaita, três "setenários" que perfaziam vinte e um volumes, compondo a obra *La Décadence latine* (*Ethopée*). Nessa obra de dimensões "balzaquianas", a decrepitude finissecular era retratada ao mesmo tempo que Sâr Mérodack, também personagem em alguns romances, indicava qual deveria ser o "*ethos*" do "mago" em meio aos vícios da sociedade decadente.

Nébo (divindade caldeia correspondente a Hermes e a Mercúrio) era o nome de seu "aprendiz" e o codinome de Stanislas de Guaita. Estudioso desses romances, Besnard-Coursodon (1983, p. 127) viu, nessas obras, a expressão da ideia platônica de que a representação artística poderia elevar ou corromper a sociedade: "*La societé, dans l'oeuvre de Péladan, fournit un contexte sociologique au problème du Mal, et l'écriture de la violence débouche sur l'Apocalipse*".[356]

Em uma das partes da obra *Istar* (divindade "*seité de volupté*"[357]), - quinto livro do primeiro setenário de *La Décadence latine*, - Péladan oferecia uma versão do livro apócrifo de Enoque, que dizia respeito aos anjos decaídos na Terra na época do Dilúvio. Afirmava-se que, exilado, queimando no Sol, estava o orgulhoso Satã, ao passo que o seu descendente, Bené Satã, preocupado, tentava controlar os impulsos sexuais de sua prole, os anjos *OElohitas*, que eram tendenciosos ao incesto.

O Arcanjo Miguel, dialogando com Bené Satã, oferece então a solução para o problema: permitir que os *Oelohitas*, sedentos de amor, acasalassem-se com os humanos, o que serviria

---

[355] Tradução nossa: "A obra de Péladan é uma verdadeira enciclopédia do gosto dos Decadente-Pré-Rafaelistas, dos Primitivos, do sorriso de Leonardo, de Gustave Moreau, de Félicien Rops, do romance russo, da música de Wagner... e tudo está permeado por sua obsessão sexual ineficaz, por seu Hino ao Andrógino (em *L'Androgyne*, 1891, romance cujo conteúdo é definido pelo autor como uma "restituição das impressões ephébicas gregas através do misticismo católico")[...]"

[356] Tradução nossa: "A sociedade, na obra de Péladan, fornece um contexto sociológico ao problema do Mal, e a escrita da violência leva ao Apocalipse."

[357] Cf. PÉLADAN, 1892, p. 168.

para ferir o orgulho de Lúcifer. Selado o acordo, humanidade e anjos "decaídos" se misturaram, de tal forma que humanos considerados geniais teriam sido frutos desses acasalamentos. Péladan (1888, p. 266), no entanto, assinala havia na Terra um grupo de *Oelohitas*, os "vigilantes", que se absteve da loucura erótica: "*Salut aux vigilants, qui savent les arcanes et respectent les voies de l'idéalité; c'est sont les Oelohites, les daimons de lumière, qui, pour l'oeuvre de Dieu, militants et fidèles, se préfèrent stériles que fécondés du mal*"[358]. Capazes de refrear seus impulsos, esses seres elevados, aparentemente indistinguíveis entre humanos, tinham como missão conduzir a sociedade humana rumo ao ideal.

Em *Istar* e em outras obras, reiteradamente ele indicava que alguns seres eram os próprios *OElohitas* ou que eram acompanhados por esses "*daimons*". Na história humana, com a passagem do tempo, segundo ele, muitos desses seres diferenciados foram conhecidos como indivíduos de "gênio", aqueles que realizaram grandes feitos, como poetas, músicos, filósofos, reis etc. Consequentemente, todos esses seres superiores tinham o dever elevar a humanidade por meio das artes, da política, da religião ou da moral.

Aurand-Anglade (1970, p. 115) e Ricieri (2014, p. 38) lembram que Alphonsus leu *Istar* e que possuía a edição desse livro. Ricieri (2014, p. 38) cita também que Alphonsus possuía o título *L'Androgyne* (oitavo livro e primeiro do segundo setenário), o que não entrou no cômputo da listagem oferecida por Aurand-Anglade (1970).[359] *L'Androgyne*, como em breve veremos, é também fundamental para a compreensão da figura feminina na obra alphonsina.

Sabe-se que Péladan escreveu também poesia e estudos sobre figuras importantes do medievo e da renascença, como São Francisco de Assis, Dante, Joana D'Arc, Rabelais, Leonardo da Vinci e Pico della Mirandola. Publicou obras sobre personalidades, símbolos e crenças do Egito antigo e do Oriente-Médio; ensaio sobre os trovadores; estudo biográfico e comentários às cenas de todas as peças da ópera de Wagner; obras com respostas contrárias a estetas e a artistas como Taine, Zola e Tolstói. Escreveu, além disso, uma obra em defesa da preservação de todas as igrejas construídas antes de 1600 na França; peças de teatro (wagnerianas) com intentos de evocação de mistérios[360]; além de sete tratados sobre os

[358] Tradução nossa: "Salve os vigilantes, que conhecem os mistérios e respeitam os caminhos da idealidade; são os *Oelohitas*, os *daimons* de luz, que, por obra de Deus, militantes e fiéis, preferem-se estéreis do que fertilizados pelo mal."

[359] Como veremos mais adiante, em "Pudor, pundunor (página escrita em 1908)", prosa incluída em *Mendigos*, de 1920, Alphonsus, declarando-se contra o Naturalismo, cita abertamente ser admirador desse projeto balzaquiano-idealista de Péladan escrito em *La Décadence latine (Ethopée)*.

[360] Chistopher McIntosh (2001, p. 192) recorda que Péladan dizia ter encontrado duas peças "perdidas" de Ésquilo, as quais se chamavam *o Portador do fogo* e *Prometeu Libertado*. Elas formariam uma trilogia com *Prometeu acorrentado*. Essas peças, provavelmente escritas por Péladan, eram encenadas no teatro *Rosa-Cruz do Templo e do Graal*. Péladan mais de uma vez disse possuir, em sua biblioteca particular, manuscritos raros de magos e obras literárias perdidas.

seguintes temas: ética, erótica, estética, política, mística, metafísica e amor. Esse último setenário formava a obra *Amphithéâtre des sciences mortes*.

As principais questões presentes em *Amphithéâtre des sciences mortes* eram a necessidade de o verdadeiro artista evadir-se do tempo-espaço em se tratando de questões sociais; de sair do real; de não cumprir os deveres públicos instituídos pelas formas contemporâneas de governo; de ser humilde; de preferir a idealização da alma feminina em vez de deixar-se levar pelos aspectos carnais; de deixar surgir, de dentro de si, lentamente e individualmente, a sua própria Grande Obra. Havia a necessidade, além disso, segundo Péladan, de o mago meditar os livros antigos, como os de Moisés, os de Platão, os dos Pais da Igreja e os "versos dourados" de Pitágoras.[361]

Em vários de seus livros, o excêntrico autor francês tanto descrevia a degeneração da sociedade moderna, quanto especificava, sob a forma de setenários, caminhos para se sair do século e do real e meios para se tornar Mago, Fada, Artista etc. Antes de apresentar suas teses que cruzavam fontes esotéricas distintas (astrologia, cabala, magia caldeia, numerologia, angeologia etc.), Péladan, no início de cada capítulo do *Amphithéâtre des sciences mortes*, descrevia como sua teoria estava em consonância com a tradição católica. A síntese de fontes tão heterogêneas não seria um problema, porque, para ele, o "Hierofante" (mago) deveria reunir os fragmentos de sabedoria divina que estavam espalhados pelas grandes obras.[362]

Cada personalidade dos magos, no entanto, era refratada por um ou mais dos sete astros regentes e por um arcano etc., cada qual correspondendo a uma vocação. Os poetas, - salvo Dante, que era saturniano, segundo consta em *Comment on devient mage*, - em geral seriam regidos pelo signo lunar.[363] Estética e religião, para Péladan, nesse sentido, eram equivalentes, ainda que se considerasse um Católico intransigente.[364]

Seu catolicismo romano, certamente, era paradoxal: acreditava na infalibilidade do Papa, na necessidade de oração, mas criticava a Igreja moderna e concedia perdão a Satã, tão

---

[361] Cf. PÉLADAN, 1892, p. 122.
[362] Cf. PÉLADAN, 1892.
[363] Conforme Péladan (1892, p. 122), havia ainda a distinção entre magos e místicos, exemplificados pelas figuras de São Tomás e de São Francisco, respectivamente. O primeiro agiria por meio da compreensão; o outro, por meio do entusiasmo, do êxtase.
[364] No livro de entrevistas de Huret, que estava em posse de Alphonsus, havia também a entrevista com Péladan, classificado pelo entrevistador entre os "Magos". Estudioso do *Quattrocento* italiano, de Leonardo da Vinci e de Pico della Mirandola, havia retomado os estudos da Cabala em Paris. Ao mesmo tempo, defendia a arte Católica Apostólica Romana como superior, como quando, na entrevista a Huret, afirmou o seguinte: "L*es deux plus grandes œuvres de cette fin de siècle, Parsifal et Axel, sont des thèmes catholiques. Hors des religions, il n'y a pas de grand art et lorsqu'on est d'éducation latine : hors du catholicisme, il n'y a que le néant.*" (PÉLADAN apud HURET, 1891, p. 41).

hostilizado e incompreendido pela humanidade, segundo ele.[365] Ao iniciado em magia, alertava : "*Sois catholique, c'est-à-dire prie le matin et le soir, entends la messe, et que ton signe soit le signe de la croix. La prière* [...] *est un grand élément de magie. Par elle, exorcise ton époque* [...]" (PÉLADAN, 1892, p. 76). [366]

Mais adiante, após discorrer sobre os arcanos da Cabala e sobre a magia dos caldeus, Péladan emendava: "*Sois catholique pour devenir mage, et n' oublie jamais que si tes maîtres sont parmi les morts, tu as un supérieur parmi les vivants, Sa Sainteté le Pape*. (PÉLADAN, 1892, p. 129).[367] Dessa forma, era necessário exorcizar a modernidade e frequentar a missa, embora se pudessem observar algumas contradições nas práticas dos padres, de acordo com ele. Para Churton (2016), com esses malabarismos estético-religiosos aparentemente paradoxais, Péladan pretendia realizar "[...] ***the revivifying of the Catholic Church*** *through esoteric understanding and experience of gnosis,* ***as being the hidden flower of the faith****, yet to bloom in its fullness*. (CHURTON, 2016, p. 183, grifo nosso).[368]

Valendo-se da Cabala, da Astrologia, do Hermetismo e da Alquimia, ao lado do cristianismo alegórico e místico de Dante, a *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal* entendia que caberia aos artistas "[...] *découvrir par leurs propres forces dans la symbolique chrétienne une voie que l'ésotérisme les eût* [...] *aidés à retrouver*."[369] (MICHAUD, 1966, p. 470). Alphonsus de Guimaraens, aqui no Brasil, afastando-se dos impulsos eróticos gratuitos e da cinzelaria marfínea do Parnaso, a seu modo, em 1899, com *Dona Mística*, *Câmara ardente* e *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, tentou elevar a arte católica, ainda que recorrendo a elementos místicos pouco alinhados à doutrina da Igreja de Roma.

Nos manuscritos de alguns poemas que comporiam a obra *Dona Mística* e *Câmara ardente*, disponíveis hoje no site da "Biblioteca Digital Luso-Brasileira"[370], nota-se a relação de parte das composições de Alphonsus com as teorias de Péladan. Na capa do manuscrito, Alphonsus está representado ajoelhado, trajando vestimentas de cavaleiro-peão, com esporas em sua bota e, a seu lado, um chapéu. Portando uma lança em riste, de onde, na ponta, pendem

---

[365] Cf. PÉLADAN, J. *Amphithéatre des Sciences Mortes. Vol. 1, Comment on devient Mage*: Éthique. Paris: Chamuel, 1892.

[366] Tradução nossa: "Seja católico, ou seja, reze de manhã e à noite, ouça a missa e deixe seu sinal ser o sinal da cruz. A oração [...] é um grande elemento de magia. Por ela, exorcize sua época [...]".

[367] Tradução nossa: "Seja católico para se tornar um mago, e nunca esqueça que se seus mestres estão entre os mortos, você tem um superior entre os vivos, Sua Santidade o Papa."

[368] Tradução nossa: "a revificação da Igreja Católica por meio da compreensão esotérica e da experiência da gnose, como sendo a flor oculta da fé, ainda por florescer em sua plenitude."

[369] Tradução nossa: "[...] descobrir por sua própria força no simbolismo cristão um caminho que o esoterismo, no entanto, os teria ajudado a encontrar".

[370] Vide: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss_I_07_11_048A/mss_I_07_11_048A.html#page/1/mode/1up.

três corações, o cavaleiro "Dom Alphonsus" olha em direção a uma figura feminina que está num plano superior, à esquerda. A figura feminina usa o hábito de monja, como se fosse uma espécie de Santa Teresa. Nessa mesma capa, desenhou-se a famosa cruz pátea usada por algumas Ordens de Cavalaria, como a *Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão* ou *Ordem de Malta*.

Nesses manuscritos, há uma epígrafe de Péladan que aparece em uma seção que seria a do poema "Morte de Ester", talvez aludindo à princesa Léonore d'Este, a *femme fatale* decadente do livro *Le Vice Suprême*, ou à Ester bíblica, intercessora do povo judeu na Babilônia, também recorrentemente mencionada por Péladan. Algumas páginas mais adiante, onde constam os poemas manuscritos de *Câmara ardente*, há desenhos de mais seis cruzes páteas: duas na página 103; uma na 104 e outra na 105; e duas na página 106.

Na página 30, o poeta anotou, abaixo do poema "*Irman de caridade*", a situação que precedeu a composição desse poema. Em quatro linhas, descreveu que, em 1894, depois de um passeio na "Villa-do-Cârmo", encontrara-se com "De Resende", "[...] da raça *OElohita* dos Prophetas e Magos".[371] Villa-do-Cârmo, na verdade, já naquela época era conhecida oficialmente como a cidade de Mariana, o que denota uma aparente e nostálgica evasão temporal. O amigo da casta superior, por sua vez, era o amigo e poeta Severiano de Resende.

Ademais, é importante lembrar que em um poema chamado "Epitáfio para o Túmulo de Álvaro Viana (discípulo amado)", incluído na parte do "Documentário/Outras poesias" da edição da *Obra Completa*, podem-se ler os seguintes versos também ecoando a tese de Péladan sobre os anjos decaídos: "**O cruzado ancestral** de uma **eloísta raça**, /Ei-lo à espera do Juízo-Extremo neste leito" (GUIMARAENS, 1960, p. 506-507, grifo nosso). Vê-se, assim, que Alphonsus, pelo menos nesses escritos, aderiu à estética idealista-ocultista do autor francês.

Indubitavelmente, parte das ideias e dos temas que o autor francês abordou em sua vasta obra oferece a chave de leitura não apenas de alguns poemas, obras e escolhas estéticas do jovem Afonso, mas das obras de Severiano de Resende[372], de Freitas Valle, de Álvaro Viana e

[371]Vide:http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss_I_07_11_048A/mss_I_07_11_048A.html#page/30/mode/1up.

[372] Severiano de Resende, em uma carta enviada a Alphonsus datada de 29 de dezembro de 1893, escreveu: "Cada vez mais ando maravilhado pelo ocultismo. Quanta ciência, quanto saber e que deslumbramentos de verdade!" (RESENDE apud BUENO, 2002, p. 37). O ex-padre, quando viveu em Paris, foi um dos grandes entusiastas de Péladan. Na ocasião da morte do autor francês, em 1918, Severiano, indignado com o descaso do meio editorial parisiense, escreveu uma carta ao *Mercure de France* a respeito da necessidade de reconhecimento daquele artista incompreendido e tão importante para as artes francesas, como atesta a pesquisa de Lima Júnior (2002, p. 121).

de tantos outros, embora isso tenha ocorrido de maneira distinta, levando-se em consideração as predileções ideológicas de cada um.[373]

A combinação das artes, - como ocorre nos dois "setenários" *Tragipoèmes*[374], de Freitas Valle, em *Setenário das Dores de Nossa Senhora*[375], de Alphonsus, e em *Mysterios*[376], de Resende, - podem ser exemplos da materialização da idealidade estética "wagneriana" proclamada por Péladan. Todavia, sabemos que não era apenas por meio de Péladan que Wagner repercutia. Como recorda Muciry (1952, vol. I. p. 21):

> A influência do romântico Wagner foi imensa. Baudelaire, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam foram intermediários dessa repercussão, em que foi elemento predominante o aspecto legendário, místico, mágico, da dramaturgia wagneriana. A premissa da "fusão das artes", difundida sobretudo por Edouard Schuré, correspondia intimamente à das "reversibilidades" e das "correspondências" baudelairianas.

Além da aura lendária e mística evocada pelas óperas de Richard Wagner, havia, com Péladan e outros, a ambição da estetização da vida cotidiana por meio da fusão entre vida, arte e religião. Nesse sentido "dramatúrgico" da existência cotidiana, acentuavam-se as tensões da poesia e do *ethos* artístico moderno. As ideias do excêntrico autor francês e as das fraternidades ocultistas da *Bélle Époque* esclarecem, nesse caso, a "irmandade" criada entre os círculos simbolistas brasileiros, cujos membros chegariam a se tratar, nas dedicatórias das obras, por "*FRATI SPIRITUALI*" (GUIMARAENS, 1960, p. 85). Além disso, os poetas, entre si, atribuíam os epítetos e as formas de tratamento mais elevadas possíveis: "Dante negro" (Cruz e Sousa), "*le Prince Royal*" (Freitas Valle), "o Mago e Propheta" (Severiano), "discípulo amado" (Álvaro Viana), "Místico", "Mestre", "Rey do Ideal"[377], "Dom"[378] (Afonso).

---

[373] O republicano Valle, por exemplo, conforme Camargos (2001, p. 94), certamente pertencia à Ordem maçônica Burschenschaft, ao passo que Resende era católico à maneira de Péladan e monarquista.

[374] Cada conjunto de "tragipoèmes" foi reunido em duas "séries", que foram finalmente publicadas entre 1916 e 1917. Em cada uma das duas, há sete "tragipoèmes". Ilustrações e indicações de que alguns poemas eram acompanhados por música também constavam antes de cada seção do livro, como pode ser visto no site da Biblioteca Brasiliana: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6998 e https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6999.

[375] Eduardo Veras (2016) demonstrou o quanto o *Setenário das Dores de Nossa Senhora* dialoga formalmente com o gênero litúrgico oratório, contendo partes narrativas e líricas, por exemplo.

[376] Na abertura da obra poética *Mysterios* (1920), Severiano de Resende, bem como fizera Péladan em *Le Panthée* (1892) com uma notação musical de Erik Satie, imprime também uma notação musical (pentagrama) com o "*Leit-Motiv*" que deveria acompanhar a leitura de seu conjunto de versos.

[377] Camargos (2001, p. 143) descreve o conteúdo de uma carta enviada por Alphonsus a Freitas Valle em que o poeta mineiro usa esse epíteto. A cruz pátea adornando a frente de uma missiva e alguns desenhos feitos por Archagelus para os poemas de Valle constam nos documentos reunidos por Marcia Camargos (2001, p. 145). Uma fotografia de Alphonsus, datada de 1896 e tirada em Ouro Preto, com dedicatória a "Jacques D'Avray", "*Prince du SYMBOLE*", consta também (2001, p. 141). Na foto, ao lado do nome Alphonsus, há a presença da cruz pátea.

[378] Equivalente, de origem latina, ao título "Sâr" ou, em inglês, "Sir".

Anglade-Aurand, porém, em certo momento de sua tese, entendeu que a fase de entusiasmo com as ideias de Péladan correspondia a um período satânico de Alphonsus:

> *Parfois les lettres d'Alphonsus contiennent une simple exclamation d'enthousiasme comme: "**Je lis et relis 'Istar', donc: seul Sar Peladan." Nous savons combien Alphonsus admirait cet auteur, dont son oncle lui avait rapporté de Rio tous les ouvrages qu'il en avait trouvée. Ce goût a correspondu sans doute à ce que nous pourrions appeler la période satanique du poète**, période que nous étudierons plus loin mais qui révèle manifestement l'influence de Baudelaire* (ANGLADE-AURAND, 1970, p. 115, grifo nosso).[379]

A proposição de Anglade-Aurand (1970), no entanto, não é a mais correta. Péladan certamente ofereceu uma "chave" de leitura a Alphonsus para a melhor compreensão do "cristianismo" de Baudelaire, uma vez que tanto as ideias de Péladan continuaram presentes em obras posteriores do poeta mineiro, quanto as epígrafes baudelairianas não desapareceram de suas obras, como se observará em *Kiriale*, obra publicada em 1902.[380] Todavia, percebe-se que o poeta brasileiro evitou explicitar inicialmente a sua admiração ao extravagante autor francês, tendo em vista que a epígrafe retirada de Péladan e anotada nos manuscritos de *Dona Mística* está ausente na versão final publicada em 1899.

Ou a "fase Péladan" equivaleria à "fase satânica" de Alphonsus, como propôs Anglade-Aurand (1970), ou Alphonsus, na verdade, na condição de homem público, vivendo entre Ouro-Preto, Conceição do Serro e, depois, Mariana, - importantes centros de tradição religiosa católica do país, - estava receoso de uma possível reprovação social.

Maria Wissenbach (2018, p.143), na obra *Práticas religiosas, errância e vida cotidiana*, ao tratar das práticas espiritualistas, homeopáticas e "mágicas" no final do século XIX, lembra que tudo isso era criminalizado no Brasil por meio do Código Penal de 1890.[381] Além do mais, entre os intelectuais, entendia-se que, em tais práticas mágico-esotéricas, havia certo "processo de involução" e de infantilismo, de modo que as denunciavam como charlatanismo ou como

---

[379] Tradução nossa: "Às vezes, as cartas de Alphonsus contêm uma simples exclamação de entusiasmo como: 'Eu li e reli *Istar*, portanto: apenas Sâr Péladan'. Sabemos o quanto Afonso admirava esse autor, cujo tio lhe trouxera do Rio todas as obras que encontrara. Esse gosto correspondia, sem dúvida, ao que poderíamos chamar de período satânico do poeta, período que estudaremos mais adiante, mas que revela claramente a influência de Baudelaire...."

[380] Diante da querela entre Péladan e Guaita, Alphonsus, por afinidades estéticas e religiosas, certamente ficou ao lado do primeiro, vide a falta de menções diretas a Guaita. Alphonsus, no entanto, não descartou os conhecimentos cabalísticos e alquímicos deste, porque o próprio Péladan continuava admirando o amigo e cofundador da *Kabbalística Rosa-Cruz* – o personagem Nébo de *La Décadence latine*.

[381] Wissenbach (2018) mostra como os artigos 156 e 157 do "*Capítulo III"*, "Dos crimes contra a saúde pública", do Código penal de 1890, eram contrários às práticas religiosas que não fossem católicas ou, no mínimo, cristãs.

"desejos inconscientes de regressão ao parasitismo uterino [...]" (WISSENBACH, 2018, p. 141).

Conquanto a Constituição de 1891 demarcasse a laicidade do Estado, garantindo direito de liberdade religiosa e de livre-pensamento, ela apenas "[...] deslocou do Estado brasileiro a Igreja Católica, mas não o catolicismo" (ALMEIDA, 2019, p. 299), afinal este ainda detinha "centralidade política e simbólica", de tal modo que, ainda nas primeiras décadas do século XX, produziam-se "obstáculos legais às práticas do espiritismo kardecista e das religiões de matriz africana" (ALMEIDA, 2019, p 300).

Em uma crônica publicada em 1908, Alphonsus - sob o pseudônimo de Guy D'Alvim – escrevia: "Embora sem religião oficial, o Brasil continua a ser um país católico [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 620). Ele também o era, mas, em se tratando de criação literária, o seu catolicismo era outro, o que certamente não agradaria ao Poder Público e nem às autoridades eclesiásticas em Minas Gerais, ainda que o poeta estivesse sob o álibi de estar escrevendo literatura.

Mesmo após a carta datada de 1900, Alphonsus deixou marcas, mais ou menos sutis, de uma adesão estética ao catolicismo sincrético, místico e idealista da católica *Rosa-Cruz do Templo e do Graal*. Obras e poemas posteriores a essa época, como "Santa-Rosa de Lima", de 1908, que depois fez parte do livro póstumo *Pulvis*, sugerem isso:

> [...] Vai-se abaixando a cruz de pétalas. A Santa
> Escuta um salmo, ao longe. É a voz de Deus que canta,
> E em meio às radiações da luz esplendorosa,
>
> A **rósea-cruz** tombou entre os **braços de Rosa**. (GUIMARAENS, 1960, p. 364, grifo nosso).

Ao se compreender a "filiação imaginária" do poeta, não apenas a Dante, mas a uma Ordem estética que se dizia continuadora da missão realizada pelos "pobres" monges-cavaleiros do Templo (acusados por Clemente V de praticarem alquimia e de venerarem outros deuses, mas protegidos por D. Dinis em Portugal[382]), veremos que os poemas de Alphonsus ultrapassam o simbolismo monótono cujos "[...] matizes são de esquiva, retraída, pudica riqueza", como definiu Andrade Muricy (1951, vol. II. p. 8), ou o simbolismo tímido, irmanado ao do Verlaine das obras religiosas, "[...] humildemente sentimental, sem complicações de pensamento metafísico, tecido de ingênua delicadeza", como propôs Henriqueta Lisboa (1945, p. 36).

[382] Conforme Pedro Silva (2001) em *História e mistérios dos templários*.

Em um artigo chamado "*Câmara ardente*: um livro?", Francine Ricieri (2017, p. 20) lembra que, em uma carta datada de janeiro de 1894, Alphonsus, então aos 23 anos, informara a D'Avray a intenção de publicar os "[...] poemas que vinha espalhando pela imprensa". Ricieri resume o processo de preparação dessas primeiras obras:

> Em janeiro de 1894, Alphonsus declara em carta a D'Avray estar preparando a obra *Dona mística* para publicá-la pela Imprensa Oficial, em Minas Gerais (o que não chega a se concretizar) e, em abril do mesmo ano, anuncia ter escrito o poema "Câmara ardente". Em janeiro de 1896, envia ao mesmo amigo seu manuscrito pedindo-lhe que faça editar 500 exemplares. **Solicita uma tipografia germânica, recomenda que o papel seja de qualidade, sugere caracteres antigos.** Chega a enviar 300 cruzeiros para realizar a operação. Em dezembro de 1896, após um longo silêncio, escreve anunciando seu noivado e suspendendo a publicação. Na mesma carta informa estar compondo o "Poema setenário das dores". Em 1899 publica, em edição conjunta, *Setenário das dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente* (500 exemplares) [...] Apenas alguns meses depois, também *Dona mística* era publicado, com tiragem de 250 exemplares [...] (RICIERI, 2017, p. 20, grifo nosso).

A imagem da raríssima obra *Dona Mística*, que veio a público em 1899, pode ser vista no trabalho de Andrade Muricy (1951, vol. II, p. 17). A capa lembra uma obra litúrgica, com os tipos "góticos" e "arabescos" religiosos, a letra capitular no título, a epígrafe católica em latim "*Proficiscere, anima christiana, de hoc mundo Dei Patris Omnipotentis, qui te creavit... Incomm Animae*", a referência a "*Villa Rica*" (que há muito tempo já era Ouro Preto), a data da publicação em numeral romano. Tudo isso conferia a essa obra um halo de distinção e de sacralidade, da mesma forma como ocorreu à edição que continha as obras *Setenário* e *Câmara ardente*.[383] A dedicatória do livro era ao "*Frati spirituali*" (GUIMARAENS, 1960, p. 85) Augusto Viana.

Nessa dedicatória, Afonso (Alphonsus de G.) chama Augusto Viana de "Augusto de Viana do Castelo", indicando a descendência lusitana daquele irmão espiritual. "Viana do Castelo" é o nome de um distrito e de uma cidade localizada na região Norte de Portugal, ambos próximos ao distrito de Braga, onde fica a lendária Guimarães, cidade defendida por Dom Afonso Henriques em 1127 e em 1128, na Batalha de São Mamede.[384] O emprego desses arcaísmos, sem dúvidas, revelava o tom idealista, imaginativo e, consequentemente, melancólico na obra do poeta brasileiro.

[383] Cf. RICIERI, 2017, p. 20.
[384] Cf. RAMOS ET AL, 2010, p. 39.

O livro *Dona Mística*, eco do epíteto "Rosa Mística" da Virgem Maria, tem uma estrutura pentagramática, considerando-se que é um livro composto por cinco seções e desconsiderando-se o "Prólogo" e o "Epílogo". Essa disposição é bastante sugestiva quando se trata de um livro simbolista, principalmente porque a forma pentagramática, – forma consagrada nos pantáculos (símbolos mágicos) dos livros esotéricos[385], - ocorre em *Kiriale* (desconsiderando-se o "Epílogo") e em *Pastoral aos Crentes do amor e da morte*.

Seu arranjo é o seguinte: "Prólogo"; primeira seção "*Pulchra ut Luna*" (com epígrafe de poema de *Sagesse*, de Verlaine); segunda seção "*Electra ut Sol*" (com epígrafe de Villiers de L'Isle Adam); terceira seção "Rimance de Dona Celeste"; quarta seção "Noiva" (com epígrafe retirada do romance *Seraphîta*, de Balzac); quinta seção "Canções" (com epígrafe de Ronsard); e "Epílogo".

No "Prólogo", composto por dois sonetos amalgamados, sem numeração entre um e outro, sugere-se, por meio de alguns símbolos, a dissidência do poeta em relação à poesia parnasiana e o processo de busca por impor sua lira subjetiva, mística e católica. A busca por uma dicção ímpar, singular, materializa-se no uso do eneassílabo, metro pouco recorrente entre parnasianos:

> Áureo palácio de ebúrnea torre
> Desamparado pelos mortais,
> Enquanto a lua sublime corre
> Por entre sombras de catedrais:
>
> Se dentro dêle alguém há que morre
> Desamparado pelo amor, tais
> Outros morreram! no alto da torre
> Fecham-se os olhos para o jamais.
>
> Caia aos pedaços o paço de ouro
> Em que passa êste fidalgo triste
> Que leva aos braços o seu tesouro:
>
> **É um cavalheiro[386] de outras idades**
> **Que a pesar seu chora, sofre, existe,**
> **E tem amôres, e tem saudades...**

[385] Stanislas de Guaita, em *Au seuil du mystère*, em uma seção chamada "*Analyse de la rose*", detém-se na explicação de um dos pantáculos (símbolo mágico) que consta em *Amphitheatrum sapientiae aeternae*, obra máxima do alquimista e hermético Henry Khunrath (1560 – 1605). A respeito desse pantáculo, onde no centro se vê a figura do Deus manifesto (Verbo) – *Adam-Kadmôn* de braços abertos no centro da Rosa – Guaita (1890) chama a atenção dos "iniciados" para a forma pentagramática daquela "*Rosa-Cruz*": "*Le rayonnement lumineux fleurit alentour c'est une rose épanouie en* ***cinq pétales****, l'astre à cinq pointes du Microcosme kabbalistique* [...]" (DE GUAITA, 1890, p. 105, grifo nosso).

[386] Nas notas da *Obra Completa*, explica-se que os editores preferiram usar o termo "cavalheiro" porque foi assim que a palavra foi impressa na primeira edição. No entanto, a nota recorda que, na edição de 1938, usou-se "cavaleiro", o que aparentemente era mais coerente com o teor dos poemas.

É um cavalheiro, podeis sabê-lo,
E tais como êle já não há mais.
Sempre de joelhos, tem todo o zelo
Em frente às cousas celestiais.

Se a lua surge, haveis vós de vê-lo,
Ai! todos, todos que o contemplais,
Dizendo loas ao seu cabelo,
Pobre velhinha! neves glaciais...

Caia aos pedaços o sonho morto.
Que êle irá sempre, com o seu rosário,
Sorrindo à mágoa do desconforto:

Sonhando o encanto de outras paragens,
Tombe entre flechas o missionário,
Martirizado pelos selvagens... (GUIMARAENS,1960, p. 87, grifo nosso).

No primeiro verso, os dois únicos adjetivos prepostos aos substantivos no poema são expressos ("**Áureo** palácio" e "**ebúrnea** torre"[387]), evocando, por meio de pastiche, as inversões sintáticas comuns aos poetas parnasianos. Estes edificaram no Brasil uma espécie de "Palácio áureo de torre de marfim", apartado e "Desamparado pelos mortais" (GUIMARAENS, 1960, p. 87), o que sugere o abismo entre a produção estética e a vida humana. O terceiro verso, ao empregar a conjunção adversativa temporal "Enquanto", sugere que outros eventos mais elevados ("a lua sublime") ocorrem do lado de fora da "ebúrnea torre", entre as nuvens e as catedrais, indicando a existência de fenômenos que seriam mais interessantes ao eu poético, o poeta-fidalgo.

Sua dissidência do parnasianismo aparentemente também está ligada à impassibilidade lírica típica dessa estética. Se, acaso, alguém, "desamparado pelo amor", "morresse", esse evento seria indiferente ao fazer poético dos elevados e "desamparados" poetas do Parnaso. Ignoravam-se o sentimento e, mais que isso, o além-morte: "[...] no alto da torre/ Fecham-se os olhos para o jamais." (GUIMARAENS, 1960, p. 87).

No primeiro terceto, o poeta-fidalgo dissidente, levando o seu próprio tesouro nos braços, desponta como indolente aos domínios daquela proposta estética marfínea, a ponto de enunciar: "**Caia** aos pedaços **o paço de ouro**/ Em que passa êste **fidalgo triste**/ Que leva aos braços o seu tesouro**:**" (GUIMARAENS, 1960, p. 87, grifo nosso). O uso dos dois pontos

[387] Entendemos que "Ebúrnea torre", assim, com o adjetivo preposto, refere-se ironicamente, por meio do pastiche estilístico, à "torre de marfim" dos estetas parnasianos do final do século XIX. Já a posposição desse adjetivo, como ocorre em "*turris eburnea*" (do poema "V" da quinta seção) ou em "catedral ebúrnea", teria outro sentido. Essa segunda ordem dos termos evoca as litanias que chamam a Virgem Maria de "*turris Davidica*" e "*turris ebúrnea*", conforme Chevalier & Gheerbrant assinalam (2015, p. 889).

promete elucidar, no terceto seguinte, o que é caro ao fidalgo-poeta: trata-se de sua identidade anacrônica ("[...] cavalheiro de outras idades") e de seus sentimentos ("Que a pesar seu chora, sofre, existe, / E tem amôres, e tem saudades...").

A tristeza do poeta ("seu tesouro") não será enclausurada no fazer impassível e pretensamente objetivo da estética parnasiana. A tristeza, ao poeta, é muito cara, afinal é com ela, sublimada, que nasce a sua arte, sua "flor", seu "rosário". Alphonsus "É um caval(h)eiro de outras idades" que "[...] tem amores, e tem saudades" (GUIMARAENS, 1960, p.87) e, sobretudo, tem apreço pelas "cousas celestiais". Esse poeta, com sua lira católica, - seu "rosário", - se afastava assim esteticamente e ideologicamente do Parnaso. Prova disso é que, em 1908, quando envia uma carta ao amigo Mário de Alencar, filho de José de Alencar, "Afonso" escreve:

> Ficaste de dizer alguma coisa sobre os outros [versos] que te mandei, e até agora nada. "Por que não objetivas a tua poesia?" perguntas. Poucas vezes, na verdade, tenho dado para isso. **Espero poder enviar-te em breve alguns versos em que não trate só de mim, de minha incompreensível e sofredora alma**. [...] (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p.11, grifo nosso).

Em uma época de progressismo, de racionalismo tecnicista, de nacionalismo, de ateísmo entre os intelectuais - e de impassibilidade poética, exemplificada pela poesia de Bilac, - Alphonsus, a exemplo de Verlaine, afasta-se da impassibilidade parnasiana que simula objetividade. O astro que guiará esse trovador em sua aventura subjetiva, imaginativa, mística e católica será a Lua: "Se a lua surge, haveis **vós** de vê-lo, / Ai! **todos, todos** que o contemplais [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 87, grifo nosso).

O afastamento que o "Áureo Palácio" impunha entre leitor e poeta explicitava-se no "Prólogo" em virtude do emprego dos pronomes indefinidos "alguém" e "outros" na segunda quadra. No novo posicionamento lírico escolhido, identificado na segunda parte do poema, uma maior aproximação é percebida por conta do diálogo que o poeta propõe ao leitor. O eu poético expressa que, sob o signo da Lua, será visível a "todos, todos", dirigindo-se ao(s) possíveis leitor(es): "haveis **vós** de vê-lo". Alphonsus, bem como Verlaine fez, chorará a sua própria dor "literatizada", expondo-a ao virtual leitor.

O símbolo da Lua, na lírica alphonsina, é importante lembrar, evoca sentidos múltiplos e tem grande importância nessa enunciação poética subjetiva. A Lua é um duplo do *eterno feminino*; corresponderá à hóstia da liturgia; será a mediadora do conhecimento no mundo noturno, irracional, relacionando-se a tudo aquilo que foge do conhecimento imediato, porque está ligada ao reflexo, ao saber especulativo, indireto, conforme distinguem Chevalier &

Gheerbrant (2015, p. 837). Como também apontava Eliade (2016, p. 127), em cada uma das fases da Lua – nova, crescente, cheia e minguante, - ela conclama a passagem do tempo e dos ciclos naturais no mundo terrestre, vegetal e aquático. É esse universo "irracional" e sensível que interessa ao poeta místico.

O mundo dos astros, no pensamento analógico dos Renascentistas, de que os simbolistas tiraram proveito, está intimamente ligado ao destino dos seres humanos. A Lua, nessa perspectiva, é o astro que influencia o poeta, conforme indicava o esoterismo católico de Péladan (1892) em *Comment on devient mage*.

Podendo até ser "Martirizado pelos selvagens", o triste fidalgo permaneceria "Sorrindo à mágoa do desconforto" (GUIMARAENS, 1960, p. 87). Olhando para os céus, ele será o caval(h)eiro, o missionário e até mesmo o mártir desse catolicismo místico e de seu lirismo sentimental. Péladan (1892, p. 191, grifo nosso) já advertia que ninguém era forçado a entrar naquela aventura estética que ele propunha: "***Nul n'est forcé au martyre**, ni à aventure*". E mais adiante distinguia:

> [...] ***il te faut sacrifier sur l'autel du mystère, non pas ton cœur**, mais la plupart de ce que tu crois encore les joies du cœur ; tout ce lest de routine et de mœurs niaises qui font le bagage de l'honnête bourgeois, tout cela, tu vas le jeter. **La morale de ton pays et de ton siècle ne te peut plus servir*** [...] (PÉLADAN, 1892, p. 191, grifo nosso).[388]

O lirismo sentimental, no entanto, não afasta o poeta do compromisso com a elaboração poética. "*Pulchra ut Luna*" e "*Electa ut Sol*", as duas primeiras seções de *Dona Mística*, são compostas por sonetos decassílabos e dodecassílabos respectivamente. Com esses títulos, o poeta tanto invocava a liturgia católica quanto, simultaneamente, o universo esotérico e astral.

As duas frases comparativas em latim são originárias do oitavo poema do livro *Cântico dos Cânticos* (6:10). Elas têm os seguintes significados: "Bela como a lua" e "Fulgurante [Elevada/eleita] como o sol".[389] Essas construções frásicas, na verdade, foram incorporadas à celebração litúrgica da ressurreição e da assunção da Virgem, e constavam na parte "*Laudes*" do "Ofício Parvo da Bem-Aventurada Virgem Maria", onde se lê: "Quem é esta, que vem como a aurora nascente formosa como a lua, escolhida como o sol, e formidável como um exército

[388] Tradução nossa: "você deve sacrificar no altar do mistério, não o seu coração, mas a maior parte do que você ainda acredita que são as alegrias do coração; todo esse lastro de rotina e costumes tolos que compõem a bagagem do burguês honesto, tudo isso, você vai jogar fora. A moralidade do seu país e do seu século não pode mais lhe servir".

[389] *Bíblia de Jerusalém*, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019, p. 1099.

em ordem de batalha?"[390] A fim de servirem como "invólucro" às duas primeiras seções onde constam os poemas onde há a exaltação da amada ideal, Alphonsus utiliza essas comparações que foram incorporadas à liturgia da Virgem.

A Virgem Maria, a Santa Teresa e as monjas, nas obras de Alphonsus, simbolizam o ideal feminino, em termos de beleza espiritual e mesmo de beleza física, sensual. O eu poético, aspirando à união ideal com esse *ideal feminino*, pratica uma "vassalagem amorosa ao além" e "um amor cortês" à sua alma gêmea, que, conforme ele (pres)sente, já ascendeu aos céus. Como existe a possibilidade de ser assaltado pelo desejo lascivo, esse eu lírico buscará frequentemente a ascese e conclamará a sua própria morte física a fim de acabar com a melancolia amorosa e de elevar-se misticamente em direção à sua outra metade imaterial.

Em cada poema ou seção, percebe-se que, para expressar esse misticismo, Alphonsus emprega técnicas díspares e recorre a motivos diversos presentes em outros autores, como Santa Teresa, São João da Cruz, Verlaine, Baudelaire, etc. O fundo ideológico dessa busca espiritual, sem dúvidas, ultrapassa uma singela concepção cristã-católica; liga-se sobretudo ao sistema esotérico de Péladan, como em breve observaremos melhor.

No primeiro poema da primeira seção, que tem a epígrafe de Verlaine ("*Ô, va prier contre l'orage, va prier*") retirada de *Sagesse*, Alphonsus constrói um poema descritivo, por vezes, projetando, na paisagem, o estado lutuoso e apático da alma lírica. Isso ocorre não apenas por meio do léxico, mas também pelo uso de aliterações de sons nasalizados e do "*enjambement*" que invoca um deslizamento sutil e "lânguido" do antepenúltimo verso ao penúltimo:

> Na solid**ão** suprema dos c**on**v**en**tos,
> **Em** horas de pavor t**ão** sossegadas,
> Ve**em**-se passar f**an**tasmas sonol**en**tos,
> Vultos de freiras mortas e de fadas.
>
> [...]
> (Br**an**cas vis**ões** remotas, **en**fado**nho**
> **En**terro **in**f**in**do de ilus**ões** queridas
> Na solid**ão** suprema do meu So**nho**!) (GUIMARAENS, 1960, p. 89).

[390] Vide: OFÍCIO PARVO DA BEM-AVENTURADA VIRGEM MARIA, SEGUNDO O BREVIÁRIO ROMANO. 4a edição. Petrópolis/São Paulo: Editora Vozes, 1940, p. 212 -213. Conforme o Ofício, "Às Laudes, celebramos a ressurreição e a assunção de Maria, que, segundo piedosa crença, se teria operado durante a aurora; é por este motivo que, no Ofício da santa Virgem, a Igreja coloca em Laudes as antífonas da assunção." (1940, p. 10).

Esse espaço monacal repleto de motivos fúnebres, - fantasmas, vultos de freiras mortas e de fadas, - revelam que a lírica alphonsina está amalgamada ao tema da morte. Sem a morte, no entanto, sua poesia não teria o impulso místico, não buscaria saciar seu desejo ideal (alegorizado pelo uso da maiúscula na palavra "Sonho"), não aspiraria às "cousas celestiais" expressas no "Prólogo". "Celeste" será justamente o nome que aparecerá no segundo poema, correspondendo à figura ideal feminina que permeará quase toda a obra *Dona Mística*:

> Celeste... É assim, divina, que te chamas.
> Belo nome tu tens, Dona Celeste...
> Que outro terias entre humanas damas,
> Tu que embora na terra do céu vieste?
>
> **Celeste... E como tu és do céu não amas:**
> **Forma imortal que o espírito reveste**
> De luz, não temes sol, não temes chamas,
> **Porque és sol, porque és luar, sendo celeste.**
>
> **Incoercível como a melancolia,**
> **Andas em tudo: o sol no poente vasto**
> Pede-te a mágoa do findar do dia.
>
> E a lua, em meio à noite constelada,
> Pede-te o luar indefinido e casto
> Da tua palidez de hóstia sagrada. (GUIMARAENS, 1960, p. 89).

A pálida e amada Dona Celeste, sendo "sol" e "luar" concomitantemente, possui, conforme a ótica do eu lírico, a mesma essência da Virgem "*Pulchra ut luna, electa ut sol*". Seu poder de propagação é comparado ao da melancolia; imagem essa que é, no verso seguinte, acompanhada da menção ao pôr-do-sol, outro símbolo evocador desse humor disfórico e relevador de certo misticismo idealista.

"Celeste" será buscada, às vezes, como se o eu poético, - um eterno exilado, - nunca a tivesse a encontrado em vida, como expressa o poema "III": "Nem sei ao menos se ela me conhece..." (GUIMARAENS, 1960, 90). Em outros momentos, a identidade dessa quase-Santa-Teresa, cujo delírio "É um êxtase de monja [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 91), será suposta, como ocorre no poema "V": "Vi-te, **quem sabe**, dentro de uma cova: De branco, as mãos em cruz, o olhar sem pranto, E o rosto fino como a lua nova" (GUIMARAENS, 1960, p. 91, grifo nosso), o que sugere que "Dona Celeste" não é uma mulher específica, mas o espírito feminino.

Recorrentemente, o eu poético a descreverá de maneiras distintas. Na seção *IV*, onde há apenas o longo poema "Noiva", o eu lírico delineia a amada de forma diferente do que antes havia feito, como se essa "noiva" fosse a reencarnação de sua alma gêmea celestial, cuja forma

humana já teria falecido em outra ocasião: "Que me admira **se vens** de olhar azul e louro/Cabelo? Não é a **mesma** a tua formosura?" (GUIMARAENS, 1960, p. 106).

Além disso, mais de uma vez, Alphonsus emprega "motivos" que denunciam sua "heresia" contra a doutrina católica romana. O eu lírico se refere aos olhos "castos" de sua musa, no poema "XIII", como se fossem regidos pelo famigerado casal de deuses egípcios: "Ísis, a deusa casta, e o fulvo Osíris/ Deram-lhes toda a profundez clemente." (GUIMARAENS, 1960, p. 94). A idealização dessa entidade feminina cujas formas podem ser diversas, indubitavelmente, remonta ao sistema de Sâr Péladan presente em *Istar*.

Péladan, glosando o *Bereshit* e retomando a ideia do "andrógino" partido, defendia, em sua teoria, que a Mulher era um ser binário formado pelo elemento "*Nephesh*" (corpo) e por uma substância em excesso chamada "*Ruach*" (alma). Já o Homem seria um ser trinário, contendo "*Nephesh*" (corpo), "*Ruach*" (alma) imperfeita e "*Neschamah*" (espírito) em demasia.[391] Este último elemento espiritual, que apenas o ser masculino possuiria, estaria em constante mudança de radiação a partir da "*Ruach*" (alma) feminina. Na concepção de Péladan (1893b, p.31), como faltaria "espírito" às mulheres, isso elucidaria o porquê de elas não conseguirem produzir obras-primas, salvo Santa Teresa, Sapho, Catherine Emmerich e outras poucas.

Em "*Comment on devient fée*", Péladan (1893b, p.30) ensinava às mulheres como "[...] *mixturer par l'amour les effuves de [son] Ruach contre les rayons du Neschmah masculin*".[392] O propósito desses ensinamentos era fazer tanto a Mulher quanto o Homem ascenderem a fim de que se formassem novamente um andrógino. Dentro desse sistema, o homem que conseguisse exaltar o "*Neschamah*" (espírito) até esquecer-se de seu próprio e imperfeito "*Ruach*" (alma) e "*Nephesh*" (corpo) teria alcançado o mesmo feito que alguns elevados: "[...] *les saints, les philosophes, les artistes et les savants, ils s'alchimisent et leur esprit devient amour et la chair se spiritualise* [...]"[393] (PÉLADAN, 1893b, p.30).

Explicam-se aqui os intentos de Alphonsus "o Místico", tão distintos do poeta lascivo dos *Salmos da Noite*. Foi exatamente por isso que, para a seção "IV/Noiva" de *Dona Mística*, o poeta mineiro escolheu a epígrafe do romance *Séraphîta*, de Balzac; romance que narra uma história "swedenborgiana" de androginia.[394]

---

[391] Cf. PÉLADAN, 1893b, p. 30.
[392] Tradução nossa: "misture com amor os eflúvios de [seu] *Ruach* contra os raios do *Neschmah* masculino."
[393] Tradução nossa: "os santos, os filósofos, os artistas e os estudiosos, eles se alquimizam, e seu espírito torna-se amor, e a carne torna-se espiritualizada."
[394] Conforme destaca Balakian (1985, p. 21), um dos volumes da "realista" *Comédia Humana*, de Balzac, possuía como fundamento as ideias de Swedenborg. Tratava-se de uma trilogia chamada "*Recherche de l'Absolu*", onde consta o romance *Seraphîta*. Era esse Balzac místico que Péladan exaltava como um visionário.

Entre Homem e Mulher, conforme Péladan (1893b, p. 29), impunha-se, desde a Criação do Mundo, o "instinto", transcrito nos livros sagrados como "*Nahash*", tradicionalmente traduzido como "serpente". "*Nahash*", conhecida também como "*daimon*" ("*intermédiárie*"), "*diable*" ("*lancé à travers*") e "*Satan*" ("*adversaire*")[395], persuadiria ambos, Homem e Mulher, a atentarem um contra o outro, impedindo a elevação dos seres. A atração sexual irrefreável, por exemplo, seria um ataque da fluidez feminina, influenciada por "*Nahash*", contra o elemento masculino. A propósito, Eva, suscetível a "*Nahash*", foi quem conduziu e persuadiu Adão a comer o fruto proibido, ocasionando a "*queda*".

A partir desses "fatos", o Homem, que seria uma criatura dotada da capacidade conceitual, deveria buscar a ascese, refrear as paixões. Por esse motivo, deveria ser o mestre de toda relação amorosa, ao passo que as mulheres, dotadas de grande passionalidade, deveriam se converter em "fadas", seguindo os exemplos de Beatriz, Heloísa e Ester[396]; esta última que, sendo bela, por caridade, seduziu um monarca e, com isso, salvou da morte na Babilônia o povo judeu.[397]

A amada não deveria ser o objetivo do homem, mas o meio para se chegar ao Ideal. Logo, a ascese com a fim de se atingir a elevação espiritual se tornava necessária dentro desse sistema católico-esotérico de Péladan. Paradoxalmente, contanto que fosse dosado e não se transformasse em lascívia, o fator sensual, a sugestão erótica, poderia servir de estímulo e de "fermento"' às partes do andrógino. Regidas pela Lua, as mulheres deveriam ser como a Beatriz de Dante, aquela que foi responsável por mover idealmente o poeta, mostrar-lhe miragens do desconhecido e sentimentalizar os aquilo que era apenas conceito.

> [...] *je te l'ai dit,* ***ton àme plus développée possède des facultés d'extase, de prévision, d'intuition qui ont fait les saintes, les sybilles et les pythonisses****, comme ton organisme, construit suivant une destinée de beauté affective, enferme une puissance nerveuse momentanée qui te permet de supporter plus de souffrances matérielles.* ***Assujettie au cours de la lune, l'astre passif et réflecteur ton emblème****, tu es pour l'homme un microcosme, c'est-à-dire la nature subtilisée en sa quintessence: tu es le truchement entre la vie élémentaire et la vie-intellective,* ***tu es le miroir où se réfractent devant la contemplation de l'homme et les mirages confus de l'attract et ses propres conceptions.***
> *Ton office a deux modes:* ***émouvoir l'homme par des mirages d'inconnu****, comme tu le fis lors de l'originel péché, et ensuite* ***présenter à l'homme la***

[395] Cf. PÉLADAN, 1893b, p. 29.
[396] Cf. PÉLADAN, 1893b, p. 225.
[397] Cf. PÉLADAN, 1893b, p.167.

> ***sentimentalisation de ses concepts.*** (PÉLADAN, 1893, p. 46-47, grifo nosso).[398]

Com seu estilo "decadente" e "simbólico" ao mesmo tempo, abusando da ambiguidade provocada por falta de coesão e de clareza no emprego vocabular, Péladan não raro parecia indicar sentidos herméticos ao leitor comum, mas decifráveis e óbvios aos iniciados. Péladan, nessa passagem, explicava os poderes extáticos da "fada", que seria regida pelo signo lunar e responsável por intermediar a vida elementar e o intelecto. As "fadas" que recorrentemente aparecem nos poemas de Alphonsus definitivamente não têm função "mórbida". São formas "elementares" femininas aspirantes ao ideal, sem suas partes masculinas.

No poema "XV" da primeira seção de *Dona Mística*, expressa-se que o "Anjo" que acompanha o eu lírico "Fecha as **asas de cor** e desanima [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 95, grifo nosso), aludindo não apenas à teoria de Péladan de que alguns homens seriam acompanhados por seres angelicais decaídos, mas também à imagem da gravura *Melencolia I* de Dürer, - obra essa que, ao lado do *Parsifal* de Wagner, do *Fausto* de Goethe, do *Hamlet* de Shakespeare e do estilo "gótico", era recorrentemente exaltada pelos artistas esotéricos, simbolistas e decadentes. O Anjo desanimado, de "asas de cor", nesse mesmo poema "XV", dirige-se ao poeta inquieto, que, pressentindo a impossibilidade de ver na Terra a sua metade andrógina, aspira à morte.

> [...]
> – Não mais, Poeta, não mais nesse enfadonho
> Mundo hás de vê-la! Essa visão lá em cima
> Habita! – E em cruz as mãos ao peito ponho,
> Para que Deus me soerga e me redima. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 95).

Aqui, nota-se como o idealismo neoplatônico-esotérico e o esteticismo católico reavivado por Péladan implicam uma atitude mística e fatalmente melancólica na poesia simbolista. E isso é, de fato, marcante na enunciação poética de *Dona Mística*. É curioso notar que, diferentemente dos místicos da tradição ocidental, o eu poético alphonsino não deseja um

---

[398] Tradução nossa: "[...] **Eu lhe disse, sua alma, mais desenvolvida, possui faculdades de êxtase, previsão, intuição que constituem as santas, as sibilas e as pitonisas;** seu organismo, construído segundo um destino de beleza afetiva, encerra momentaneamente um poder nervoso que lhe permite suportar mais sofrimento material. **Subjugada ao curso da lua, a estrela passiva e reflexiva, seu emblema, você é para o homem um microcosmo**, isto é, a natureza sutilizada em sua quintessência: **você é o intermediário entre a vida elementar e o intelectivo**, você é o espelho onde se refratam diante da contemplação do homem e das confusas miragens da atração e de suas próprias concepções. Seu ofício tem dois modos: **mover o homem com miragens do desconhecido**, como você fez no pecado original, e então **apresentar ao homem a sentimentalização de seus conceitos**".

encontro com o "Amado" Jesus, mas com Dona Celeste. A Jesus, quase ignorado, ele apenas roga no poema "XVII", composição final da primeira seção:

> Jesus, eu sei que ela morreu. Viceja
> Cheia das rosas pálidas do outono,
> A sua cova ao pé de alguma Igreja:
> Quero dormir o mesmo eterno sono [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 96).

A morte, na impossibilidade de união em vida com a amada, é a solução para o vazio que o eu poético sente. A amada, de tão casta, segundo conjetura o eu lírico a Jesus, deverá ser a "Dama de honor da tua Mãe sublime" (GUIMARAENS, 1960, p. 96).

Na segunda seção, "*Electa ut Sol*", à medida que a agonia desse desconsolado se exacerba, o poeta projeta na paisagem crepuscular a sua angústia interior. Imaginando as correspondências da forma da lua crescente ("de asas abertas"/ "sorri"), o eu lírico, numa espécie convulsão imagética, correlaciona a visão lunar à imagem de sua amada ideal.

> É a agonia do sol no horizonte indeciso.
> Como uma aparição, de asas abertas, brusca,
> A lua vem. Vamos rezar. O paraíso,
> Ei-lo bem perto: o luar, cheio de Almas, ofusca.
>
> Sorris: um novo clarão, brilhante de astros, piso,
> Do ouro do teu cabelo à claridade fusca.
> Vem todo o céu atrás de ti: a gente busca
> Anjos e santos ao redor do teu sorriso. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 97).

Aliás, em outro poema da seção anterior (poema "VIII"), o eu lírico já enunciara: "Hei de sempre adorá-la, hei de querê-la,/ **E não por ser mulher, mas como imagem**:" (GUIMARAENS, 1960, p. 92, grifo nosso). O resultado desse jogo ideal e imagético, que se acentuará em outros poemas, é uma espécie de "refração" do sentimento lírico, que perpassa a Ideia da amada e se imprime na paisagem e no verso. A sinestesia, nesse processo, também é um recurso caro ao poeta, como ocorre no poema "VIII" da segunda seção. No último verso desse poema, lê-se: "Oh sonora audição colorida do aroma!" (GUIMARAENS, 1960, p. 100). Todavia, pressentido o êxtase erótico de estar com a amada, inicialmente o eu poético teme a sua própria ascensão mística:

> Dona mística, deusa imortalmente santa!
> Tudo que é aroma e luz, tudo o que chora e canta,
> Passa no teu olhar, geme nas tuas frases...

> **Se um dia eu alcançar o paraíso em que habitas,**
> **Certo serei**, na turba infiel de Almas precitas,
> **Do céu expulso como os Anjos-Satanases!** (GUIMARAENS, 1960, p. 100, grifo nosso).

Refreando as paixões que acometem os anjos decaídos, que se acasalaram entre si ou com os humanos desde a época diluviana, o eu poético, guiado pelo luar e rezando "[...] a coroa astral das Sete Dores..." (GUIMARAENS, 1960, p. 101), posteriormente, no poema "XII" dessa mesma seção, aceita sua condição de "Mago", isto é, recalca seu desejo erótico e, na condição de asceta, conclama o amor plácido. Sairá do mundo e, como um peregrino, promete "subir" a Estrada de S. Tiago:

> Sigo para esse mundo imperial onde se ama
> **Com a clemência de um Santo e a pureza de um Mago:**
> **Com amor de enfermo exausto, amor que não tem chama,**
> Indefinível como o silêncio de um lago.
>
> **Cá embaixo deixarei estas vestes de lama,**
> **Toda a fúria sensual que amordaça trago:**
> De luz vestido, ao som da voz que por mim clama,
> **Hei de subir rezando a Estrada de S. Tiago**.
>
> Será por uma tarde entristecida, - casto
> Sonho eterno de fé num poente de mortalha,
> Amplas nuvens triunfais num céu profundo e vasto.
>
> E então, ao pôr-do-sol das últimas trindades,
> Como quem foge e quer voltar para a batalha,
> Relembrar-me-ei que te amo, evocando saudades... (GUIMARAENS, 1960, p. 102).

O símbolo "a Estrada de S. Tiago", com o uso de maiúscula no primeiro substantivo, tem a significados múltiplos. Num primeiro momento, podemos considerá-lo como um dos caminhos que os peregrinos, desde a Idade Média, faziam até a Igreja de São Tiago, localizada em Compostela. Nesse local, conforme Ramos et. al. (2010, p. 37), foi onde encontrou-se "[...] o túmulo considerado como sendo do apóstolo São Tiago [Maior] [...]", no século IX, e onde construiu-se, posteriormente, um grande centro da fé cristã católica, em que se pode chegar por várias rotas.

> **O Caminho de Santiago, tal como relatado no *Códice Calixtino*, é, em terra, o desenho da Via Láctea**, que indica a direção de Santiago, servindo assim, na Idade Média, de orientação durante a noite aos peregrinos. Esta **associação deu ao Caminho o nome de Caminho das Estrelas** e fez com que a chuva de estrelas fosse um dos símbolos do culto Jacobeu [...] (MENDES, 2009, p. 6).

Uma dessas rotas sai de Portugal em direção ao Norte, à Galiza, o que justificaria o emprego da palavra "subir" no verso "Hei de **subir** rezando **a Estrada** de S. Tiago" (GUIMARAENS, 1960, p. 102). Por outro lado, em se considerando a "Estrada de S. Tiago" como o "Caminho das Estrelas" ou "Via-Láctea", estamos diante da enunciação de uma ascensão astral, o que, de acordo com o tema dos versos de Alphonsus, parece ser a sua intenção. Curioso ainda é o fato de o motivo ascensional estar relacionado a Tiago, adaptação do nome hebraico "Jacobeu" ou "Jacob". Alphonsus, como se sabe, escreveu um famoso poema chamado "Escada de Jacó" (que deu o mesmo nome ao livro póstumo onde foi inserido), onde se lê:

> [...]
> O céu é o Santo Graal eucarístico. Desce,
> Cobrindo terra e mar, por sobre a culpa infame.
> Oh dai, Senhor, a fé a quem por ela clame
> E espere, sem descrer, nos arcanos da prece! (GUIMARAENS, 1960, p. 324).

Embora "Escada de Jacó" refira-se mais diretamente ao tema da ascensão sonhada por de Jacó, no *Antigo Testamento*, é importante notar essa "tópica" ascensional, que é também "astral", na lírica alphonsina.

Dona Mística não é apenas feita de sugestões católicas beatíficas ou em formas "clássicas" de sonetos decassílabos e dodecassílabos. *Dona Mística* é uma obra de busca, entre motivos e formas poéticas distintas, do paradeiro dessa entidade feminina. Na terceira seção, onde consta o "Rimance de Dona Celeste", gênero que, segundo Andrade Muricy (1952), foi popularizado por Álvares de Azevedo, mostra-se o quanto os elementos "grotescos" e românticos também fazem parte da lírica alphonsina. O "Rimance" começa assim:

> - Satã, onde a puseste?
> Busco-a desde a manhã.
> Ó pálida Celeste...
> Satã! Satã! Satã! [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 103).

Nesse poema, o eu poético, na condição de "Cavaleiro" medieval, busca, de porta em porta, a localização de sua amada, até que um "mocho" lhe informa, em tom de ironia, que "O teu Anjo finou-se/ Ao beijo de Satã..." (GUIMARAENS, 1960, p. 104). O cavaleiro destemido, imaginando os males impostos contra a casta Celeste, brada contra o inimigo para que indique o paradeiro dela.

> [...]

Satã, onde a puseste?
Que íncubo a fanou já?
"- A pálida Celeste...
Ei-la no meu Sabá" (GUIMARAENS, 1960, p. 104).

O pior pesadelo e a pior traição para o eu poético ocorreram: Celeste, na verdade, cedeu aos encantos de Satã (o instinto) e transformou-se numa feiticeira. Satã, nesse caso, é o vitorioso do poema, afinal a ruptura do pacto de repressão sexual de Celeste representa o triunfo do instinto sobre a ascese, o que implica derrota para o Cavaleiro idealista. A procura dessa "alma gêmea" e as lembranças de formas materiais femininas que o eu poético retém na memória, contudo, serão expressas em outros poemas de *Dona Mística*.

Nesse processo de vassalagem ao mundo ideal, o poeta presta adoração ao seu astro regente, que também é o duplo da alma feminina: a Lua. Na quinta seção, "Árias e canções", Alphonsus demonstra capacidade de manejar formas poéticas distintas para evocar a lua e a imagem melancólica que retém da amada ideal. No poema "III. Ária dos olhos", lê-se:

[...]
E que nessa esperança
Nessa romança
Cheia de ais,
Olhos nevoentos,
Noites e ventos
Autunais! (GUIMARAENS, 1960, p. 108)

Esses poemas são tão "musicais" e polirrítmicos quanto as "*ariettes*" de Verlaine. Alphonsus, evidentemente, "paga tributo" das formas e dos motivos ao autor francês de *Fêtes Galantes* e de *Romances sans paroles*. No poema "XIV. Ária do luar", mais ainda, vemos o uso de recursos caros ao poeta de "*Art poétique*" sendo empregados com destreza pelo poeta mineiro. Dissidente do Parnaso, Verlaine aproveitava os efeitos da repetição de palavras, do uso das assonâncias, do emprego de ambiguidade verbal, da variação tonal das palavras que constituíam as rimas e da imprecisão lógica da imagem projetada pelos versos. O jovem Alphonsus, também dissidente do Parnaso (brasileiro), mostrava-se, em língua portuguesa, tão habilidoso, versátil e sinestésico quanto o poeta francês.

O luar, Sonora barcarola,
Aroma de argental caçoula,
Azul, azul em fora rola...

Cauda de virgem lacrimosa,
Sôbre montanhas negras pousa,
Da luz na quietação radiosa.

Como lençóis claros de neve,
Que o sol filtrando em luz estêve,
É transparente, é branco, é leve.

[...]
Tem cabalísticos poderes
Como os olhares das mulheres:
Melancoliza e enerva os sêres.

Afunda na água o alvo cabelo,
E brilha logo, algente e belo,
Em cada lago um sete-estrêlo.

Cantos de amor, salmos de prece,
Gemidos, **tudo anda por esse**
Olhar que Deus à terra desce.

Pela sua asa, no ar revôlta,
Ao coração do amante volta
A Alma da amada aos beijos sôlta.

Rola, sonora barcarola,
Aroma de argental caçoula,
O luar, azul em fora, rola... (GUIMARAENS, 1960, p. 115-116).

Conquanto as poéticas de ambos os autores tenham pontos de convergência em alguns momentos, Alphonsus maneja um léxico mais formal e matizado (argental, algente, revôlta, lacrimosa, caçoula). Além disso, a sua Lua não é exatamente a mesma evocada pelo poeta de *Fêtes Galantes*. A Lua de Alphonsus, que pode melancolizar os seres, tem "cabalísticos poderes", como se fosse uma esfera intermediária do poder de Deus que "à terra desce".

Esse tema da emanação dos poderes celestes por meio de diferentes "esferas" (as dez *Sephiroth*) consta na Cabala judaica. Mircea Eliade (2011, p. 163), a respeito disso, já elucidava: "Segundo os cabalistas, existem dez atributos fundamentais de Deus, que são ao mesmo tempo os dez níveis através dos quais circula a vida divina". Discutida em escritos rabínicos que apareceram em uma obra chamada *Bahir*, datada do século XII, na região da Provença, conforme Mircea Eliade (2011, p.161), a cabala judaica medieval foi recorrentemente reinterpretada à luz de outros conhecimentos esotéricos, como ocorreu no Renascimento. A ideia de emanação dos poderes divinos, contudo, manteve-se sempre latente entre diferentes estudiosos, dentre os quais estão os esotéricos do final do século XIX.

As nuanças tonais dos conjuntos de rimas, tal qual notou Henriqueta Lisboa (1945), como em "leve", "esteve", "neve" e "seres", e os assonâncias e aliterações empregadas no poema "lunar" raptam frequentemente o pensamento analítico do leitor, impondo-se um

conjunto de imagens irreais em que se destaca o estrato sonoro. O emprego do léxico altamente sinestésico e variado em termos de imagens, além disso, confere a essa "ária" um estatuto muito mais complexo do que se supõe à primeira leitura. Menções a cores distintas ("azul", "branca", "negras", "argental"), a emanações de luzes ("inquietação radiosa"), a música ("Sonora barcarola", "cantos de amor", "salmos de prece"), a formas materiais e naturais diversas ("caçoula", "montanhas negras", "lago",) e a astros ("luar", "Sol", "sete-estrelo"), tudo isso sugere significados "herméticos", que, grosso modo, parecem evocar o poder "encantatório", "cabalístico" e "alquímico" da Lua, estrela que filtra a luz do Sol e que emana o poder divino, fundindo, num átimo, a alma da amada ao coração do amante.

Logo, percebe-se o quanto a lírica alphonsina é diferente da de Verlaine, ora aproximando-se mais de *Sagesse*, ora de *Fêtes galantes* e de *Romances sans paroles*, mas sempre do seu próprio modo "esotérico". Diferentemente do "*sage*" verlainiano, que buscava o encontro místico com Jesus, o eu poético alphonsino é um místico bastante incomum. O que o motiva não é a vontade de encontrar-se com o "Amado", como ocorre na obra de São João da Cruz, de Santa Teresa ou de Verlaine, mas a ânsia de unir-se a Dona Celeste. No entanto, tal qual o eu lírico verlainiano, o eu poético alphonsino acredita ser marcado pela desventura, pelo destino fatal. Sem surpresa, encara e canta morte, como é expresso no "Epílogo":

> [...] Quero morrer cantando
> Os salmos de Davi...
> Que dia miserando
> O dia em que nasci!
>
> Olhos de minha amada.
> Luares de lua-nova...
> Como seguir a estrada
> Que dá para uma cova? [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 125).

Conformado com o destino, com a morte, o eu poético de *Dona Mística* tem consciência excessiva da fragilidade da vida e da felicidade terrena. Recordando Nerval e Freud ao mesmo tempo, podemos dizer que ele é o eterno "viúvo" da "Coisa" perdida, o "inconsolável". Todavia, o seu desejo irrealizado de unir-se a Celeste foi sublimado em fantasia. Essa fantasia missionária e caval(h)eiresca, embora evite a "assimbolia" de que fala Kristeva (1989), direta e indiretamente comunica um mal-estar: o mal-estar do idealista.

4.2 *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente:* o *pathos* mariano e o luto

De acordo com Brito Broca (2015), foi comum, entre os simbolistas brasileiros, a retomada de elementos religiosos, inspirados no exemplo de Verlaine, - que, como pudemos verificar neste trabalho, fora um poeta boêmio, mas que se tornou uma espécie de "santo", o poeta de Maria. Certamente, a imagem antitética e antirrepublicana do "*Pauvre Lelian*", poeta maldito e "monge", projetada no meio literário, servia de modelo para os embates espirituais e sociais de alguns homens das Letras brasileiros já em desengano com a República recentemente proclamada.

Alphonsus, no nosso entendimento, insere-se nessa tendência, o que muitas vezes a crítica das primeiras décadas do século XX ignorou, vendo, nas escolhas poéticas do poeta, um "reflexo" religioso decorrente de sua vivência na católica Minas Gerais. Brito Broca relembra o fervor religioso "afetado" que tomou conta dos simbolistas no Brasil, mas também recorda o caso dúbio desse poeta mineiro:

> Falando em monjas, conventos, altares, erguendo louvores a *Mère Marie*, à feição de Verlaine, muitos simbolistas se faziam passar por espíritos religiosos e místicos, inteiramente mergulhados na vida contemplativa. Seria sincera essa atitude? Em alguns casos, como no de Alphonsus de Guimaraens, devemos acreditar que sim; mas em outros, não passaria, talvez, de uma afetação poética. Tal o que concluímos de um artigo de Venceslau de Queirós, na revista *Vida de Hoje*, de São Paulo (14-12-1899), sob o título "Falso misticismo". O autor de *Rezas do diabo*, que aliás duvida do sentimento religioso do próprio Alphonsus de Guimaraens, protesta contra essa afetação de certos simbolistas, citando Baudelaire, para quem o poeta moderno "não passa de um perfeito comediante, cujo doloroso programa consiste em afeiçoar o espírito a todos os sofismas como a todas as corrupções". (BROCA, 2015, p.186).

Como explicitado no depoimento de Brito Broca, o misticismo e a religiosidade das obras de Alphonsus sempre foram alvos de hesitações. Alguns desconfiavam da pureza e da sinceridade no emprego de elementos religiosos em sua poética; outros, como o próprio Brito Broca, mais comumente, aceitavam-nas como fruto da vida de um homem pacato que vivia sua fé nas sacras cidades mineiras. Esta última interpretação prevaleceu, inclusive na crítica de Muricy (1951, vol. II, p. 8), quando afirmou que Alphonsus era o único que não havia escolhido os temas e os motivos de sua lírica, pois aquelas temáticas religiosas se impunham ao poeta em razão do ambiente em que vivera. O fato é que Alphonsus, no *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, decidira expressar as dores da mãe de Jesus, numa obra minuciosamente "arquitetada".

Nessa "devoção" a Maria, Henriqueta Lisboa viu o sinal de amor de Alphonsus por Verlaine, embora aparentemente, segundo ela, o poeta mineiro não tenha seguido o "satanismo decadente" de Verlaine, provavelmente porque ele só conhecesse a face verlainiana delicada, a presente em *La Bonne Chanson*, *Sagesse* e *Amour*. Para ela, "A devoção de um - Maria - foi também a do outro" (LISBOA, 1945, p. 36).

Como já abordamos, Alphonsus conhecia as várias facetas de Verlaine. Provavelmente lera o depoimento que o poeta concedeu a Huret e as inúmeras "*enquêtes*" que se referiam ao poeta francês. Além disso, não apenas quase toda a obra em verso e em prosa do poeta francês constava na biblioteca de Freitas Valle, mas também Alphonsus possuía, antes de 1896, "um exemplar de *Choix de poésies*, de Verlaine" (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 43)[399]. O poeta mineiro, em *Dona Mística*, a propósito, pagaria tributo ao Verlaine de *Poèmes saturniens*, *Fêtes Galantes* e *Romances sans paroles*, evidenciando que conhecia muito mais do que simplesmente a poesia "religiosa" do autor francês. Alphonsus, tal qual grande parte dos decadentistas e simbolistas brasileiros, estava a par das faces antitéticas da lírica verlainiana.

Por mais que possa ter visto, em Verlaine, um espírito semelhante ao seu e possa ter se inspirado no catolicismo místico do poeta de *Sagesse*, algo de mais esotérico habitava o catolicismo de Alphonsus, sobretudo porque a recorrência do número sete e seus múltiplos era bastante sugestiva em toda a sua obra, conquanto "[...] o sete (e alguns de seus múltiplos) [fosse] o favorito da artimologia bíblica" (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015, p. 828).

A respeito disso, Henriqueta Lisboa chegaria a afirmar: "A impertinência do número sete é digna de um estudo de psicanálise." (LISBOA, 1945, p. 43). Em outros estudos, já na década de 1970[400], a poetisa retomava isso que lhe parecia um mistério que perpassava toda a obra alphonsina, principalmente o *Setenário das Dores de Nossa Senhora*:

> O algarismo 7, número considerado como sendo o da criação e, talvez possamos dizer, o da perdição e da salvação, abrangendo-o de modo triangular [...] irrompe a cada passo, a começar pelo *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, constituído de 7 sonetos em grupo para cada uma das 7 dores. (LISBOA, 1972, p. 15).

---

[399] Em *Choix de poésies*, antologia que teve muitas reimpressões, havia 24 poemas de *Poèmes saturniens*, 20 de *Fêtes galantes*, 7 de *La Bonne Chanson*, 18 de *Romances sans paroles*, 23 de *Sagesse*, 8 de *Jadis et Naguère*, 17 de *Amour*, 15 de *Parallelèment*, 1 de *Dédicades* e 2 de *Bonheur*. Logo, nesse compilado bastante popular, podia-se ter ideia da polivalência lírica de Verlaine.

[400] O ensaio foi originalmente publicado na *Revista do Livro, ano XIII, n. 42, segundo trimestre, Rio de Janeiro, 1970*. Em 1972, o texto serviu de introdução para uma antologia dos poemas de Alphonsus chamada *Cantos de Amor, Salmos de Prece*, publicada pelo Instituto Nacional do Livro.

Mais adiante, Lisboa completava: “A insistência de tal número revela sem dúvidas, certos fenômenos interiores considerados ontológicos, o que serve, aliás, para afastar dessa poesia qualquer conceito de gratuidade” (LISBOA, 1972, p. 16). De fato, não havia nada de gratuito ou de ingênuo na composição de seu primeiro livro (que continha a obras *Setenário* e *Câmara ardente*), que, conforme o juízo de Ricieri (2017, p. 22), pode ser entendido como “[...] um ponto de chegada, um momento de maturidade que se sucede a um cuidadoso trabalho de busca estética”.

Acreditamos, na verdade, que Alphonsus ainda estava alinhado ao pensamento estético-esotérico de Péladan, no sentido de “revificar” a arte católica, ainda que, para isso, elementos não conformes à ortodoxia de Roma fossem empregados. Não se pode esquecer que os “ocultistas” do final do século XIX publicavam suas obras em forma de “setenários”. A resposta para a fixação em torno desse numeral e dessa “forma” era, para Péladan, a seguinte:

> *Ainsi, le Sar Elkana reconnaît à tout homme le droit de saisir la balance, le bâton, l'encensoir ou le sceptre, mais il avertit qu'un péage est dû à la divinité pour ces hautes ambitions. Ce péage s'appelle, dans le texte, “un septénaire de fois”; ce qui, occultement, signifie expansion ou création; le monde ayant évolué selon ce nombre sept.*
>
> ***Celui donc qui s'arroge de telles dignités, s'oblige à consacrer à l'abstrait le septième de sa puissance.*** *Or, trois étant le nombre de l'homme complet, sept signifie que le mage ne retiendra rien pour lui de son pouvoir.* (PÉLADAN, 1892, p. 265). [401]

No seu intento de “místico” finissecular, compreendemos que Alphonsus justamente havia composto o seu “Setenário” como forma de pagamento (criador) do “pedágio” divino de que falava Péladan em suas obras. Dedicar o seu “setenário” à mãe de Jesus era o mesmo que ofertar ao “abstrato” celeste a sétima potência de seu poder criativo como poeta, mago e místico. Veremos, no final do subcapítulo a respeito de *Kiriale*, que Alphonsus continuou reafirmando, de maneira mais explícita, sua crença no projeto idealista católico de Péladan. Indícios disso constam na prosa *Mendigos*, volume publicado em 1920.

A “personagem literária” e a poesia de Verlaine, evidentemente, estão conjugadas nesse “*paideuma*” idealista esotérico que Alphonsus reúne, o que é sugerido em um conto chamado

[401] Tradução nossa: “Assim, o Sar Elkana reconhece o direito de todo homem de se apoderar da balança, cajado, incensário ou cetro, mas adverte que um pedágio é devido à divindade por tais ambições elevadas. Esse pedágio é chamado, no texto, de ‘um setenário de vezes’; que, ocultamente, significa expansão ou criação; o mundo evoluiu de acordo com este número sete. Aquele, portanto, que assume tais dignidades, obriga-se a dedicar ao abstrato o septênio de seu poder. Então, sendo três o número do homem completo, sete significa que o mago não reterá nada de seu poder para si mesmo.”

"Pergunta imprevista", igualmente presente na prosa *Mendigos*. O fúnebre narrador do conto, divagando a respeito da tendência de imaginar a própria morte, fantasia o seu velório e mostra-se "[...] pasmo de [se] achar ali, quando ainda ontem, hoje ainda, lia versos piedosos do excelso Verlaine, e sonhava com as magnificências divinas de Wagner e adorava a Péladan" (GUIMARAENS, 1960, p. 406). Conquanto Alphonsus, em *Mendigos*, em alguns "contos" revele sua face burlesca, há sem dúvidas indícios de que essa tríade (Wagner-Verlaine-Péladan) é verdadeiramente cara não somente a ele, mas a grande parte dos autores simbolistas brasileiros, embora não se possa esquecer a relevância de Heine, de Poe, de Baudelaire, de Mallarmé etc.

As estéticas de Verlaine, de Wagner e de Péladan encontram-se na obra alphonsina, sobretudo no *Setenário*. O culto mariano e o *ethos* rebaixado de "pobre" asceta dizem respeito a Verlaine, como se lerá em um dos poemas da obra: "Rezei trindade, eu, Poeta e mendigo..." (GUIMARAENS, 1960, p. 150). A forma "arquitetada" em torno do numeral sete e a evocação de símbolos esotéricos relacionam-se a Péladan. A fusão da liturgia com a literatura em um livro que acompanha dois importantes mitos da tradição, isso remonta, de algum modo, a Wagner.

Faz-se imprescindível destacar que qualquer encaminhamento "esotérico" não feriria a dignidade católica romana do *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, porque, tal qual Péladan afirmava em *Comment on devient mage*, a função do iniciado era a de, na condição de "noivo" da tradição, "casar" os conhecimentos dos cultos, de modo a conseguir ser "acolhido" pelo passado como novo elo na cadeia de pensamento:

> *La correspondance du mariage en magie, c'est l'union de l'initié avec la tradition contenue dans les chefs-d'œuvre, c'est le souci même, chez le catholique romain, de combiner toutes les parcelles de vérité éparses et quelques-unes propres à des cultes disparus.* (PÉLADAN, 1892, p. 131).[402]

Dentro dessa lógica, a astrologia, a numerologia, a Cabala-cristã, o pitagorismo e o hermetismo eram bem-recebidos segundo o entendimento do esotérico francês. Não se podia esquecer que Dante, com seu simbolismo medieval, valera-se de muitas fontes que não necessariamente estavam alinhadas com a tradição cultural religiosa católica para compor a sua *Divina Comédia*. Esse entrelaçamento de fontes de conhecimento "esotérico" deveria ocorrer a

[402] Tradução nossa: "A correspondência do casamento na magia é a união do iniciado com a tradição contida nas obras-primas, é a própria preocupação, com o católico romano, de combinar todos os pedaços de verdade espalhados e alguns específicos de cultos extintos."

fim de que se realizasse um processo de "revificação" da Beleza artística católica, tão negligenciada pela Igreja Católica moderna, segundo Péladan.

> *Assez et trop longtemps, un clergé ignorant et parpaillot rejeta l'artiste parmi les profanes;* ***nous voulons nos stalles dans la cathédrale catholique ou, sinon, nous ferons une cathédrale à Notre-Dame de Toute Beauté****, certains qu'elle sera aussitôt bénie de la Vierge et éblouissante d'anges aux ailes joyeuses.*
> *Ne sacrifie jamais la forme; la beauté, c'est Dieu visible comme la vérité est Dieu conceptible*. (PÉLADAN, 1892, p. 266-267, grifo nosso).[403]

Nesse trecho fica claro, ademais, o quanto a questão formal, alinhada à ideia de beleza, é cara ao esoterismo da *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*, o que explicaria o trabalho verbal em torno da grande Catedral de "sonetos" que é o *Setenário* de Alphonsus. Sérgio Alves Peixoto (1999, p. 224, grifo nosso), em um ensaio chamado *A consciência criadora na poesia*, como assinalou Ricieri (2014), já havia distinguido essa obra alphonsina como um "**cabalisticamente** arquitetado plano de poetizar as sete dores de Nossa Senhora". De alguma maneira, o estudioso estava correto.

O fato é que, em 1899, conforme Ricieri (2017, p. 28), um pouco antes do lançamento de *Dona Mística*, Alphonsus publicou, em um único livro, a obra *Setenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara ardente*, "[...] sob a supervisão de Mário de Alencar". Tal qual a edição de *Dona Mística*, esse primeiro projeto editorial recebeu um tratamento singular, de modo que lembrava um livro litúrgico, com tipos góticos, arabescos religiosos, data escrita em numeral romano, indicação de que havia sido composto por Alphonsus de Guimaraens, poeta nascido em "Villa Rica". Essa obra cujos poemas foram escritos entre 1896 e 1898, em Conceição do Serro, foi dedicada "Ao meu amigo diletíssimo PADRE JOSÉ SEVERIANO DE RESENDE '*ex tota anima"*" (GUIMARAENS, 1960, p. 137).

A princípio, antes dos poemas, constava um trecho do "Hino de Matinas do Ofício das Sete Dores de Nossa Senhora" em que se encadeavam, progressivamente, de modo assindético, as frases que remetiam às humilhações e violências da Paixão de Cristo, observadas sob o ponto de vista de Maria: "*Heu! sputa, alapae, verbera, vulnera,*/ *Clavi, fel, aloe, spongia, lancea,*/*Spitis, spina, cruor, quam varia pium*/*Cor pressere tyrannide!*" (GUIMARAENS, 1960, p. 137). Essa sequência de termos atrozes demarcava o intento dessa composição de

[403] Tradução nossa: "Por muito e muito tempo, um clero ignorante e papagaio [protestante] rejeitou o artista entre os profanos; queremos as nossas bancas na catedral católica ou, se não, faremos uma catedral para Nossa Senhora de Toda a Beleza, certos de que será imediatamente abençoada pela Virgem e deslumbrada por anjos de asas alegres. Nunca sacrifique a forma; a beleza é Deus visível como a verdade é Deus conceitual." (PÉLADAN, 1892, p. 266-267)

Alphonsus: valer-se do *pathos* mariano a fim de expressar o "sublime cristão" em uma obra tematicamente e formalmente inovadora dentro da tradição poética brasileira.

Na esteira de Verlaine, que havia exaltado esse mesmo *pathos* nos poemas de *Sagesse* e que, em *Liturgies Intimes*, numa linguagem menos intimista, traduzira em versos os ritos do ano litúrgico, Alphonsus de Guimaraens, no *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, cantava as "Dores" de Maria. Essa ideia de a poesia da segunda metade do século XIX evocar as dores da Virgem Maria, porém, pode ter fontes variadas, porque, como antes mencionamos, após o Concilio Vaticano I, houve uma intensificação do culto mariano, o que repercutiu na literatura.

Na biblioteca de Alphonsus, por exemplo, havia a obra *Estudos da Edade Média*, de Theophilo Braga (1870, p. 149), onde constava, na seção "A poesia mystica amorosa", uma tradução portuguesa do hino "*Stabat Mater*". Esse hino, que é composto por vinte tercetos, era de autoria, conforme Theophilo Braga, de São Francisco de Assis, conquanto a Igreja tivesse atribuído a obra a Jacopone de Todi. Nessa composição medieval, reiteradamente, lê-se a ideia de acompanhar as dores da Mãe de Jesus:

> [...] Quanto a vida me durar
> Do crucificado Deos
> Quero os tormentos chorar.
>
> A cruz unido, que eu beijo,
> Nas lagrimas que verteis
> Acompanhar-vos desejo.
>
> Por que de sorte melhore,
> Virgem das virgens fazei
> Que eu sempre comvosco chore. [...] (DE TODI apud BRAGA, 1970, p. 150-152).

Dessa forma, não se pode entender a poesia religiosa de Alphonsus como uma reprodução daquilo que Paul Verlaine fizera. Ela é fruto de uma série de tensões políticas, religiosas e estéticas da época. Na obra *O Oratório Poético de Alphonsus de Guimaraens*, Eduardo Veras (2016), por exemplo, distinguiu que o poeta brasileiro se valeu da tradição que remontava ao século XIV "[...] que considerava que as Dores de Maria não se restringiam aos limites da Paixão de Cristo, mas [que compreendiam] toda a trajetória da santa." (VERAS, 2016, p. 53).

De acordo com Veras, a meditação das dores foi realizada a partir da narrativa bíblica, "[...] donde se extraem, ainda em conformidade com a tradição, os trechos que servem de epígrafe para cada capítulo/Dor. Dessa forma, temos um livro que faz convergir narração e

meditação, num amálgama dos gêneros narrativo e lírico." (VERAS, 2016, p. 54). Alphonsus dividira em sete capítulos, com sete sonetos cada, os seguintes momentos das angústias marianas: "1. A profecia de Simeão; 2. A matança dos Inocentes e a fuga para o Egito; 3. Perda de Jesus em Jerusalém; 4. Jesus é preso e julgado; 5. Jesus é crucificado e morre; 6. Jesus é descido da cruz; 7. Jesus é sepultado" (VERAS, 2016, p. 53-54).

Antes de cantar as dores, no início da obra, há um poema chamado "Antífona", composto por sete quartetos em que eu lírico clama, em versos decassílabos, por Nossa Senhora, que é o arquétipo do ideal feminino cristão. Nesse processo, uma espécie de "vassalagem celestial" ocorre, o que demanda o autorrebaixamento do eu poético, que delata sua indignidade corpórea e, no decorrer dos poemas, a impotência da linguagem para traduzir o sublime que envolve as Dores da mãe de Jesus, conforme destacaram Peixoto (1999) e Veras (2016).

Note-se que esse eu lírico, desde o princípio da obra, coloca-se na posição de portador de "pesares", que, porém, deseja ser confortado pela Senhora, "a mãe dos aflitos". Como um bom "simbolista", Alphonsus trabalha de maneira acentuada o estrato fônico: destacam-se, por exemplo, o uso da consoante "s" e, principalmente, da consoante "v", responsável por preparar o último verso, que enuncia a "A**v**e, Maria".

Vol**v**o o rosto para o teu afago.
Vendo o consolo dos teus olhares...
Se propícia para mim que trago
Os olhos mortos de chorar pesares.

A minha Alma, pobre a**v**e que se assusta,
Veio encontrar o derradeiro asilo
No teu olhar de Imperatriz augusta,
Cheio de mar e de céu tranquilo.

Olhos piedosos, palmas de exílios,
Vasos de goi**v**os, macerados **v**asos!
Venho pousar à sombra dos teus cílios,
Que se fecham sobre dois ocasos.

Volto o peito para as tuas Dores
E o coração para as Sete Espadas...
Dá-me, Senhora, para os teus lou**v**ores
A paz das Almas bem-a**v**enturadas.

Dá-me, Senhora, a unção que nunca morre
Nos pobres lábios de quem espera:
Se propícia para mim, socorre
Quem te adorara, se adorar pudera!

Mas eu, a poeira que o **v**ento espalha,
O homem de carne **v**il, cheio de assombros,
O esqueleto que busca uma mortalha,

> Pedir o manto que te en**v**ol**v**e os ombros!
>
> Adorar-te, Senhora, se eu pudesse
> Subir tão alto na hora da agonia!
> Se propícia para a minha prece.
> Mãe dos aflitos...
> A**v**e, Maria. (GUIMARAENS, 1960, p. 135, grifo nosso).

Nessa "Antífona" do *Setenário*, o eu poético clama que a Senhora seja acessível à sua prece, isto é, almeja que a sua poesia-oração esteja à altura da sacralidade da Virgem, num movimento de exaltação da figura feminina e, na sexta estrofe, de rebaixamento de si. Ao buscar "reviver" as Dores de Nossa Senhora, que é marcada por um destino incomum, o eu poético, que se reconhece como excepcionalmente marcado pelo luto, como se verá adiante, tentará expurgar a sua própria dor. Veras (2016), a respeito desse poema introdutório e dessas tensões que são prenunciadas, assinalou:

> Essa peça de abertura do oratório poético de Alphonsus de Guimaraens pode ser tomada, portanto, como uma amostra prévia da experiência poética que marcará todos os capítulos de *SDNS*. **Como dissemos,** [...] **essa obra configura-se como uma experiência poética de vontade mística seguida de fracasso metafisico e melancolia.** Numa espécie de parábola, seus versos seguem sempre o movimento de ascendência mística e arrefecimento consciente, de tensão religiosa e distensão crítica, de desejo e fracasso metafisico. **Por um lado, a obra dialoga com a tradição mística do culto mariano; por outro, mostra-se contaminada pela tradição crítica da modernidade.** (VERAS, 2016, p. 60, grifo nosso).

A oscilação entre vontade mística, seguida de fracasso metafísico, e melancolia é, parcialmente, o mesmo que ocorria ao aspirante a "*sage*" de Verlaine, em *Sagesse*. O eu poético verlainiano, no fim daquela obra, ficara mais melancólico do que no princípio, devendo seguir sua "*pauvre*" jornada ascética. Diferentemente de o eu poético de *Sagesse*, que, na segunda seção do livro, tem o encontro místico com Jesus, o eu poético alphonsino, "homem de carne vil", não busca esse encontro com Jesus, mas almeja estar apto a cantar as dores de Maria, sua consoladora.

Esse eu poético alphonsino, desde a "Antífona", assim, é marcado por rebaixamento, enquanto o eu poético verlainiano, embora se autodeprecie reiteradamente, raramente se questiona quanto às suas capacidades expressivas. Em *Sagesse*, Verlaine apenas deixa isso implícito no poema "II" da primeira seção, quando Maria enuncia "*Je parle au roi le vrai langage*" [...] (VERLAINE, 1992, p. 103). Impera, na poesia religiosa de Verlaine, a impressão

de “despreocupação” em torno da própria capacidade expressiva, o que certamente contribuiu para a projeção de sua imagem como poeta ingênuo ou pouco “cerebral”.

Em uma das raras vezes que o seu eu poético religioso, também se degradando, questionou a própria capacidade expressiva diante do “divino” foi em um longo poema da obra *Amour* chamado “*Un conte*”, dedicado a J. K- Huysmans, onde se lê:

> [...]
> *Je voudrais pouvoir mettre mon cœur avec mon âme*
> *Dans un beau cantique à la sainte Vierge Marie.*
>
> ***Mais je suis, hélas ! un pauvre pécheur trop indigne,***
> ***Ma voix hurlerait parmi le chœur des voix des justes :***
> *Ivre encore du vin amer de la terrestre vigne,*
> ***Elle pourrait offenser des oreilles augustes.***
>
> *Il faut un cœur pur comme l’eau qui jaillit des roches,*
> *Il faut qu’un enfant vêtu de lin soit notre emblème,*
> *Qu’un agneau bêlant n’éveille en nous aucuns reproches,*
> *Que l’innocence nous ceigne un brûlant diadème,*
>
> *Il faut tout cela pour oser dire vos louanges,*
> *O vous, Vierge Mère, ô vous Marie Immaculée,*
> *Vous, blanche à travers les battements d’ailes des anges,*
> *Qui posez vos pieds sur notre terre consolée.* [...] (VERLAINE, 1992, p. 215).

Esse duplo rebaixamento, que é fruto da indignidade do eu poético e de sua capacidade expressiva, é infrequente na poesia verlainiana, mas ocorre em demasia no *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, o que confere à obra um tom demasiadamente melancólico, como apontou Veras (2016). A falta de resolução plena dos desejos metafísicos certamente, dentro da tradição mística, dá o tom melancólico a toda obra que possuir esse intento, pois podemos imaginar que nada é mais pesaroso a um “místico” do que a sua “queda” após o vislumbre daquilo o que lhe é sublime.

É, todavia, essa irresolução que permite novas investidas em direção ao “Absoluto”. Como antes assinalamos, o crítico Jacques-Herny Bornecque (1975) compreendia que essa irrealização metafísica presente na lírica de Verlaine, que é melancólica e que remonta à tradição mística, foi a fonte de renovação da lírica francesa na segunda metade do século XIX. Alphonsus, conforme entendemos neste trabalho, apenas simula, de maneira mais ordenada e artificial que Verlaine, suas ascensões e quedas, num ciclo que é inevitavelmente melancólico. Chateaubriand e Hugo, na delineação do projeto poético “romântico”, haviam assinalado as potencialidades dessa melancolia que incide sobre o Homem cristão, sujeito marcado pelo sentimento ruptura com o divino.

A ascensão e descenção metafísica alphonsina, dentro dessa dinâmica, envolve um trabalho intenso de linguagem. Isso ocorre ora quando o poeta evoca símbolos caros à tradição cristã e pagã numa linguagem mais prosaica, ora quando, por meio de antíteses, de inversões sintáticas, de analogias multidirecionais e de *enjambements*, coloca o verso em tensão e os significados dos símbolos em suspensão.

No poema "I", da primeira seção do *Setenário*, podemos compreender que mesmo os versos mais "narrativos" ou "descritivos", aparentemente prosaicos, possuem certo grau de evocação de "correspondências", que são capazes de conferir aos poemas um aspecto hermético:

> Nossa Senhora vai... Céu de esperança
> Coroando-lhe o perfil judaico e fino...
> E um raio de ouro que lhe beija a trança
> É como um grande esplendor divino.
>
> O teu olhar, tão cheio de ondas, lança
> Clarões longínquos de astro vespertino.
> Sob a túnica azul uma alva Criança
> Chora: é o vagido de Jesus Menino.
>
> Entram no Templo. Um hino do Céu tomba.
> Sobre eles paira o Espírito celeste
> Na forma etérea de invisível Pomba.
>
> Diz-lhe o velho Simeão: "Por uma Espada,
> Já que Ele te foi dado e que O quiseste,
> A Alma terás, Senhora, traspassada..." (GUIMARAENS, 1960, p. 141).

Ainda que a narrativa bíblica seja conhecida, a obra de Alphonsus, ao se valer de linguagem sugestiva, reforça a presença de "mistérios" nos eventos evocados. O processo de estabelecimento de "correspondências" permeia os poemas, evocando a existência de ação de forças sobrenaturais e, até mesmo, camadas de intertextualidade com a tradição pagã. O "Céu", por exemplo, personificado e sendo metonímia do Deus cristão, com um "raio de ouro", "beija" a trança de Nossa Senhora, ao passo ela, cujos olhar é "tão cheio de **ondas**", lança ao longe, "[...] clarões de **astro vespertino**" (GUIMARAENS, 1960, p. 141, grifo nosso), como que indicando uma união "mística" entre masculino e feminino.

Esse procedimento poético sugestivo expressa, ao mesmo tempo, o pacto selado entre Deus e a Virgem, de cima para baixo e de baixo para o além, e invoca o Sol e o planeta Vênus; esta estrela vespertina, correspondente à deusa da beleza e do amor, que nasceu no mar. O feminino, cujo arquétipo é atualizado no "perfil judaico e fino" de Maria, tem o olhar "cheio de

ondas". Ao mesmo tempo, a expressão "astro vespertino" pode estar também relacionada às "Vésperas", que são orações feitas ao fim da tarde e que compõem a *Liturgia das Horas*. De qualquer forma, percebe-se que o texto alphonsino não é mera transposição do evento bíblico para a forma de poesia, mas é um texto composto por camadas múltiplas de leitura e de significação.

O uso do "*enjambement*" entre o quinto e o sexto verso ("O teu olhar, tão cheio de ondas, lança/ Clarões longínquos [...] "), por exemplo, confere à palavra final do quinto verso (lança) um halo de "predição", uma vez que o termo tanto se refere à conjugação do verbo "lançar" na terceira pessoa do singular, quanto pressagia o nome do objeto que, mais adiante, pelas mão do centurião Longinus, evocado pelo termo "longínquos", perfurará o flanco do filho crucificado, que, nesse primeiro poema, ainda é uma criança que chora sob a túnica azul da mãe.

No primeiro terceto desse poema, ademais, analogias verticais, horizontais e antitéticas são expressas de maneira a acentuar o sentido de mistério. O uso alphonsino do verbo poético, que é aparentemente singelo, convoca significados múltiplos, ambíguos. A entrada no Templo, símbolo que evoca a Virgem, *Templo de Deus,* é concomitante à descida de um simbólico hino. O Jesus menino e o Espírito Celeste, - sob a forma de "invisível Pomba", - coincidem nesse local sacro, indicando o destino excepcional da mãe e da criança que ela carrega.

Simeão, no último terceto, prediz que a "Alma" de Maria será traspassada por uma Espada, já que ela "O" quis, isto é, aceitou gerar o Verbo divino. O velho antecipa que Maria sentirá, na alma, de maneira "correspondente", a dor infligida contra a carne do filho. Dessa forma, a lírica alphonsina do *Setenário*, valendo-se do arcabouço simbólico da tradição católica, mas também pagã, como veremos mais adiante, mostra-se alinhada a um plano estético simbolista, em que sentidos ambíguos e premonitórios são indicados e tensionados por meio do uso recorrente de letras maiúsculas simbolizantes, de antíteses, de *enjambements*, de inversões sintáticas, de termos indeterminantes, de sugestões "homofônicas", de assonâncias, de aliterações e de analogias.

O emprego da primeira letra dos pronomes pessoais em maiúscula para designar qualquer pessoa da Trindade, por exemplo, como se sabe, faz parte da tradição religiosa cristã. Contudo, a utilização do pronome oblíquo "O", no *Setenário*, exercendo a função sintática de objeto direto, potencializará o efeito de mistério em torno desse signo linguístico que, na obra, alude a Jesus.

Por meio desse grafema conciso, aparentemente singelo e hermético, parecido com o numeral zero e com uma aliança, realiza-se a evocação do referente "Jesus", a aliança do "casamento místico" e o símbolo da *Nova Aliança*. Mesmo quando Jesus está ausente, sua

presença é destacada por meio desse pronome oblíquo maiúsculo, o que reforça o sentido hermético e evoca um "pacto". No sétimo poema da *Terceira Dor*, por exemplo, lemos versos que expressam o episódio do desespero de Maria ao perder o filho, ainda criança, em Jerusalém.

> Foi por aquelas ruas circulares
> Que O perdeste, Senhora, e que O não viste,
> Sorrindo sob a luz dos seus olhares,
> Ele, o Cordeiro amargurado e triste...
>
> Quem pudera chorar os teus pesares
> Quem, na angústia a que o peito não resiste,
> Te guiara em via-sacra pelos lares,
> Sentindo toda a mágoa que sentiste! [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 151).

Como o prenúncio de um luto, essa primeira perda, que corresponde ao desaparecimento de Jesus ainda criança, evoca um movimento misteriosamente circular, porque antecipa, de maneira sugestiva (vide os versos "[...] Cordeiro amargurado e triste"/ "[...] Via-sacra pelos lares"), a ocorrência da segunda "perda", quando novamente, Maria, aflita, procurará o filho em meio à multidão, já na ocasião da Via-Sacra.

Nesse poema narrativo, em que se destaca a sobreposição de duas situações análogas, o tema da "perda da presença", o luto mostra-se, por fim, apenas resolvido por meio do fortalecimento das três virtudes teologais: "(Fé, Esperança, Caridade, hinário/ De alívio à Mãe aflita, áureas Virtudes/Que haveis de segui-la até o Calvário)" (GUIMARAENS, 1960, p. 152). Será também essa tríade de virtudes que amparará o eu poético envolto em tormentos, como veremos adiante.

Dessa forma, percebe-se que a poesia do *Setenário* ultrapassa o simples versejar de eventos descritos na Bíblia e impressos na tradição. Há sempre, nos versos, relações "correspondentes" e mesmo "ocultas" entre os elementos evocados. Nada é gratuito, nem os "motivos" aparentemente mais secundários.

No segundo poema da *Segunda Dor*, com uso de um oxímoro (grande-singela), é mencionada uma "Pirâmide" capaz de aparentemente agir em favor da *Sagrada Família*, principalmente porque é expresso que esse monumento, símbolo caro aos esotéricos, é capaz de retardar ou de interromper a ação temporal: "Hás de ir, Senhora, para a terra adusta/ Onde a grande Pirâmide singela/Do veloz tempo os passos tolhe e susta" (GUIMARAENS, 1960, p. 146).

No poema seguinte, o léxico típico dos autores ocultistas permeia os versos alphonsinos:

José, filho de Reis, o Carpinteiro
Descendente da Casa do Salmista,
Acorda em plena noite, e o corpo inteiro
Treme-lhe, e um raio lhe perturba a vista.

Alvo **Kerub** ideal, de olhar guerreiro,
Com uns **heráldicos sables** de conquista,
Surge entre nimbos, e o nevoeiro
Que faz a grande luz à treva mista.

Num **pantaclo estelar** estava escrito
"Ele é o Filho de Deus. Acolhe-O, Esposo,
Ao solo ardente do abrasado Egito".

"Meu Deus!" exclama o Santo, e mudo espia
A áurea face do Arcanjo luminoso:
Uma fonte de lágrimas corria. (GUIMARAENS, 1960, p. 146)

Nesse poema expressa-se a famosa aparição do anjo a José, avisando-lhe que acolhesse o "Filho de Deus" e que fugisse com a família para o Egito. O anjo é descrito de uma maneira bem mais esotérica do que a forma como consta no *Evangelho de Mateus*. No poema, trata-se de um "Kerub" claro ("alvo") e luzente ("faz a grande luz"), que porta escudos ou brasões escurecidos ("heráldicos sables") de conquistas, o que nada elucida a respeito da identidade angélica, mas potencializa o sentido hermético da aparição. Ademais, há a menção a um "pantaculo estrelar", palavras importantes aos "esotéricos", visto que "pantáculo" designa um símbolo com poderes mágicos e que a forma estrelar pode aludir à estrela de Davi ou à de Salomão, ambas caras à tradição das ciências ocultas.

Entre poemas narrativos e dramáticos que descrevem poeticamente, e até "esotericamente", momentos narrados nos *Evangelhos*, em cada seção, inserem-se poemas líricos. Nestes, a voz poética, pesarosa, canta as suas próprias dores.

No segundo poema da *Terceira Dor*, o eu poético destaca que a Fé, a primeira das Virtudes Teologais, resguardou-o, tal qual ocorreu à Virgem diante das angústias que sentia: "Foi a primeira dElas que me veio,/ No exílio do meu pávido abandono" (GUIMARAENS, 1960, p. 149). Se a Fé foi capaz de tutelar esse que se sentia degredado e sozinho, faltava-lhe a Esperança para que não colocasse fim à vida, como indicam os símbolos utilizados no terceiro poema dessa seção.

A Segunda das três Irmãs, um dia,
Vendo-me à beira de um abismo: "Espera!"
Veio dizer-me, e pálida sorria...
De mim bem longe estava a primavera.

> O meu imoto olhar de esfinge erguia
> Luares de morte ao Céu, que já não era
> O mesmo azul em ondas de harmonia,
> Mistério ascensional que eu bendissera.
>
> Abrindo as grandes asas fulgurantes,
> A Esperança tomou-me os braços hirtos...
> E o Céu ficava azul como era dantes.
>
> Os meus olhos de mar em noite calma,
> Entre festões de rosas e de mirtos,
> Tombavam sobre o luto da minh'Alma. (GUIMARAENS, 1960, p. 150).

Distante da "primavera", estação que simboliza o reavivamento e o germinar da natureza, o eu poético expressa que, antes de ser detido pela virtude teologal da Esperança, estava à beira de um abismo. Naquele instante que antecederia o sugestivo suicídio simbólico, o seu olhar inerte e indecifrável ("imoto olhar de esfinge") apenas projetava, para cima, negatividades fúnebres ("[...] erguia/Luares de morte ao Céu"), uma vez que não possuía aspirações místicas, ou seja, não tinha ideal, o que é reafirmado no emprego do *motivo* aquático noturno e apático: "Os meus olhos de mar em noite calma/ [....] Tombava sobre o luto da minh'Alma" (GUIMARAENS, 1960, p. 150).

O uso do verbo "tombar" no último verso não apenas evoca a precipitação de um corpo inerte, mas também alude à palavra francesa "*tombeau*", que significa "túmulo" e que pertence ao mesmo campo semântico do termo "luto", utilizado na sequência do verso. Aqui, retomando as ideias de Freud (2010a, p. 181), podemos dizer que a sombra do "objeto perdido" não caiu sobre o "Eu", mas desamparadamente tombou sobre a "Alma" do eu poético, que, diante da dor lutuosa, almejava o próprio fim. Isso posto, aqui se elucida a situação pesarosa e aflitiva que fez o eu poético, na "Antífona", volver o rosto para o afago de Nossa Senhora, numa espécie de "sublimação" religiosa daquilo que era o seu desejo de morte.

A melancolia causada pela distância da criatura em relação ao Criador é uma constante nos versos de cunho religioso, mas, no *Setenário*, há, além disso, esse discurso disfórico matizado pelo "luto", que é caracterizado, grosso modo, como consciência da perda de algo ou de alguém. Foi justamente o sentimento lutuoso que fez essa voz poética buscar a mãe de Jesus, também marcada por dores e por luto.

Entretanto, o processo doloroso por que a Virgem precisou passar pressupôs antes 1) a noção de "singularidade" para ser a escolhida; 2) o "acolhimento" do destino por meio do "pacto" ("sim") com o sobrenatural; e 3) a consciência de que a felicidade de ser a geradora do Verbo de Deus poderia ser proporcional às agonias sentidas. Nesse percurso, assemelha-se a

ela o poeta simbolista, que, em sua excepcionalidade e em sua predisposição ao sobrenatural, sabe-se marcado por uma vocação excelsa, mas dolorosa. No entanto, cabe a ele, como coube à Virgem, uma função misteriosa.

No poema "V" da *Quinta Dor*, compadecendo-se da dor de Maria diante do filho que carregara a cruz e imaginando que ela mesma, se pudesse, suportaria as dores de Jesus, o eu poético afirma que também o faria, destacando a sua própria tendência lutuosa: "Possa eu, **Poeta da morte**, Alma de assombros,/Um dia carregar o santo Lenho/Sobre o esqueleto dos meus frágeis ombros!" (GUIMARAENS, 1960, p. 155, grifo nosso). Nesse movimento, a propósito, a poética alphonsina aproxima-se da de Verlaine, que, em *Amour*, havia cantado os lutos pessoais. Todavia, o poeta francês entregava-se a formas estróficas heterogêneas e a métricas díspares, num intimismo bastante confessional, o que não ocorre na lírica alphonsina, empenhada "arquiteturalmente" no propósito de o *Setenário* ser dividido em sete seções, sempre compostas, cada uma, por sete sonetos decassílabos.

Eduardo Veras (2016), além de perceber as semelhanças entre o *Setenário* e o gênero litúrgico "oratório", como se a obra fosse uma espécie de transposição literária, discorreu sobre a melancolia que a permeia. Utilizando o conceito de melancolia abordado por Freud e por Giorgio Agamben, o estudioso apontou a presença de uma voz lírica decisivamente melancólica, seja no autorrebaixamento constante nos poemas líricos da obra, seja na autocrítica metalinguística, que funciona como "agente crítico" (VERAS, 2016, p. 84), ocorrendo sempre nos últimos poemas de cada uma das sete dores.

Essas tensões linguísticas no *Setenário*, como Veras (2016) indica, já haviam sido abordadas por Sérgio Alves Peixoto (1999, p. 224), que, na ocasião, discutiu a metalinguagem da obra alphonsina nos seguintes termos:

> Na verdade, praticamente ao final de cada grupo de sete poemas há um que tematiza o fazer poético. [...] 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, p. 224)

Para Peixoto, ao fim de cada dor cantada, Alphonsus contrastou não apenas a submissão humana diante do aspecto divino, mas também a impotência linguística do poeta diante da tentativa de comunicação daquilo que é divino. Destaque-se, como fizeram Peixoto (1999) e

Veras (2016), o poema "VII" da *Sexta Dor*, em que a questão da "indignidade" humana e linguística é deste modo sintetizada:

> 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 e sempre-humana dor. A vasta
> Dolência angelical, o almo gemido
> Que vem pungir-vos a Alma pura e casta,
> Oh! não... Que para tal não fui nascido.
>
> Nem pretendo, Senhora (fora um sonho)
> Dizer toda a agonia que sofrestes
> Nos versos que ante vós, humilde, ponho.
>
> Por mais nobre que seja, é sempre tosco,
> tem sempre versos pálidos como estes
> O Poeta que quiser chorar convosco. (GUIMARAENS, 1960, p. 163 - 164).

A princípio, nos dois primeiros versos, o eu poético, embora reticente, revela-se experiente para comunicar a dor, porque, para tal, segundo ele enuncia, é necessário apenas ter sofrido, o que evoca o processo poético de utilização da memória afetiva, retrabalhada pela imaginação, para a compor poeticamente a dor de outrem. O problema é que essa voz lírica explicita haver um abismo entre a dimensão sobre-humana e a capacidade expressiva da linguagem; noção essa acerca da língua que não é fruto da tradição cristã, mas é uma concepção cara ao próprio judaísmo, como aborda Walter Benjamin (1984) quando discute as noções de alegoria moderna e a de símbolo.

Alphonsus, nesse sentido, tenta fugir da "alegoria" moderna, que, conforme Benjamin (1984, p.188), é ferramenta utilizada para "captar" e traduzir, subjetivamente, por meio dos fragmentos, a História humana "[...] como protopaisagem petrificada". Para isso, frequentemente, Alphonsus retoma os "símbolos" religiosos (Templo, Espada, Pomba, Palma, Cordeiro etc.), como se fossem capazes de transmitir, sem a intervenção do Homem moderno, os "mistérios" que o próprio signo é capaz presentificar. Nesse processo, há certos momentos de "queda", em que o eu poético alphonsino mostra-se extremamente cônscio da "precariedade dos laços significantes", numa atitude típica de uma consciência melancólica, conforme descreveu Kristeva (1989).

Mesmo tendo cantado seis das *Sete Dores*, nesse sétimo poema da *Sexta Dor*, o eu lírico hesita quanto às suas capacidades expressivas, enunciando que "[...] para tal não [foi] nascido".

Comunica que se tentou realizar tal feito, foi porque "[...] a musa que pelo chão se arrasta/Sobe às vezes ao Céu [...]", lembrando não somente que o seu verbo lírico, posto à prova nesse momento, tende a assuntos excelsos, como é de praxe ao Simbolismo, como também que o *Setenário* está envolto pela tradição pagã, afinal, em seu projeto poético, há a presença da "musa".

O léxico que relaciona-se tradicionalmente a um valor negativo, adversativo, concessivo ou disfórico multiplica-se pelos versos desse poema, o que reforça a ideia de melancolia: "não" (duas vezes), "nem", "mas", "por mais que", "sofrimento", "sempre-humana dor", "sofrido", "se arrasta", "dolência", "pungir", "humilde", "sempre tosco", "sempre [...] pálidos", "chorar" etc. Segundo Peixoto (1999), no *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, qualquer traço de "modéstia afetada" perde seu o "caráter mecânico".

Essa modéstia, porém, não deixa de ser "artifício", pois corresponde a uma "tópica" da literatura que se tornou "motivo" e até "tema". O autoaviltamento do eu poético ao tratar de determinado assunto ou de uma pessoa é uma constante na tradição literária ocidental. Esse rebaixamento, por vezes, não é apenas do enunciador em relação a si mesmo, mas em relação ao seu manejo com uma língua ou com a linguagem em geral, considerada incapaz de traduzir de maneira fiel aquilo que é de natureza sublime.

No século VII, o teólogo bizantino Máximo, o Confessor, responsável por produzir a primeira obra a respeito de Maria, nessa composição, de início, já enunciava:

> [...] **não há ninguém entre os homens que possa cantar e glorificar a santa Theotókos [geradora de Deus] digna e apropriadamente, nem mesmo se as miríades dos idiomas nos estivessem à disposição; nem mesmo se todas as nações dos homens se reunissem: elas não seriam capazes de alcançar a dignidade do seu louvor e sua glória**. Como não é possível realizar dignamente sua glorificação, na medida de nossas forças demonstraremos fervor em nosso louvor e em nossos cânticos à Mãe de Deus, nossa esperança e nosso amparo. Pois assim como ninguém tem força suficiente para honrar seu gracioso filho e seu Deus, **Sua santíssima Mãe receberá com misericórdia, na medida da nossa débil capacidade, um panegirico próprio para a sua docilidade.** (SÃO MÁXIMO, 2020, p. 5, grifo nosso).

Máximo, afirmando não ser possível honrar Deus diretamente, dirige-se à "geradora divina" (*Theotókos*) para que ela própria receba, com candura e complacência, a homenagem, - a qual, desde o princípio, é marcada pela indignidade do homenageador e pela revelação da incapacidade expressiva daquilo que é sublime por meio de qualquer idioma. Ambos os

procedimentos, autoaviltamento e expressão da incapacidade linguística, convergem a "topos"[404] de *conquista da benevolência*, conforme Ernst Robert Curtius distingue (2013).

Curtius (2013, p. 124) destaca que "Na fase final da Antiguidade pagã e cristã e, mais tarde, na literatura latina e vernácula da Idade Média, tiveram larga difusão essas 'fórmulas de modéstia'. Ora acentua o autor sua insuficiência, ora sua linguagem deselegante, áspera (*rusticitas*)." Curtius (2013, p. 125) destaca que esses usos da modéstia e da auto-humilhação eram comuns à tradição dita "diplomática", inclusive em se tratando dos livros que compunham o *Velho Testamento*, listando algumas passagens de autorrebaixamento por parte de Davi e de Salomão.

Quanto à "Roma dos tempos imperiais, as fórmulas de submissão iriam desenvolver-se à proporção que aumentava a glorificação cortesã da pessoa imperial" (CURTIUS, 2013, p. 125), o que posteriormente, de acordo com Curtius, será adotado pela tradição cristã. Essa tendência, de pronto, faz-nos repensar a "Antífona" do *Setenário*, quando o eu poético designou a (Nossa) Senhora por "Imperatriz" ao mesmo tempo que, de maneira quase inversamente proporcional, rebaixou-se a ponto de enunciar "Mas eu, a poeira que o vento espalha,/O homem de carne vil, cheio de assombros [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 135). De acordo com Segismundo Spina, porém, é necessário compreender a função da "tópica" dentro do funcionamento de uma obra:

> Não devemos, entretanto, confundir o *topos* com o *motivo*. Este pode ser, também, como o próprio Kayser preceitua, "uma situação, uma figura, um esquema, típicos, que se repetem"; e por essa razão o motivo pertence à *Tópica*. Todavia, os *motivos* são imbuídos "de uma força motriz" (como a própria palavra está etimologicamente dizendo) e diferem do tópico em que este não atua sobre a ação da obra. Por exemplo, o *motivo* do amor entre descendentes de duas famílias inimigas (que está no *Romeu e Julieta*, no *Amor de Perdição* etc.) não é tópico, porquanto a ação dessas obras se desenrola como que comprometida pelo motivo. O tema decorre, pois, como paráfrase ou desenvolvimento do motivo. [....] Na prática estas distinções às vezes perdem o seu caráter, e o que era motivo pode tornar-se tópico ou vice-versa, como ainda o motivo deixar de sê-lo para se tornar o próprio tema da composição. (SPINA, 2009, p. 56, grifo do autor).

Evidentemente aquilo que era "tópica" na Antiguidade e mesmo no medievo tornou-se, gradativamente, "motivo" e até mesmo "tema" da literatura da modernidade. O autorrebaixamento do eu lírico alphonsino e o questionamento da linguagem não são acessórios,

[404] Conforme Segismundo Spina (2009, p. 54), "O *topos* (que também se diz *tópico*) será, portanto, uma designação genérica, que compreenderá não apenas os esquemas de pensamento, de sentimento, de atitude, de argumentação, como ainda os próprios esquemas na sua forma estereotipada".

ambos atuam diretamente sobre o efeito patético da obra como um todo. Essa voz melancólica que estende-se pela obra alphonsina, conforme bem destacou Veras (2016), está em consonância com a lírica moderna por estar às voltas com a ideia de impotência e de limite da linguagem e, concomitantemente, com a noção, tão cara desde o Romantismo, de o Homem ser uma criatura apartada do Absoluto, um decaído. Para Veras (2016, p. 84-85):

> A intervenção do agente crítico, que acaba por enfocar o poema e o próprio poeta como temas da poesia, ocorre, na poesia de Alphonsus de Guimaraens, de uma maneira peculiar. Podemos dizer que ela funciona como um elemento atravancador da energia mística, desencadeando um sentimento de frustração e paralisia que pode ser associado à experiência melancólica [...]. Seja como for, a ocorrência, na mesma obra, dessas duas experiências - a energia ascensional da empreitada mística e o seu arrefecimento, graças à emersão de um agente crítico autodepreciador - pode ser tomada como um elemento diferenciador da poética de Alphonsus de Guimaraens no contexto do Simbolismo brasileiro.

No processo de agenciamento autocrítico do eu poético, de acordo com Veras (2016, p. 84), "a voz poética [...] passa a ter a si mesma como objeto de crítica"; movimento esse que "[...] não é um fato isolado na história da literatura. Ao contrário, é fruto de paulatinas transformações, desde o surgimento da poesia cristã [...] até o advento do poema romântico [...]", tal qual abordamos no segundo capítulo deste trabalho.

Conforme compreendemos, embora o poeta tenha consciência da fragilidade da linguagem e se conceba como criatura apartada do Absoluto, como a tradição poética da modernidade por vezes explorou, isso não impede que essa voz lírica continue, seção após seção, seu empreendimento de cantar as *Sete Dores*, evocando símbolos para o seu projeto idealista de "revificar" a tradição artística católica. Isso acontece porque, apesar de possuir consciência acerca da "fragilidade dos laços significantes" (KRISTEVA, 1989), o poeta ambiciona traduzir ou evocar mistérios por meio de seu manejo verbal, que é singular. Alphonsus não imita Baudelaire e nem Verlaine.

Para nós, o autoaviltamento e a dúvida sobre a capacidade expressiva do eu poético, ainda que dialoguem com a tradição da conquista de benevolência, devem ser vistos como "motivos" e, em alguns poemas, como temas, possuindo uma finalidade estética determinante para alguns poemas e para o efeito total do *Setenário*. Essa função seria a de projetar, na forma e no conteúdo, um contraste entre o aspecto humano, mais prosaico e pesaroso, e o mistério, evocado de maneira sugestiva pelas analogias e pelos símbolos dispersos nos poemas.

O *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, portanto, pode ser compreendido como um empreendimento fáustico de inovar a poesia brasileira e, ao mesmo tempo, de ser "acolhido"

como elo na cadeia da tradição poética (idealista) ocidental, principalmente porque a obra aspiraria à integração não apenas da liturgia religiosa católica à literatura, mas ao entrelaçamento da poesia lírica, narrativa e dramática sob a forma de "oratório", como compreende Veras (2016).

Nesse processo, os contrastes entre humano e divino e rebaixado e excelso repercutem o programa estético romântico, já sob o véu da consciência lírica decadente-simbolista. Disfarçada sob a máscara da indignidade, a voz lírica, por vezes simplória e ao mesmo tempo hermética, busca sugerir mistérios, embora cônscia dos limites da linguagem. Alphonsus, nessa obra, segundo o nosso entendimento, ora tensiona a linguagem por meio de analogias, de inversões sintáticas e de uma série de procedimentos expressivos da língua, ora simula o patético em um verso mais prosaico, talvez pensando no estilo "sublime cristão", de modo a evidenciar, por meio desse contraste expressivo, sua habilidade como poeta.

O caráter não meramente religioso do *Setenário*, além disso, destaca-se no sétimo poema da *Sétima Dor*, que é destoante, em termos de conteúdo, dos outros poemas.

> 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 liras, feitas para a prece,**
> **De tantos macerados trovadores...**
>
> Estes versos são como um lausperene:
> Mais fizera, Senhora, se eu pudesse
> **Oficiar no Mosteiro de Verlaine.** (GUIMARAENS, 1960, p. 167).

Nesse poema, é interessante notar que Alphonsus evoca a tradição trovadoresca, que tinha, na Virgem Maria, o modelo de ideal amoroso. De acordo com Jean Delumeau (2003), na obra *O que sobrou do Paraíso?*, na Idade Média, "Relacionou-se [...] a ascensão do culto mariano com o desenvolvimento do amor cortês, aparecendo a Virgem Maria, rainha e dama do céu, como modelo supremo da mulher para o cavaleiro cristão." (DELUMEAU, 2003, p. 185). Essa relação constante de exaltação da Virgem por parte de um eu lírico alphonsino "vassalo" não termina nessa obra, repercutirá, com nuanças distintas, em seus outros livros,

certamente repercutindo as concepções do ideal casto feminino e do ideal ascético masculino propagados por Péladan.

Além disso, a menção final ao desejo de "Oficiar no Mosteiro de Verlaine" não somente destaca a filiação de Alphonsus à personalidade literária "monacal" do poeta francês, como também reafirma a ideia de "santidade", isto é, a ideia de excepcionalidade de alguns poetas, com seus intentos idealistas, diante da sociedade cada vez mais regida por um ideário utilitário, materialista e positivo.[405] O verso final, evidentemente, retira o *Setenário das Dores de Nossa Senhora* do puro domínio da tradição cristã católica e o coloca em diálogo com a tradição literária ocidental que se aproxima dos ritos religiosos, como numa tentativa de ressacralizar o mundo.

Por fim, na "Epífona", valendo-se de uma forma poética que lembra o gênero ladainha, em que se destacam o paralelismo sintático entre as estrofes e o estribilho, Alphonsus encerra o *Setenário* numa espécie de oração:

> Nossa Senhora, quando os meus olhos
> Semicerrados, já na agonia,
> Não mais louvarem os vossos olhos...
> Valei-me, Virgem Maria.
>
> Por entre escolhos, por entre sirtes,
> Consolai os meus olhos tristes.
>
> [....]
> Nossa Senhora, quando os meus passos
> Se transviarem, já na agonia,
> Vinde guiar-me com os vossos passos...
> Valei-me, Virgem Maria.
>
> Por entre escolhos, por entre sirtes,
> Sede guia aos meus passos tristes. (GUIMARAENS, 1960, p. 168).

Essa "ladainha", por seu aspecto formalmente repetitivo, confere cadência monótona ao poema, ainda que exista uma variação de "motivos" elencados (olhos, braços, lábios, passos) que remetem ao sentir e ao existir. O conteúdo do poema, por sua vez, reafirma, mais uma vez,

[405] Da mesma época de composição desse poema do Setenário, isto é, 1898, em um soneto designado "XXVIII. Poetas exilados", que consta na parte "Documentário/ Outras poesias" da *Obra Completa* de 1960, vê-se que Alphonsus "colocou", em um mosteiro literário, também Cruz e Sousa, que era recém-falecido: "No mosteiro, da velha arquitetura, de era/Remota, vão chegando os poetas exilados/ [...] Uns são bem velhos, e há moços, na primavera/ Da idade humana. Alguns choram mortos noivados. / Sem esperança, cada um deles tudo espera.../Outros muitos têm o ar de monges maus, transviados./[...] Chegaste, enfim, magoado Eleito! Olham. Vermelhos/Tons de poente num fundo azul.../Dobram-se os joelhos:/É Cruz e Sousa aos pés do arcanjo São Gabriel." (GUIMARAENS, 1960, p. 513).

o contraste entre o aspecto humano, que é sensível, finito e, por isso, triste, e o divino, que é matriz ideal e perene. Com essa "prece" a Virgem, "[...] a mulher imácula, a mulher divina, a mulher que realizou o eterno feminino que o poeta persegue, a mulher plena, a virgem e mãe, [...]", Alphonsus fechava o *Setenário*, figurando na tradição literária brasileira como o "[...] maior cantor da Virgem em nossa língua", conforme entendeu Gladstone Chaves de Melo (1976, p. 13).

No mesmo livro onde constava o *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, talvez por motivo financeiro, apareceu também a obra *Câmara ardente*, - que possuía um soneto decassílabo de abertura chamado "*Peistylum*", 12 sonetos alexandrinos (com algumas quebras de cesura) e uma composição final chamada "*Responsorium*", perfazendo 14 peças, numeral múltiplo de sete. De acordo com Ricieri (2017, p. 24), *Câmara ardente*, na verdade, "[...] teria sido composto como uma unidade: como um poema".

Diferentemente do *Setenário*, que foi oferecido ao Padre Severiano de Resende, esse "poema" composto por 14 poemas era dedicado "À JACQUES D'AVRAY, PRINCE ROYAL DU SYMBOLE ET GRAND POÈTE INCONNU" (GUIMARAENS, 1960, p. 127). Ricieri (2017) lembra ainda que, em meados da década de 1950, encontraram-se indícios, a partir dos manuscritos guardados pelo filho de Álvaro Viana, de que essa composição dataria da Quaresma de 1895, ou seja, de um período anterior ao momento escrita dos poemas do *Setenário*, que ocorreu entre 1896 a 1898.

Desde o início marcada pela referência à liturgia dos mortos, vide a citação "*Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor; lavabis-me, et super nivem dealbabor* (Rit. litúrg.)" (GUIMARAENS, 1960, p. 127), foi conferido um aspecto distintivo, ao mesmo tempo lutuoso e idealmente melancólico ao conjunto. Ricieri, a respeito da obra, assinala como o poema evoca a presença de outros gêneros, ou melhor, "aciona" outras composições, principalmente ritualísticas:

> Estruturando-se a partir de uma espécie de paráfrase da liturgia dos mortos (fica situado o leitor, na abertura dos versos, diante ou no interior de uma *câmara ardente* em pleno ritual mortuário), o poema em questão aciona outras matrizes compositivas (ou ritualísticas) que confirmam ou complexificam aquela primeira referência: epitalâmio, elegia, epicédio, nênia, réquiem, responso, via-sacra, salmos. (RICIERI, 2017, p. 25)

"*Peristylum*", que é o poema de abertura, é um soneto decassílabo que sintetiza a temática que será desenvolvida em *Câmara ardente*. Ricieri (2017, p. 25) o compreendeu como "[...] pórtico do projeto poético a se desenrolar", uma vez que essa palavra, escrita em latim e usada como título do poema, pode designar: "1. [Arquitetura] Galeria formada de colunas insuladas em volta de um pátio. 2. [Arquitetura] Frontispício de um edifício composto de colunas isoladas. 3. [Figurado] O que precede, o que serve de introdução" (PERISTILO, 2008-2021).[406]

Nesse soneto, lê-se:

> 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 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...

"*Peristylum*" é um poema que destoa em partes do restante de *Câmara ardente* porque se trata de um soneto decassílabo com intento prefaciador, introdutório, ao passo que os 12 sonetos de desenvolvimento estão sob a forma de alexandrinos (com algumas quebras de cesura) e o último, espécie de "epílogo", é marcado por sete tercetos com dois dodecassílabos seguidos de uma frase curta em latim.

O uso de adjetivos, - às vezes, prepostos e pospostos concomitantemente, - demonstram que Alphonsus, em 1895, ainda oscilava entre uma forma de expressão menos erudita e o verbo academicista e adjetivado do "Parnaso", como pode ser visto em construções do tipo "sacro e fulvo peristilo jalde", "cristal imoto", "perfeição astral", "peito medievo", "coração vetusto", "extremo Epitalâmio augusto", etc. Em termos de conteúdo, a obra era envolta em questões espirituais, com motivos fúnebres.

---

[406] PERISTILO. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam. 2008-2021. Disponível em https://dicionario.priberam.org/PERISTILO. Acesso em 14/07/2022.

Ainda que “pecador”, conforme o primeiro verso da segunda estrofe, o eu poético desse primeiro poema mostra-se destinado a cumprir um pacto metafísico com a amada ideal (“Eterno-Voto”) e a render-lhe homenagem, a qual será a própria construção do poema (“Neste poema de Amor, amplo e celeste [...]”). Esse movimento, que repercute o “sistema esotérico” peladaniano, antecipa a tendência idealista amorosa que aparecerá, meses depois, também no livro *Dona Mística*.

O “anacronismo” sentimental e a sensação de desconforto em relação à própria época, tal qual aparecerão em *Dona Mística*, aqui já são demarcados quando o eu poético enuncia: “meu peito medievo de devoto” e “Eu fortaleça meu coração vetusto [antigo]”. Esse amor metafísico, idealista e evasivo, no entanto, é indubitavelmente lutuoso, vide que será cantado “À sombra funerária de um cipreste...”, - árvore que evoca a morte. Dentro desse processo de cumprimento do “Eterno-Voto”, destaca-se, mais uma vez, a necessidade de se realizar a prática ascética, como é expresso no primeiro terceto, onde se lê: “Longe da turbamulta que me cerca [...]” e “Para que nada do meu Ser se perca”.

Essa introdução confere à obra *Câmara ardente* a natureza de hino de amor, apesar dos contornos e tons fúnebres. Trata-se de um canto que, ao tender ao amor metafísico, “celeste”, é também lutuoso e melancolicamente idealista, afinal o eu poético e a amada estão em planos de existência diferentes.

Ricieri (2017, p. 25) entendeu esse poema introdutório, cujo título é em latim, “[...] como um pórtico do projeto poético a se desenrolar” e, parafraseando Peixoto (1999), lembrou que “[...] a forma latina propiciaria o estranhamento que teria marcado a linguagem simbolista, acrescendo, ainda, uma conotação de sacralidade que prepararia a operação de autoinserção no templo em ofício” (RICIERI, 2017, p. 25). Logo, *Câmara ardente* pode ser entendido como um poema-templo em que se rememora lutuosamente o tempo passado e onde se sacraliza a lembrança do amor ideal em sua fugacidade material.

Para Kristeva (1989, p. 96), a ideia de efemeridade, de belo e de luto podem se relacionar. Em se considerando isso, podemos dizer que essa obra alphonsina, na condição de “Epitalâmio augusto”, seria uma construção “bela” resultante do processo de sublimação de um luto, que, no entanto, não pode cessar por completo, porque eu poético deverá cantar a efemeridade da vida material de sua amada, por quem, contudo, ele nutre um sentimento sublime, o amor, como expressa em: “Foi-se morrendo (e o meu amor nem deu por isso)” (GUIMARAENS, 1960, 129). Dessa forma, a composição do “objeto belo”, de que fala Kristeva (1989), entendido como obra arte, tentaria não apenas honrar o “objeto perdido”, mas, por vezes, superá-lo em beleza.

Para Ricieri (2017, p. 25), ademais, “Entender *Câmara ardente* como um poema pode levar a pensá-lo, então, a partir da tradição do poema longo, ou do poema narrativo longo [...]”. Mais do que isso, do ponto de vista da pesquisadora (2017, p. 30), ao se compreender a miríade de formas literárias usadas e mencionadas na composição, está-se “[...] diante de um gênero que reuniria o lírico e o épico (ou narrativo), eventualmente mesmo o dramático”, o que novamente nos alude aos intentos idealistas “peladanianos-wagnerianos” de unir, num único espetáculo-obra, religião e arte, liturgia e tradição literária.

No poema “I”, em que se começa a desenrolar o enredo da obra, por meio de termos que se ligam-se à palavra ou à ideia de morte, o eu poético rememora o evento fúnebre, que repercute em todas as estrofes.

> Ei-la afinal exposta à benção dos Altares,
> E a morte que a matou é a mesma de que eu morro...
> Chamou-vos para o Céu, pobres, pobres olhares,
> A voz pungente de Jesus do Bom-Socorro!
>
> Nuvens de oiro e de bronze: horas crepusculares,
> Roxas de sim, beijando a Cruz no alto do Morro:
> E ela que ia morrer, bem sei por que pesares...
> Virgem Maria, Noiva eleita, a Vós recorro!
>
> Ei-la afinal exposta à benção de Onde veio.
> Sinto o silêncio das ermidas e dos ermos,
> Uma saudosa paz de esperança e de anseio...
>
> Foi-se morrendo (e o meu amor nem deu por isso)
> O amortecido olhar dos seus olhos enfermos
> Dona mística, flor-de-lis, sol outoniço! (GUIMARAENS, 1960, p. 129, grifo nosso).

Com o uso de substantivo (“morte”), de verbo conjugado (“morro”), de locução verbal (“foi-se morrendo”), de adjetivo derivado (“amortecido”), de eufemismo (“Chamou-vos para o Céu” e “Ei-la afinal exposta à benção de Onde veio”) e de substantivo homônimo perfeito em relação ao verbo morrer conjugado na primeira pessoa do singular (“Morro”), o eu poético, em seu discurso reticente, evoca uma série de imagens fúnebres. Outros símbolos que relacionam-se à ideia de morte, como “Horas crepusculares/Roxas”, “silêncio” e “sol outoniço” aliam-se ao léxico religioso (“benção dos Altares”, “Jesus do Bom-Socorro”, “Cruz”, “ermidas” etc.), de modo que se fazem convergir a morte e o universo sacro.

Nesse processo, a melancolia é presente, seja por conta da rememoração morosa e constante desse passado “hipertrofiado” e “hiperbólico” (KRISTEVA, 1989, p. 61), que é uma experiência aparentemente “não ultrapassável”, seja por conta das imagens agonizantes correlacionadas pelo eu poético. Como o outono, por exemplo, é a estação tradicionalmente

relacionada ao humor melancólico, ao transformá-la em adjetivo da palavra "sol", instaura-se a ideia de um sol melancólico, que, por sua vez, corresponde à amada, cujo olhar enfermo é de quem estava prestes a desfalecer eternamente.

Ricieri (2017) lembra, porém, que *Câmara ardente* não segue uma "narrativa" retilínea. O eu poético escrutina, assim, diferentes momentos desse evento passado, que, em sua sacralidade fúnebre, evoca também, sob o olhar lírico, certo erotismo típico da tradição mística católica. No poema "II", a amada é comparada a Virgens-Monjas, que, indiretamente, no poema "III", repercutirá a imagem de Santa Teresa: "[...] Ias na frente, o olhar sonhando de mãos postas, Alta e sublime, como a Imagem de uma Santa,/ O hábito carmelita a pender-te das costas" (GUIMARAENS, 1960, p. 30).

No poema "II", é o feminino ideal de que faz parte a Beatriz de Dante que indiretamente é evocado. É essa abstração feminina que sentimentaliza os conceitos e que fornece as visões do desconhecido à voz poética masculina, como entendia Péladan sobre as visões místicas do poeta da *Divina Comédia*. Nesse poema "II" de *Câmara ardente*, lê-se:

> Voltas a ser de novo aquilo que tu eras.
> A evocadora palidez do teu semblante
> Faz-me pensar nas Virgens-Monjas de outras eras,
> Quando de nós estava o Céu menos distante.
>
> Na áurea correspondência estelar das esferas
> A tua Alma nupcial há de passar triunfante.
> O teu olhar reflete, entre vagas quimeras,
> O Inferno, o Purgatório e o Paraíso de Dante.
>
> Havia tal piedade ao redor do teu vulto,
> Que eu disse ao ver-te aqui, nas terrenas idades:
> O teu corpo já esteve entre flores sepulto...
>
> Nestes restos de vida arde um fogo celeste:
> Passam no teu olhar as longínquas saudades
> Do esquife que deixaste ou do Céu de onde vieste... (GUIMARAENS, 1960, p. 130).

Conforme destacou Ricieri (2017, p. 27), "[...] o Soneto II se abre com um verso que parece evocar o *memento* da liturgia das Cinzas: volta a figura feminina ao pó de que foi feita, volta a ser o que era. A amada aparece em sua palidez extrema, convertida em abstração". O eu poético, desse modo, não somente convoca o retorno ao *pó* por parte do corpo enfermo da mulher, mas conclama o retorno do aspecto feminino a formas menos materiais, mais abstratas e puras, que, com ele, de acordo com o neoplatonismo peladaniano, outrora já esteve mais

próxima da divindade: “Quando de nós estava o Céu menos distante” (GUIMARAENS, 1960, p. 130).

No primeiro verso do segundo quarteto, aludindo às esferas concêntricas celestes que envolvem o *Paraíso* de Dante e que simbolizam o aspecto físico que antecede o Empíreo, o eu poético prenuncia que a “Alma” da amada certamente passará, por elas, triunfante. Nessa mesma estrofe, a voz poética expressa que o olhar da amada “reflete” “O Inferno, o Purgatório e o Paraíso de Dante” (GUIMARAENS, 1960, p. 130), de maneira a não somente dialogar explicitamente com a obra do poeta florentino, mas a reverberar o sistema de Péladan. A partir do primeiro terceto, porém, o eu lírico volta-se novamente ao aspecto material da amada e recorda-se que, quando a viu “em terrenas idades [...]” (GUIMARAENS, 1960, p. 130), a aura piedosa da amada denunciava que ela já havia passado por outras vidas e mortes.

O sentido ocular, como bem lembrou Maria de José Queiroz é caro não somente a Verlaine, mas também a Alphonsus: “[...] ambos se entregam, com igual prazer, ao exercício de ver sentindo (ou de sentir enquanto veem)” (QUEIROZ, 1979, p. 182). Nesse poema em específico, ele vê, no olhar da amada, “longínquas saudades”. Por onde se percebem as visões imateriais e transcendentes, a visão é o sentido que mais se destaca para o eu poético alphonsino de quase todos os poemas de *Câmara ardente*.

No soneto “V”, poema menos inequívoco linguisticamente e menos prosaico que os anteriores, o sentido ocular inicia as correlações entre as formas e os ritos litúrgicos do tempo da Quaresma, que, por sua vez, pouco a pouco, convoca a audição (“canta”, “brandos violões”, “dobres de sinos”, “réquiem surdo e frouxo”, “som para os ouvidos”) e o olfato (“perfume para o olfato”), numa espécie de impressões sacras e fúnebres:

> Portas de Catedral em Sexta-Feira Santa,
> Grandes olhos cristãos piedosamente erguidos
> Para o Altar onde a Glória imorredoura canta...
> Brandos violões, brandos violões dos sentidos:
>
> Campo-santo onde flore a imarcescível planta
> Do Amor que espera sempre os beijos prometidos,
> E na hora vesperal, quando o luar se levanta,
> Perfume para o olfato e som para os ouvidos:
>
> Torres de eremitério onde os dobres dos sinos
> Parecem prolongar um réquiem surdo e frouxo,
> Um responso de morte acompanhado de hinos:
>
> Grandes olhos cristãos de olhares de veludo,
> Altares quaresmais enfeitados de roxo,
> Benditos para sempre Onde revive tudo! (GUIMARAENS, 1960, p. 131)

Os dois primeiros versos podem estabelecer uma correlação entre portas de Catedral durante a liturgia da Sexta-feira Santa e olhares cristãos, como uma espécie de analogia não explicitada linguisticamente, apenas sugerida. O primeiro verso, ademais, pode também funcionar como determinação espacial e temporal para a expressão do início do rito da liturgia da Quaresma, observado por "Grandes olhos cristãos[...]".

Aquilo que é "reencenado" nos "Altares quaresmais" é revivido no poema com as imagens acumuladas nos versos, que se encadeiam de maneira assindética e cujo arremate é adiado até o último verso exclamativo, técnica também aplicada em muitos poemas verlainianos. O clima fúnebre e sacro, e mesmo místico, parece estar envolvido não exclusivamente ao rito que recorda a crucificação e a morte de Cristo, mas a uma outra morte circundante, a da pessoa homenageada na obra.

Desse poema em diante, nos outros sonetos, descrevem-se, pateticamente, os ritos sacramentais que preparam os derradeiros momentos dessa enferma. Aos olhos líricos, imaginativos, cada evento e cada gesto visível durante o último sacramento da amada está envolto em imagens sacras:

> A Cruz que beijas traz o roxo véu suspenso,
> Pois foi no tempo da Paixão que tu seguiste
> A via-sacra que vai da terra ao Céu imenso:
> E Deus, crucificado, olhou-te sempre triste. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 132).

O destino da amada enferma, aos olhos do eu poético, parece destinado à ascensão aos céus, o que parece se confirmar pelas imagens beatíficas evocadas no fenecimento de seu corpo no poema "IX". Resta, a partir do soneto "X", apenas a forma material "Hirta e branca..." [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 133) da amada. Nesse mesmo poema, a partir de então, a interioridade do eu poético é projetada, pelas imagens e pelos fonemas, na paisagem e no espaço da "Câmara-ardente":

> [...]
> Os po**en**tes sepulcrais do extremo des**en**g*a**no***
> Vão **en**ch**en**do de luto as paredes vazias,
> E vel**am** para s**em**pre o seu olhar huma*no*.
>
> Expira, ao l**on**ge, o v**en**to, e o luar, l**on**g**in**qua*m***en**te,
> Alveja, **em**balsa*m***an**do as br**an**cas ago*ni*as
> Na so*no*l**en**ta paz desta Câ*ma*ra-ard**en**te....

O uso de dígrafos consonantais e de consoantes nasais contribuem para projetar foneticamente o efeito "delongado", melancólico e lutuoso, dessa paisagem-interior da consciência lírica, que, no poema "XII", é um eterno viúvo e desconsolado no mundo material:

> Caiu sobre o teu corpo a última pá de terra,
> E ninguém surge aqui para velar-te o sono!
> E depois, neste Morro onde a Alma em sonhos erra,
> A Cruz tombada, e a cova a florir no abandono...
>
> O luar, que viste em vida, irá, de serra em serra,
> Clareando a mesma noite; o sol fulvo do outono
> Há de dormir, sempre ao clamor da mesma guerra,
> Num esquife de luz para erguer-se num trono.
>
> Outros dias virão cantando o mesmo hinário
> E outras noites chorando o mesmo luar que sigo,
> E onde vejo ondular o teu longo sudário...
>
> Dentro de mim, porém, há de morrer, profundo,
> O poente em funeral do teu olhar antigo,
> Para não mais ressuscitar aqui no mundo.... (GUIMARAENS, 1960, p. 134).

O tempo, marcado pelo ritmo da natureza e percebido na dinâmica solar e lunar, repetem-se infinitamente aos olhos do eu poético, ao passo que, dentro dele, profundamente, resiste a imagem dos olhos da amada, que o remetem a um "poente em funeral", imagem essa que foi, desde o princípio, convocada no soneto "I" quando se usou o epíteto "sol outoniço" após o eu lírico recordar-se dos "olhos enfermos". Nesse processo lutuoso, a lua aparece como substituto místico e lembrança da presença desse eterno feminino a que pertence a amada, como já observamos em *Dona Mística* e veremos, mais adiante, em *Kiriale*.

Finalizando a obra, divergindo das formas poéticas anteriores, há um poema chamado "*Responsorium*", que, segundo Ricieri (2017, p. 32, grifo nosso):

> [...] não se formaliza como soneto, é o primeiro a ser construído por espelhamento entre as estrofes. **Que, sendo sete, divergem do padrão estrófico dos sonetos**, mas de algum modo remetem à equação numérica do conjunto: treze poemas de quatorze versos arranjados em quartetos e tercetos; um poema final com quatorze versos arranjados em dísticos + refrão. **Sete estrofes que se espelham rigorosamente entre si**. De estrutura inesperada, *Responsorium* coroa o andamento ritualizante que o antecedeu e que, de algum modo, corrobora. **Sua formulação coral (prevista já no título latino) faz supor a assembleia reunida no momento derradeiro do ofício fúnebre** – permitindo supor, em acréscimo, o que seria a expressão final da voz que se arrefeceu à medida que os sonetos se sucediam. [...] Vaga reminiscência de

> coro trágico, o poema final desvia de modo mais rigoroso o acento da subjetividade para a coletividade e projeta na consciência de grupo, escorada no poder da fórmula, o deslocamento da dor pessoal para a constatação grupal da inevitabilidade da morte.

"*Responsorium*", por mais se valha de uma forma poética distinta em relação aos poemas anteriores, conserva a fórmula "setenária", mais uma vez dialogando com a tradição religiosa, da qual faz parte também o esteticismo místico dos autores esotéricos do final do século XIX. Com estes, o "diálogo" também se verifica a partir do uso dessa forma litúrgica que intitula o poema e do estribilho em latim, além da reminiscência do coro trágico, tal qual apontou Ricieri (2017), numa espécie de "wagnerianismo" fúnebre e sacro:

> Alma que teve quem dela se recordasse
> Na ignóbil terra infiel onde tudo se esquece:
> *Requiescat in pace*.
>
> Corpo a esperar que o Noivo-Esperado chegasse,
> Rosa autunal que o sol do Amor não mais aquece:
> *Requiescat in pace*. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 135).

A beleza da obra depende do par "luto e melancolia", uma vez que o poeta explora esteticamente os prenúncios da morte da figura amada ("Rosa autunal") e o sentimento de "ruptura" decorrente da separação da sua metade "andrógina", já que a alma dela, após a morte do corpo físico, aguarda o "Noivo-Esperado". O desejo amoroso irrealizado por causa da morte é sublimado em canto que comunica o amor ideal e, ao mesmo tempo, informa a fugacidade da vida. Como, na terra infiel, tudo é esquecido, o poeta, dignificando a memória dessa amada, erige o monumento mortuário (*Câmara ardente*) em homenagem a essa que ele considera sua parte ideal.

4.3 Kiriale: as hierofanias fúnebres de um iniciado

> [...] *il te faut sacrifier sur l'autel du mystère, non pas ton cœur, mais la plupart de ce que tu crois encore les joies du cœur; tout ce lest de routine et de mœurs niaises qui font le bagage de l'honnête bourgeois, tout cela, tu vas le jeter.*
> *La morale de ton pays et de ton siècle ne te peut plus servir; tu n'entreras dans le temple qu'avec ton idéal, ta bannière et ta volonté pour épée.*

> *Es-tu templier? Veux-tu délivrer le Saint-Sépulcre et pourfendre l'infidèle? Car la médiocrité n'a point de part en ce royaume et tu ne peux y trouver des accom modations entre le ciel et le siècle*. (PÉLADAN, 1892, p. 191-192).[407]

Para Alfredo Bosi (2015), a recuperação da natureza gótico-romântica era o grande traço dos autores do final do século XIX, mais especificamente, dos chamados decadentistas. Conforme Andrade Muricy (1951, vol. II, p. 10-11), Alphonsus era o poeta brasileiro que mais se aproximava do espírito decadente na avaliação de Emílio Moura, tendo em vista a inação, o tédio, a melancolia, o pessimismo e o "pendor místico" que faziam parte das obras do autor de *Dona Mística*. Todas essas características, sem dúvidas, estavam presentes em outras obras do poeta, mas se acentuavam em *Kiriale*, que carregava em seus versos algo de lúgubre, de negativo, de sentido inacabado e de oculto, mesmo nos poemas aparentemente mais singelos.

Publicada em 1902, seus poemas de *Kiriale* foram escritos entre 1891 e 1895, período anterior ao que o poeta redigiu os versos que constam em *Setenário* e em *Câmara ardente*. Conquanto o contexto da elaboração dos poemas de *Kiriale* compreenda os primeiros anos (1891-1895) após a Proclamação da República no Brasil (1889), Alphonsus, como outros decadentes ou simbolistas, não tratava de assuntos político-sociais em sua poesia "oficial", ainda que, na mocidade, tenha bradado contra o retrocesso do Império e cantado a favor da recém-proclamada República num poema alexandrino chamado "Quinze de Novembro".

Fundamentado na ideia da tripartição dos poderes, no período republicano, o Brasil adotou o regime de governo presidencialista. Em virtude do avanço do ideário liberal, houve de forma mais incisiva a separação entre Estado e Igreja, a qual já se mostrava desprestigiada antes mesmo da deposição de Dom Pedro II. Para os mais avessos às rupturas trazidas por essas mudanças, como é o caso de Severiano de Resende, – poeta e amigo de Alphonsus, - o republicanismo era um modismo, sinal de que o país estava definitivamente adoecido.[408]

Alphonsus, desde a época em que esteve em São Paulo, não formulou na sua lírica a defesa desse ideal, principalmente porque, pouco a pouco, assim como grande parte do meio

---

[407] Tradução nossa: "[...] você deve sacrificar no altar do mistério, não o seu coração, mas a maior parte do que você ainda acredita que são as alegrias do coração; todo esse lastro de rotina e costumes tolos que compõem a bagagem do burguês honesto, tudo isso, você vai jogar fora.
A moralidade de seu país e de seu século não pode mais lhe servir; você só entrará no templo com seu ideal, seu estandarte e sua vontade de espada.
Você é templário? Você quer entregar o Santo Sepulcro e matar o infiel? Porque a mediocridade não faz parte deste reino e você não pode encontrar acomodações entre o céu e o século. (PÉLADAN, 1892, p. 191-192).

[408] Cf. LIMA JÚNIOR, 2002.

intelectual, notou de perto as contradições do empreendimento político. A *personae* "Alphonsus de Guimaraens", na verdade, expressou o sentimento de negatividade em relação ao seu tempo, evadindo-se dos assuntos contemporâneos por meio da evocação de épocas distantes, como o medievo, e de assuntos fúnebres e místicos em sua poesia. Essa evasão, porém, tal qual a dos românticos, denotava uma posição crítica em relação à sociedade moderna.[409]

Edificado a partir do modo de produção escravista colonial, como propôs Jacob Gorender (2016), no final do século XIX e no início do século XX, o Brasil, carregando todo o tipo de paradoxo decorrente de sua formação, entrava de vez rota da Modernidade e do Capitalismo, especialmente depois da proibição legal da escravidão, da instauração da Primeira República – "[...] conservadora, excludente e sem nenhuma sensibilidade para a questão social" (STARLING, 2019, p. 192) - e do fortalecimento da ideologia burguesa.

Nesse contexto, entre alguns intelectuais brasileiros fortalecia-se a ideia de que era necessária a realização de uma "cruzada" cultural contra os valores modernos que ganhavam cada vez mais destaque. Em dezembro 1899, - anos depois da transição do período militar para o oligárquico nessa primeira República, - entre os simbolistas, em Curitiba, Dario Veloso bradava a favor de certa idealidade estética e contra o ideário "burguês" que se consolidava naquele momento. Assim o autor escrevia no *Club Curitibano*:

> Sar Péladan, o valoroso Templário do Ideal e do Sonho, — tomara nas mãos o *Beauceant* simbólico, os cavaleiros agruparam-se em torno do Grão-Mestre; e os Cruzados da Ideia avançaram denodadamente para a conquista da Jerusalém espiritual. Era necessário que a ARTE volvesse às aras sacrossantas, e de novo se abrissem os sólios da Imortalidade aos pontífices da sublime religião da BELEZA IMORTAL; era necessário que o Artista perlustrasse de novo as regiões do Além e do Mistério, que a ARISTIA reconstruísse os santuários abandonados, que os sacerdotes se armassem de látegos para banir os vendilões do Templo.
> O burguês estremeceu!
> O burguês é o parasita social: vive do gênio dos homens superiores e do insano labor das classes operárias; explora o intelectual que concebe e o proletário que realiza.
> Ao entoar das trombetas que anunciavam a ERA-NOVA, o burguês supôs ouvir as trombetas do *Juízo Final*... Ruíam com estardalhaço caricato e ridículo, os *castelos de ouro* da pretensiosidade arrogante! Os lindes da Inteligência e da ignorância demarcavam-se definitivamente. *O ouro não faz a Arte*!... O Artista, *mendigo na Terra*, ficava-lhe aos pés o *ouro*, a fronte aurestada de um diadema de estrelas. (VELOSO apud CAROLLO, vol. I, 1980, p. 41, grifo do autor).

[409] Em alguns poemas reunidos na *Obra Completa* (*Documentário*), podemos ver que Afonso se posicionou socialmente de maneira mais direta em algumas outras situações. Mostrou-se, por exemplo, partidário da França e contrário ao Império e reino da Prússia no poema "XLII. *France*!" (GUIMARAENS, p. 526).

A Cruzada estética proposta na obra de Péladan, que Alphonsus conhecia desde 1891, naquele momento já era bastante popular entre os simbolistas brasileiros. Esse trecho do texto de Dario Veloso não só expunha a condição marginal legada ao artista naquela sociedade cada vez mais guiada pela ideologia do capital - e ao mesmo tempo com baixos índices de alfabetizados -, como também atacava reiteradamente, em específico, a figura do "burguês", que seria também atacada em 1922 por Mário de Andrade no poema "Ode ao Burguês", evidentemente em tom menos idealista.

O fato é que, em 1902, Alphonsus decidiu publicar, no Porto, Portugal, a obra *Kiriale*, assinando "Alphonsus de Viramaens". Com esse sobrenome bem mais arcaico do que "Guimaraens", Alphonsus reafirmava não somente a sua *personae* "arcaica", mas sinalizava a sua forte identificação com a região que havia sido em 868 reconquistada e "fundada" por Vímara Peres, local então denominado "Viramaens", - e depois "Guimarães", um dos berços do nascimento de Portugal.[410] Cada vez mais pressionado pela Inglaterra, Portugal, desde 1890, estava passando por uma forte crise econômica, conforme Álvaro Cardoso Gomes (2016, p. 69).

Segundo Gomes (2016, p. 70), havia, entre os literatos portugueses, "duas tendências espirituais opostas, mas ligadas entre si" no final do século XIX: a tendência de exaltação da tradição e do passado mítico do país – evocado pelo patrimônio arquitetônico sobretudo românico e gótico - e, ancorado no cristianismo católico, a tendência de se envolver "[...] em uma atmosfera de pessimismo e descrença na aproximação positiva do real" (GOMES, 2016, p. 70). Alphonsus, leitor de Antero de Quental e de Antonio Nobre, não apenas reafirma sua ascendência parte lusitana, mas expressava, em alguns poemas, suas predileções estéticas relacionadas à arte sacra católica do medievo português, ao seu modo "místico". Cavaleiros, monges, magos, castelos, cantochão, pestes, catedral da época da "*moirama*" (GUIMARAENS, 1960, p. 75) e um sugestivo e enigmático "Condestável"[411] aparecem em *Kiriale*.

Ricieri (2014) lembra que Alphonsus, já em 1900, havia pedido a Freitas Valle uma pesquisa sobre o custo de uma tiragem de 100 exemplares da obra, que deveria contar com uma capa "litúrgica" e, de acordo com as palavras do poeta, com "o perfume de um livro de horas" (GUIMARAENS apud RICIERI, 2014, p. 28). Todavia, a edição de fato publicada em 1902

[410] Cf. RAMOS ET AL., 2010.

[411] Nuno Álvares Pereira ou Nun'Alvares Pereiro, conhecido como o (Santo) Condestável, em defesa de Portugal, destacou-se na batalha de Aljubarrota, o que o tornou figura tão exaltada da nação portuguesa a ponto de ser homenageado por Camões e por Fernando Pessoa em suas obras. Conforme Cleonice Berardinelli (2014, p. 107), após o Condestável ter ficado viúvo, ingressou na Ordem dos Carmelitas, mas nunca abandonara "sua cota de malhas, sempre disposto a defender Portugal". Cleonice Berardinelli (2014, p. 107) complementa a importância desse símbolo: "Exemplo de virtudes nacionalistas, é um dos maiores vultos da história portuguesa [....]".

não possui nada dos adornos sacros das obras anteriores, revelando que o projeto editorial teve de ser mais modesto.[412]

De qualquer forma, quando se observam os preparatórios da edição e o contexto sociocultural em que *Kiriale* se insere, percebe-se estar diante do que Löwy e Sayre (2015, p. 44) destacaram como nostalgia melancólica, espécie de "desejo ardente de reencontrar o lar", movimento típico do *Zeitgeist* "romântico" que perpassa e ultrapassa o século XIX. Nesse sentido, o desejo de reencontrar o lar, em *Kiriale*, obra de um descendente de português, é triplo: temporal, religioso e, por conta do predileto medievalismo, espacial.

Se o Cristianismo já proporcionava a sensação de cisão e de exílio aos indivíduos, como destacava Chateaubriand na aurora do Romantismo francês, o fato de a antes prestigiada Igreja Católica, na segunda metade do século XIX, estar perdendo relevância e espaço nos Estados modernos aumentava mais a sensação de exílio e de ruptura nos indivíduos "religiosos". Nos antimodernos ou naqueles cujos sentimento estético e religioso se fundiam, a sensação de "exílio" era latente, como era o caso dos simbolistas e dos decadentistas.

Todos estes, que viam nas religiões oficiais ou no esoterismo as fontes de oposição ao processo de desencanto do mundo, trataram de se opor à modernidade e de exaltar os fenômenos que escapavam à sociedade logocêntrica e progressista. Isso explica, em partes, a evasão e o sentimento "religioso" de Alphonsus "de Viramaens", que não somente se expressará por meio de sonetos eneassílabos, decassílabos ou dodecassílabos, mas também por meio de baladas "narrativas", com uso de redondilha maior, de octossílabos e de outros metros.

A respeito do título da obra, Andrade Muricy (1952, vol. III, p. 322) esclareceu o significado de "*Kiriale*" como sendo referente ao livro litúrgico que contém o *Ordinário da Missa*, onde está também o "*Kyrie*". Este último, conforme Muricy (1952, vol. III, p. 322), funcionava como a "Invocação a Deus [...]" em tom imprecatório, "[...] enquanto os fiéis se encaminhavam para a igreja, no cristianismo primitivo".[413] *Kiriale*, dessa forma, parecia imitar o livro de hinos litúrgicos. No entanto, era um *Ordinário da Missa* "literário" bastante dissonante.

Composto por cinco seções, a primeira das quais iniciada por um poema intitulado *Initium*, o livro encerrava-se com uma espécie de epílogo musical, que era uma versão

---

[412] Vide o original que consta na Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7736.

[413] *Kyrie*, palavra de origem grega, evoca o canto litúrgico de algumas vertentes do cristianismo. Seus versos, que foram incorporados pela tradição do canto gregoriano, repetem a seguinte fórmula: "*Kyrie eleison; Christe eleison; Kyrie eleison*", o que poderia ser traduzido como "Senhor, tende piedade; Cristo, tende piedade; Senhor, tende piedade." Músicos modernos já haviam produzido versões desse hino. Em termos de poesia, Paul Verlaine, em 1893, em *Liturgies intimes*, já o traduzira para a língua francesa.

tradutória, para a língua portuguesa, do canto gregoriano *Dies irae*. A aparente cristandade beatífica que carregava o título do livro ganhava forte contraste com a presença de elementos "profanos", que, no decorrer das cinco seções, eram evocados. Do título ao teor dos poemas, percebia-se, na verdade, a continuidade da tensão entre o sagrado e o sacrílego; ambivalências essas que remetiam, em partes, aos conflitos encontrados em *Salmos da Noite* e em *Dona Mística*, um pouco distintos em proporção.

Kiriale era uma obra que se situava "eroticamente" entre esses dois outros projetos poéticos, conclamando, contra o aspecto carnal, um maior recalque das pulsões eróticas por meio de exaltação da ascese, o que não ocorria no conteúdo dos poemas que constituiriam a obra *Salmos da Noite*; e o que era bem menos frequente em *Dona Mística*.

Sua "negatividade" não era equivalente àquela dos poemas de *Salmos da Noite*, porque, nestes, não havia o sentimento de esperança. *Kiriale*, desemperançosa em relação ao tempo histórico do materialismo e do progressismo, reafirmava a espera do Juízo Final, que é o evento escatológico capaz de destruir o que há de nocivo no mundo e após o qual haverá a vida eterna para os justos.

Isso posto, a negatividade expressa nessa obra publicada em 1902 forma-se a partir de um sentimento fúnebre e escatológico, onde se encontram, tensionados, por meio da imaginação, dimensões do sagrado da tradição judaico-cristã e do profano, tal qual ocorreu em outras épocas da história da arte, como na estética medieval românica e gótica, em que se tentou "[...] reunir na mesma unidade todas as formas de existência nos mundos sagrado, profano e imaginário" (Eliade (2011, p. 100).

Evidentemente fruto ainda de um refluxo de ultrarromantismo já permeado de esoterismo finissecular, a obra evoca a noite, o sonho, o mórbido, o fúnebre, a castidade, o erótico, o lendário, a fé cristã, a escatologia, o pacato, o local sacro, o "fantástico", o místico, a alquimia e a morte, dando mostras da presença do que Hocke (1974) chamou de tendência "maneirista" em algumas épocas da história da arte; épocas essas marcadas por tensão nos âmbitos religioso, político, econômico e cultural.

O caráter negativo e antimoderno dessa obra é evidenciado também nas palavras empregadas para se indicar os cinco capítulos que perfazem o livro. O uso do termo *caput*, palavra em latim que significa "cabeça", além de recordar esteticamente os livros litúrgicos ou jurídicos quando indica-se um "capítulo", podia sugerir uma estrutura pentagramática com os cinco "capítulos" que dispunha, sugerindo algum sentido hermético. "*Caput corvi*" e "*caput mortum*", por exemplo, são expressões pertencentes ao léxico das ciências herméticas.

Como distinguiu Ricieri (2014, p. 55), embora exista a divisão em capítulos e em epígrafes, *Kiriale* está a "[...] alguma distância aquém da precisão orgânica" de *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, justamente porque parece se configurar a partir de um "amontoar puro e simples de textos coligidos" (RICIERI, 2014, p. 55). Apesar disso, em sua irregularidade, em sua tendência ao sete e em sua aparente "correspondência" entre capítulos que terminam num hino escatológico, a disposição do número poemas por seção (14, 14, 1, 1, 7, *Dies irae*) deixa oculto o sentido exato das escolhas e do projeto.

A fim de delinear quem eram os autores referenciais nesse empreendimento literário, Alphonsus evocava outros poetas e obras por meio do uso de epígrafes variadas. Na abertura, a citação de um livro sagrado da tradição judaico-cristã e a citação do verso de um poeta "maldito" que se convertera e que se transformara quase em "santo" coexistiam nesse Ordinário da Missa "literário". Antes das cinco seções, em latim, constava o capítulo 6, versículo 3, dos *Salmos* de Davi ("*Miserere mei Domine quoniam infirmus sum sana me Domine quoniam conturbata sunt ossa mea*"), seguindo-se um verso "religioso" do livro *Amour*, de Verlaine: "*Place à l'âme, Seigneur, marchant dans votre voie/ Et ne tendant qu'au ciel, seul espoir et seul lieu*." (VERLAINE, 1992, p. 212).

Por um lado, o versículo bíblico retomava a ideia de humildade e de reconhecimento das próprias faltas por parte do rei Davi, que, sentindo-se apático, clamou perdão e entregou-se à justiça divina, - diferentemente do ocorrido com o melancólico e orgulhoso Saul. Já o verso verlainiano escolhido apresenta uma voz lírica que pedia a Deus a abertura de caminho para a sua alma, que, assim, tenderia apenas para o céu, onde cria que lhe restaria a única esperança possível.

Kiriale tensionava, com esses "maneirismos", a angústia lírica diante das mortes. Sim, no plural, como em breve compreenderemos. O eu poético de cada poema vacilava entre o temor e a aceitação do que seriam essas etapas existenciais. Conquanto o conteúdo e a finalidade inicial de cada poema tenham sido diversos em sua gênese, como pontuou Ricieri (2014), talvez Alphonsus tentasse "simular" uma unidade para a obra a partir de tensões entre as ideias de morte ascética, física e anímica, tal qual a tradição mística distinguia. Péladan, em *Comment on devient mage*, rememorava esses três tipos de mortes:

> *Il y a trois morts.* ***La mort artificielle volontaire, que suscite en lui l'initié et le mystique; elle consiste à tuer l'instinct et à spiritualiser l'âme****. On l'a appelée, en occulte,* ***la création de l'homme par lui-même*** [...]

> ***La mort physique, la seule bien connue, prévue et parfois préparée. Enfin, la mort animique, qui finit le purgatoire comme la mort physique termine la vie terrestre.*** (PÉLADAN, 1892, p. 198, grifo nosso).[414]

As três são evocadas em *Kiriale*. Isso ocorre, como já destacamos, de maneira antitética e hesitante, o que demanda do eu poético reiteradamente a lembrança de sua finitude, a necessidade de mortificação dos sentidos e a sua preparação para o Juízo Final. O sentido dramático e hesitante do eu perante as mortes acaba "justificando" a irregularidade e a aparente compilação do conjunto.

Há, em *Kiriale*, a "morte artificial voluntária", cujo fim seria "espiritualizar a alma" do místico, ilustrada pelo combate espiritual do Homem contra o "*Shatan*" descrito por Péladan em *Istar*, ou seja, a luta do Homem contra os impulsos, contra os instintos, sobretudo sexuais. Há também a evocação constante da morte física, que ora exerce fascínio, ora repulsa no eu poético. Por fim, há a alusão à terrível "morte" após o Juízo final, - considerada a segunda morte para o *Apocalipse* (20:14) – e a terceira para Péladan, - em que os não-justos supostamente arderão eternamente num lago de fogo.

Em síntese, a ideia central dessa insistência fúnebre, tal qual ocorre em obras da tradição religiosa, é rememorar ao Homem a sua finitude, a ilusão dos sentidos e a vileza dos "valores" do mundo. Diante disso, nada foi mais propício do que Alphonsus nomear o "*Caput I*" de "*Pulvis*", em referência à seguinte fórmula recitada na cerimônia de Quarta-feira de Cinzas: "*Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*", ou seja, a antiga advertência de que o Homem foi formado a partir do pó e que a esta condição retornará.

Abaixo dessa espécie de "*memento mori*"[415] capitular, há a epígrafe "*C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre*" (BAUDELAIRE apud GUIMARAENS, 1960, p. 53), primeiro verso do poema "*La mort des pauvres*", de Baudelaire. No poema baudelairiano, a morte aparece como "glória dos deuses", "Anjo" e "pórtico aberto para os céus desconhecidos". Isso posto, a primeira morte evocada por Alphonsus é a morte como consoladora da vida, como elemento que dá sentido à existência.

Em todo o caso, no primeiro poema dessa obra alphonsina, chamado "I. *Initium*", - título que pode remeter ao universo da música ou à noção de "iniciação", - não é a morte física a

---

[414] Tradução nossa: "Há três mortes. A morte artificial voluntária, que suscita em si o iniciado e o místico; ela consiste em matar o instinto e espiritualizar a alma. Chama-se, no ocultismo, a criação do homem por si mesmo: [...] A morte física, a única bem conhecida, prevista e às vezes preparada. Finalmente, a morte da alma, que termina o purgatório tal qual a morte física termina a vida terrena."

[415] Na dissertação *A* imago mortis *em* Kiriale*, de Alphonsus de Guimaraens*, Grazzielle Forcato Martins (2020) analisa as relações entre as imagens evocadas em *Kiriale* e a iconografia do "*memento mori*".

evocada, mas a morte "voluntária" daquele que precisa superar seus vícios e seus instintos pela via ascética para se tornar um "iniciado" nos mistérios.[416]

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, p. 53).

[416] Quando foi composto, em 1893, esse poema se chamava "Phantasmas" e possuía 8 estrofes; não 7 como consta em *Kiriale*. No desenho feito por Archangelus de Guimaraens para ilustrar a primeira versão do poema, constata-se uma cena mórbida: três morcegos-diabos e 4 seres esqueléticos com asas ou chifres à esquerda da cama onde aparentemente o poeta Alphonsus dorme. Acima deste, como que o resguardando, há um anjo, de forma feminina, com os seios desnudos. Um turbilhão de poeira, do chão até a parte superior próxima ao anjo, toma conta desse recinto mórbido. A diferença entre os títulos ("Phantasmas" e "*Initium*") e a mudança em relação ao número de estrofes (de 8 para 7) denota vontade de mudança de sentidos evocados. O poeta se afasta da expressão gratuita de morbidez de 1893 e aproxima-se de um misticismo religioso, como supõe Carollo (1891, vol. II, p. 137). O desenho ampliado consta entre as páginas 203 e 204 do segundo tomo que compõe a tese de Aurand-Anglade (1970).

Na métrica do poema, o poeta fúnebre e melancólico imprime o seu "gênio". Usa versos eneassílabos, talvez num movimento de "filiação" verlainiana de dissonância decadente.[417] O conteúdo do poema, por sua vez, expressa os embates espirituais e carnais ocorridos ao eu poético, que está tomado por angústias inexplicáveis e cujo interesse pela realidade mundana está ausente. As duas primeiras estrofes apresentam o abatimento vital desse sujeito lírico, que, aparentemente num estado de humor depressivo, não encontra razão no mundo material, aspirando, dessa forma, ao mundo "ideal".

Ao construir seu discurso empregando reiteradamente nos poemas as reticências, esse eu poético revela pouca assertividade discursiva, manifestando seu esgotamento psíquico e suas hesitações. Como o uso das reticências ocorre em demasia, essa interrupção da frase de maneira frequente confere aos versos algo de inacabado, de suspenso, ainda que possa ser visto, na verdade, como recurso fônico que contribui para o prolongamento acústico das palavras que lhes são anteriores. Nos termos de Jakobson (1985), podemos classificar esse recurso como um "paralelismo" que tenta equivaler sintaticamente e semanticamente àquilo que psiquicamente está fraturado nesse indivíduo taciturno que passa as noites de "olhos abertos".

Diferentemente do que ocorre nos poemas de *Salmos da Noite*, nos poemas de *Kiriale*, o uso desse sinal de pontuação, com significações variadas, é recorrente. De trinta e oito peças[418], trinta e quatro poemas o apresentam; alguns, bem mais que uma única vez. Contudo, esse discurso reticente pouco convence em termos de significar uma hesitação lírica genuína, indicando que o estilo patético em *Kiriale*, tal qual ocorre na lírica moderna, é mais "fabricado" do que "espontâneo".

Outro ponto de destaque, agora em termos de conteúdo, diz respeito à insônia expressa no poema. Freud (2010a) referia-se a esse fenômeno como uma constante no assolado pelo luto ou pela melancolia, porque, no espaço destinado à "Coisa" que fora perdida, há uma abertura por onde flui constantemente energia psíquica, impedido o repouso do "deprimido". A grande questão que se impõe, dessa forma, é: o que tanto falta ao eu poético a ponto de viver olhando para os céus nessa eterna dor que quase o conduz à afonia?

Ou o objeto perdido, - identificado a um ser específico, - não mais existe no mundo material, ou o objeto foi identificado na figura de um ser divino, que é sentido como ausente

[417] Raramente Alphonsus usou esse metro, que, por ser ímpar, relaciona-se às recomendações poéticas da lírica verlainiana. Como bem observou Jamil Almansur Haddad (1989), - apesar de o crítico ter negligenciado o eneassílabo de "*Initium*", - em *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, Alphonsus utiliza essa métrica em um poema. A respeito do verso ímpar ser uma característica verlainiana, Haddad (1989, p.17) assinala que isso não significa exclusivamente uso de metros silabicamente ímpares, tratava-se de "[...] questão apenas da posição do acento tônico".

[418] Duas das peças poéticas, "Spectrum" e "Ascetas", apresentam dois pares de sonetos cada.

desde tempos imemoriais. No segundo caso, conforme a tradição dos místicos cristãos, como Hildegarda ou Robert Burton, estar-se-ia diante da maior das tristezas: a melancolia adâmica ocasionada pela *Queda*; o "vazio" da criatura que está distante de seu Criador.

Um medo inexplicável, que também é descrito na *literatura* da melancolia, toma conta desse solitário aspirante ao céu. Na sua condição de fragilidade, pouco a pouco, o eu poético expressa que é cercado por criaturas mórbidas ("sombras mortas", "espectros negros que são tão altos", "múmias" e "esqueletos"), - quase do mesmo modo como ocorria aos anacoretas do medievo.

As arremetidas demoníacas logo tomam conta do ambiente "descrito" nos versos, a ponto do eu poético comparar, na quarta estrofe, o seu quarto a uma "geena". O ambiente de recolhimento, no momento da enunciação lírica, está envolto em tensões antitéticas ("Cheio de rezas e de luxúria..."). Mencionando gemidos de parto, expressa-se que Satã pare uma fúria; figura feminina que, de acordo com a mitologia romana, representava a "vingança" e possuía aspecto monstruoso, "[...] com os cabelos entremeados de serpentes, com chicotes e tochas acesas nas mãos" (BRANDÃO, 1986, vol. I, p. 207).

A partir desse nascimento macabro, na quinta e na sexta estrofe, o eu lírico enuncia nos versos a perseguição que sofre desse arquétipo satânico-feminino, que está "[...] de braços/ Escancarados, a agitar as tetas..." (GUIMARAENS, 1960, p. 53) e a situação do quarto, que está tomado por "Anjos estranhos com as asas pretas..." (GUIMARAENS, 1960, p. 53). Esse pandemônio de assombrações e de tentações em que se transformou o seu aposento apenas é interrompido após a invocação das forças celestes, o que começa a ser expresso nos dois últimos versos da sexta estrofe.

Com o pedido de intercessão e de "exorcismo" da "Santa Maria", a fúria e os assombros cessam na sétima estrofe, - numeral que evoca a perfeição da vida moral. Após o rogo à Santa, dissipam-se as arremetidas malignas ("E os pesadelos fogem agora..."). Destaca-se, por fim, a presença misteriosa da Lua, que, em razão da cor e de sua relação "esotérica" com o feminino, parece sugerir simbolicamente a presença de "Nossa Senhora".

Como visto em outras obras, o eu lírico alphonsino é "vassalo" da Lua e da Mãe de Jesus, que, por sua vez, funcionam como "duplos" da sua idealidade amorosa. *Initium*, para além do sentido introdutório de uma composição musical, sugere o processo de iniciação da morte voluntária do eu poético masculino em meio às tentações carnais que podem ser multiplicadas por Satã. Os impulsos instintivos são esconjurados a partir do rogo à Virgem Maria, que é símbolo feminino de castidade. Essa mesma súplica evoca a Lua, que é a regente do poeta.

Embora na sexta e na sétima estrofe seja enunciado um apaziguamento erótico, Ricieri (2014, p. 58) destaca que "O efeito de rebaixamento do mundo e do sujeito poético permanece mais forte do que qualquer elevação passível de ser obtida pela eventual intervenção mística". Conforme notou a pesquisadora, a conjuração mística final parece não resolver convincentemente os numerosos conflitos instaurados pelos elementos disfóricos, o que se confirma nos outros poemas que compõem a obra. Para nós, é justamente por causa dessa não resolução completa dos anseios e desse rebaixamento do mundo que o eu poético alphonsino poderá expressar a sua tão antitética e dramática trajetória ascética, tal qual ocorreu ao "*sage*" verlainiano, mesmo após a experiência mística com Jesus.

A respeito do segundo poema dessa seção, chamado "II. A Cabeça de Corvo", sabe-se que seria o prólogo da obra *Salmos da Noite.*[419] No contexto oficial em que se inseriu, isto é, em *Kiriale*, esse poema dá continuidade ao aspecto macabro e hermético iniciado pelo poema anterior, sugerindo, à maneira dos contos fantásticos, a existência de uma força sobrenatural proveniente de um objeto cuja forma incialmente "representa" "A Cabeça de Corvo".

Na primeira estrofe, o emprego de quatro palavras cujas sílabas tônicas têm fonemas aproximados para funcionar como rimas interpoladas ("lenta", "adormeça", "cabeça", "representa) e o uso de inversões sintáticas acabam por projetar no plano fônico e sintático aquilo que no plano semântico será sugerido como uma possível confusão mental; confusão essa típica de quem, à noite, encontra-se sonolento, o que, por seu turno, é "projetado" pelo uso de consoantes nasais no primeiro verso. Em suma, o estrato fônico, a sintaxe invertida e o "*enjambement*" do terceiro para o quarto verso da primeira estrofe acabam esvaecendo as delimitações entre o "ser" e o "representar" do tinteiro:

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

[419] Cf. Alphonsus de Guimaraens Filho (In: GUIMARAENS, 1960, p. 680).

> 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, p. 54).

Pode-se perceber uma alusão ao poema de Edgar Allan Poe chamado "*The Raven*", como notou Ricieri (2014, p. 59). No entanto, isso ocorre não somente em virtude da menção à presença da cabeça do pássaro no poema alphonsino, mas também em virtude das semelhanças situacionais enunciadas em ambos os poemas. No poema de Poe, o eu lírico, sozinho e cansado, lê velhos livros em uma noite "sombria" ("*midnight dready*"[420]), antes de ser atormentado pela presença do corvo. Ao final de seu "embate" com a ave de mau agouro, que olha em sua direção "malignamente", o eu poético do poema de Poe vê o pássaro, que apenas lhe repetia a mesma frase negativa, tornar-se imóvel sobre um busto de Palas Athena.

No poema de Alphonsus, o eu lírico não lê livros antigos, escreve poemas, como destacou Ricieri em sua análise (2014, p. 61). No entanto, a tinta que ele usa é retirada de um tinteiro que "representa" - mas não é, inicialmente, - *a Cabeça de Corvo*. Este objeto, em direção ao eu poético, supostamente, mantém "[...] o aberto olhar vidrado [...]" (GUIMARANES, 1960, p. 54), enquanto o eu lírico expressa que, inserindo a pena goela adentro do tinteiro que representa a cabeça da ave, retira a tinta de que precisa. Após esse processo, o eu lírico expressa sentir que, a partir daquele instante, escreve "Versos próprios de um louco" (GUIMARAENS, 1960, p. 54), sugerindo a interferência da cabeça da ave sombria sobre a sua escrita.

A relação intertextual pode evocar os mais variados sentidos, como o de uma continuidade ficcional entre os dois poemas; como se o corvo de Poe, - ave que repete sempre a mesma resposta, "*Nevermore*", - pudesse apenas oferecer versos automaticamente "negativos", sem esperança, ao eu poético alphonsino. Nesse caso, a poética de Poe, simbolizada pela cabeça do corvo, funcionaria como uma influência "fúnebre". Todavia, o corvo de Poe, no título, porta o artigo definido "*the*", ao passo que no título do poema alphonsino não há artigo, nem definido, nem indefinido, sugerindo outros significados.

---

[420] POE, Edgar Allan. *The complete Tales and poems of Edgar Allan Poe.* Introduction by Dawn B. Sova. New York: Barnes and Noble, Inc., s.d, p.68.

Nos contos fantásticos do século XIX, era comum haver uma personagem portadora de um objeto produtor de irrupções sobrenaturais, ao qual se deveria renunciar a fim de que a quietude pudesse ser restaurada. No poema de Alphonsus, indica-se que outras pessoas lhe sugerem a renúncia à "cabeça de corvo", porque dela provinha o chamado "desespero torvo" dos versos.

Como todo símbolo, "Cabeça de Corvo", de onde "sangra o desespero torvo" com que o poeta escreve, não revela um significado inequívoco e imediato. Não seria difícil conjecturar hipóteses que partissem do pressuposto que o "sangue-desespero" representa a noção de melancolia decadente-simbolista. Dessa forma, talvez aqui estejamos diante de uma alegoria que remete à crítica dos amigos parnasianos (melancólicos apolíneos), como Mário de Alencar, contra o fazer poético decadente-simbolista, que é dotado de tensões negativas e de formas dissonantes.

A realização poética em algumas estéticas, como a decadentista e mesmo a simbolista, depende em demasia do sentimento melancólico com que o poeta experimenta o seu tempo presente. Acerca dessa "tinta turva" com que se escreve a literatura de certas épocas, Starobinski recorda que o duque e poeta Charles d'Orléans, no século XV, já apontava o "laço íntimo da melancolia com a poesia", de tal forma que é justamente nessa "tinta que o poeta mergulhará sua pena" (STAROBINSKI, 2016, p. 492).

Em um poema do duque D'Orléans apresentado por Starobinski (2016), é da própria e inexplicável melancolia do poeta, metaforizada na imagem de um poço, de onde o eu lírico extrai a Esperança, conferindo aspecto positivo ao *humor negro*. Starobinski (2016, p. 494) sintetiza a ideia da seguinte maneira: na ausência de certeza acerca do futuro e no caos da existência, a melancolia é a tinta negra com a qual se preenche o espaço em branco da folha (e da vida) por meio dos sinais e dos rabiscos; formalização essa que, momentaneamente, converte a "[...] impossibilidade de viver em possibilidade de dizer". Nesse processo de escrita, reafirma-se a natureza dual do *humor negro*, tão negativo, mas tão profícuo ao poeta e ao filósofo, como já assinalara a teoria do pseudo-Aristóteles.

Analogamente ao eu poético de Charles D'Orléans, o eu lírico de Alphonsus busca a fundo o sangue turvo que lhe serve como tinta; não mergulhando no poço, mas enfiando a pena dentro da goela do tinteiro que "representa" a cabeça da ave sombria. Quando a pena retorna, a mão do poeta já não está totalmente sob o seu controle, e os versos escritos já não são inteiramente só seus ou não são frutos de sua razão. O furor tomou-lhe conta; o poeta "outrou-se".

Tantos outros escritores utilizaram imagens análogas a essa da bile negra como tinta com a qual se escreve, vide, por exemplo, contemporaneamente a Alphonsus de Guimaraens, as palavras do narrador de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: "Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia [...]" (ASSIS, 2019, p. 17). Entretanto, para Brás Cubas, a tinta negra une-se à pena de galhofa, ao passo que, para o eu lírico alphonsino de *Kiriale,* a melancolia está imbricada com uma estética mais "espiritualizada" e menos irônica.

Starobiski (2016, p. 494) finaliza o comentário que faz do poema de Charles D'Orleans indicando, nesse processo de transformação da dor em arte, a existência de uma "alquimia da melancolia". Para nós, é justamente por meio dessa chave "hermenêutico-alquímica" que se compreende melhor o sentido do poema alphonsino, em cujo manuscrito, conforme Anglade-Aurand (1970, p. 205), podia-se ler "prólogo de um livro abandonado".

Como consagrado na tradição alquímica, conforme Chevalier & Gheerbrant (2015, p. 295) e como consta no livro de Stanislas de Guaita *Au seiul du mystère*, "Cabeça de Corvo" é um dos nomes referentes a uma das etapas do processo alquímico igualmente conhecido por "Caos", "*putrefatio*" ou "*nigredo*". A respeito dessa etapa, Guaita, em seu livro que resume a história das ciências herméticas, convoca o afamado mago Papus para descrevê-la:

> *Quand vous avez placé les deux produits, sur l'origine desquels les alchimistes gardent un prudent silence, dans l'oeuf de verre de l'athanor et que vous faites agir le feu secret sur ce melánge, divers phénomènes fort intéressants prennent naissance sous vous yeux.*
>
> *La matière contenue dans l'athanor devient tout d'abord absolument noire. Elle semble putrefiée et complètement perdue. C'est alors cependant que l'alchimiste se rejouit; car il reconnaît le premier stade de l'évolution du Grand Oeuvre, stade désigné sous les noms de* ***Tête de Corbeau*** *et de* ***Chaos***.[421] (PAPUS apud DE GUAITA, 1890, p. 127-128, grifo do autor).

Para se adaptar aos saberes dos ocultistas, é necessário compreender o poder da analogia. Por meio dela, conectam-se não apenas campos lexicais distintos, mas também campos semânticos e universos dissemelhantes. De uma ideia vai-se a outra por meio de uma única palavra. Real e imaginário, material e espiritual não se distinguem. Muitos processos alquímicos, por sua vez, recebem nomes tão diferentes quanto as possibilidades de conectá-los

[421] Tradução nossa: "Quando você coloca os dois produtos, sobre a origem dos quais os alquimistas guardam um silêncio cauteloso, no ovo de vidro do atanor e você faz o fogo secreto agir sobre essa mistura, vários fenômenos muito interessantes surgem sob seus olhos.
A matéria contida no atanor primeiro torna-se absolutamente preta. Ela parece putrefata e completamente perdida. É então, porém, que o alquimista se alegra; pois ele reconhece o primeiro estágio na evolução da Grande Obra, um estágio designado pelos nomes de Cabeça de Corvo e Caos."

a outros sistemas simbólicos, como a numerologia, a astrologia, a Cabala etc. Enfim, quem preza pelo "ocultismo" não pode ser explícito a ponto de determinar o que seria com exatidão um dado conceito, devendo-se ser o mais sucinto e "hermético" possível, afinal se fala apenas entre "iniciados".

Papus, em seu escrito, evoca a "retorta" e o atanor alquímico, onde a "substância" colocada começaria a entrar em putrefação, até que pudesse, por meio de um "reagente secreto", gradativamente se transformar em "Ouro". Essa etapa de putrefação da substância era chamada "Cabeça de Corvo", *nigredo* ou mesmo *putrefatio*, pressupondo a ideia de morte da matéria ali mantida. Isso ocorria a fim de que pudesse extrair o "Caos", a essência da coisa "morta", que poderia ser repetidamente reagida até a obtenção do produto derradeiro, o "Ouro" simbólico.

A partir da plausível relação intertextual entre o texto de Alphonsus e a tradição alquímica, compreendemos que o uso do léxico é ambíguo justamente para sugerir planos distintos: o de um tinteiro em forma de Cabeça de Corvo e o do instrumento do alquimista e o processo da putrefação. "Vidrado" foi usado como adjetivo ou como metáfora; "bico", como substantivo que designa a parte da ave ou como uma catacrese que se refere à parte do utensílio alquímico; e "desespero torvo", na evocação do teor dos versos ou do "caos" *nigredo*, corroborando a enunciação sugestivamente ambígua.

Na obra *Ferreiros e Alquimistas*, dissertando sobre as antigas crenças sobre arte da fundição e sobre a importância dos astros, dos minerais e da flora na alquimia, que podia ser também entendida como alquimia espiritual, Mircea Eliade deteve-se principalmente nessa etapa que envolve putrefação, o "caos" da substância, "Cabeça de Corvo".

> Quanto ao estado "caótico" obtido pela meditação e indispensável à operação alquímica, muitos são os motivos por que interessa à nossa investigação. O primeiro deles é a semelhança entre esse estado "inconsciente" (comparável ao do embrião ou do ovo) e a matéria prima, a massa confusa da alquimia ocidental, em que vamos insistir mais adiante [...]. A matéria prima não deve ser compreendida unicamente como uma situação primordial da substância, mas também como uma experiência interior do alquimista. (ELIADE, 1979, p. 93).

Para Eliade, o estado "caótico" ("Cabeça de Corvo") não apenas envolve a substância em reação, mas o próprio alquimista. Não é somente a essência da substância em putrefação que será buscada nessa etapa alquímica, mas também a interioridade primordial de quem a maneja. Para se conseguir o "ouro filosófico", nesse sentido, objetivo derradeiro da Alquimia (Grande Obra), precisa-se de matéria putrefata, isto é, depende-se do "caos" que o próprio alquimista carrega dentro de si; como a "dor-desejo" em relação à "Coisa" perdida

inconscientemente. Logo, a reação da substância no estágio *nigredo* por parte do poeta-alquimista é capaz de transformar aquilo que é matéria escura em seu ouro, isto é, em poesia.

É por meio desse processo simbólico alquímico – ou "sublimatório", para a Psicanálise de Freud, - que o poeta-alquimista consegue transformar aquilo que é o seu "caos" interior (inconsciente), - evocador de dor, de desejo e de morte, - em arte. Jung, aliás, no desenvolvimento de sua compreensão psicanalítica, debruçou-se sobre os processos e sobre o léxico usado pelos alquimistas, conforme Eliade (1979) destaca.

Em termos de forma, o poema de Alphonsus respeita a razoabilidade, ainda que evoque, no plano do conteúdo, o abandono do eu poético ao "Caos" interior. Esse "Caos", "torvo desespero" impondo-se sobre a pena do poeta inscreve-se na sua lírica a tal ponto que este acredita escrever "Versos próprios de um louco" (GUIMARAENS, 1960, p. 54). "A Cabeça de Corvo" alphonsina, nesse sentido, pode ser compreendida como um dos vários prenúncios da época, no plano do conteúdo, do que viria a ser a estética surrealista.

Alphonsus, ao "salvar" "A Cabeça de Corvo", poema datado de 1893, dos não publicados *Salmos da Noite*, escritos em 1890[422], indica indiretamente que essa composição possui um conteúdo digno de publicação. "A Cabeça de Corvo" é da mesma época da leitura intensa que fazia das obras de Péladan – onde ecoavam também ideias de Guaita (personagem Nébo de *La Décadence Latine*), - o que sugere a permanência de motivos "alquímicos", "astrológicos" e "cabalísticos" em sua lírica católica. Como já assinalamos, o uso desses recursos pouco alinhados à ortodoxia católica não era um problema para os cristãos Guaita e Péladan, afinal, como bem destacou Eliade (1979, p. 128), "A experiência alquímica e a experiência mágico-religiosa compartilham [...] elementos comuns ou análogos".

O poeta mineiro, posteriormente, num poema que fará parte da obra póstuma *Pulvis*, recorreu à ideia alquímica de busca pela "essência" das coisas, mencionando explicitamente não apenas o léxico dos alquimistas, como também o dos autores esotéricos:

> [...]
> Minh'alma vai seguindo, às vezes brusca,
> Tranquila às vezes; **passa pelas portas**
> Como astro a que nenhuma **luz** ofusca.
>
> **Alquimista da morte, entre retortas**
> **E cadinhos medievos**, ando em busca
> Da essência celestial das cousas mortas... (GUIMARAENS, 1960, p. 335, grifo nosso).

[422] Cf. Notas e variantes (In: GUIMARAENS, 1960, p. 728).

O “Passa pelas portas” alude a passar por “umbrais”, termo comum ao esotéricos e espíritas, como consta em um dos títulos de obra de Guaita, *Au seuil du mystère*. As “portas” são os limiares por onde se deve passar para se ter consciência (“luz”) daquilo que está oculto à compreensão do homem. Nesse poema posterior a *Kiriale*, nenhuma luz, isto é, nenhuma chave “hermenêutica” ofusca os olhos do eu poético, que é um “Alquimista da morte” ávido por encontrar a “essência” daquilo que está morto.

Para Ângela Marques, em um artigo chamado “O sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens”, a morte, de onde emana a experiência do sublime, funciona “Como fio condutor [...]” da obra alphonsina, tendo em vista que “[...] ela percorre a maioria de seus versos, feitos com tessitura coerente, unificada, repetitiva e urdida” (MARQUES, 1999, p. 65). Para a pesquisadora, porém, a tentativa de “[...] dominar a *Thanatos*” (MARQUES, 1999, p. 65) não é conseguida por Alphonsus.

Para nós, o poeta mineiro é um “alquimista da morte” não porque tem a morte como tema recorrente em sua poesia ou porque deseja dominá-la, mas porque consegue transformá-la, por meio de sublimação, em obra estética, em Ouro simbólico, em poesia. Alphonsus, ainda que não consiga “controlar” a morte, é um captador do sublime, um hierofante. Uma das diferenças entre o alquimista e o Homem moderno comum, segundo Eliade (1979, p. 128), está justamente na ideia de hierofania, que é a capacidade de perceber a manifestação do sagrado nos fenômenos mais ordinários:

> O paradoxo da hierofania consiste em que **ela manifesta o sagrado e incorpora o transcendente num “objeto desprezível”; em outros termos, a hierofania efetua uma ruptura de nível**. O mesmo paradoxo manifesta-se na Pedra Filosofal: não pode ser percebida pelos olhos dos profanos, enquanto as crianças brincam com ela [...] ela está em toda a parte, e no entanto se revela a coisa mais difícil de obter. (ELIADE, 1979, p. 128, grifo nosso).

Alphonsus, na condição de poeta místico, é um alquimista e um hierofante. Nas flores, nos minerais e nos astros, Alphonsus detém-se. O que é trivial ao Homem moderno, como a relação entre um lago e as estrelas, entre uma estrela e um lírio, entre o factual e o lendário, tudo isso provoca o senso sagrado desse hierofante, que é capaz de entrever, num “objeto desprezível”, o transcendente, o sublime. O Alphonsus de *Kiriale*, todavia, é um hierofante das mortes. Detém-se também em objetos demasiadamente “soturnos”, termo esse usado por Ricieri (2014) ao analisar os poemas “A Cabeça de Corvo” e “O cachimbo”.

Neste último, o eu poético fascina-se com um cachimbo esculpido em forma de caveira, capaz de oferecer “Uma visão do tenebroso Limbo” (GUIMARAENS, 1960, p. 54). O eu lírico

alphonsino, diante do objeto incomum, admirado com a morte e com o vazio, remete-nos à cena em que o melancólico e desvairado Hamlet segura o crânio de Yorick. “Narciso nórdico, com suas esquisitices e sua morbidez”, Hamlet é o [...] símbolo do estado de espírito predominante [no final do século XIX]” (BALAKIAN, 1985, p. 67) que atraiu tanto os decadentistas quanto os simbolistas, não somente “como um herói solitário, mas também pelo seu gosto pelo macabro”. Esse movimento de arrebatamento pelo sinistro, para Eliade, é típico também do espírito do alquimista:

> Cumpre-nos salientar **a importância que os alquimistas atribuem às experiências “terríveis” e “sinistras” da “negrura”, da morte espiritual, da descida aos Infernos**: além de serem continuamente mencionadas nos textos, podem ser decifradas na arte e na iconografia de inspiração alquímica, onde **essas formas de experiências se traduzem através** do simbolismo saturniano, da “melancolia”, **da contemplação de crânios** etc. (ELIADE, 1979, p. 124, grifo nosso).

Essas hierofanias macabras parecem servir de lembrança da fragilidade existencial ao poeta, que, na primeira seção, revela uma relação de deslumbre e de horror com a ideia da própria morte física, como se poderá perceber nos poemas “IV. O Leito”, “VIII. Presságios” e “XI. Ocaso”. Sua relação com a melancolia é nítida: ciente da “fragilidade dos laços significantes” (KRISTEVA, 1989), o eu poético, excessivamente cônscio, recorda-se, e nos recorda, a todo o momento, da efemeridade da vida.

Dentro desse processo, elementos esotéricos frequentemente são convocados. Em sete dísticos de versos octossílabos, no poema “Sete Damas”, como numa reza, o eu poético expressa a ação funesta de “Sete Damas” que cultivam “sete ciprestes” (símbolos da morte). Elas, “[...] rezando os sete Salmos”, “[...] cavam sete palmos”, preparando o enterro do eu poético. Ao fim, ele se lamenta: “Sete pecados, sete pecados! (GUIMARANES, 1960, p. 57). Com tessitura pouco complexa e com enunciação aparentemente simples, esse poema, tal qual outros, mas à sua maneira, dissolve o significado inequívoco, tensionando certo hermetismo em torno dos números.

Nos traços arcaicos, místicos e ocultos revela-se a negatividade de *Kiriale* em relação à modernidade. Em outro poema, chamado “Saudade”, a simplicidade dos versos e, ao mesmo tempo, o seu significado oculto e simbólico convocam as dissonâncias que querem ser apreendidas como tensões formais, conforme assinalava Friedrich (1978). Além do uso de versos polimétricos, destaca-se o processo de acomodação não alinhada dos versos e das estrofes. Mantivemos aqui a disposição presente na edição de 1902, em que se pode ler:

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

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

Dois ou três demônios familiares
Passam cantando, para voar logo após pelos ares.
E despenha-se o luar pela encosta do monte.

O monte fica defronte
Da torre da minha alma onde soluça
Essa mulher: e quando o sol entre as nuvens se embuça,
Nas horas mortas dos crepúsculos tão vagos,
De azul, vestida como o céu, como o céu misteriosa,
Ela abre os olhos imortais, como dois lagos...
Virgem Piedosa!
E os sonhos passam, cisnes que não cantam mais,
No infinito dos seus olhos imortais,
Abertos para a eternidade...

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

Por meio do uso de comparações de palavras que também são "símbolos" caros à tradição poética, universos e substâncias distintas são convocadas nos versos, de tal forma que se produz saturação de imagens no poema. Analogias entre estrofes também fazem parte desse processo, vide a equivalência entre a primeira e a segunda estrofe, fazendo corresponder a mulher, que se debruça na torre da alma do eu poético, e o luar, que se precipita na encosta do monte.

Essas imagens, por sua vez, sobrepostas, evocam um sentido espiritual, especialmente porque os versos carregam um léxico caro à tradição simbolista (sonhos, cisnes, lagos, crepúsculo) e comum à tradição metafísica (alma, imortais, infinito, eternidade). Com as aproximações entre "alma" e "torre", "mulher-Virgem piedosa" e "lua", "olhos" e "lagos", "sonhos" e "cisnes", Alphonsus, nesse poema, aproxima-se de um fazer mais "simbolista", isto é, de um fazer alusivo, impreciso semanticamente e lexicalmente (embuça, vagos), carente da retórica inequívoca, mas rico em sugestões propiciadas pelo caráter tensionado da composição.

Por exemplo: "Essa mulher", por homofonia, pode evocar um "Eça-mulher", o que denota um entrelaçamento entre a imagem feminina e a morte, tendo em vista que "eça" refere-se ao suporte onde se acomoda o caixão durante os ritos fúnebres. É por meio do acúmulo e sobreposição dessas imagens sugestivas que se projetará a "paisagem interior", a "paisagem-

espelho" do eu poético, numa tentativa de tradução simbólica daquilo que é quase intraduzível, o sentimento "Saudade", relacionado à melancolia, conforme propôs Costa Lima (2017).

Buscando estados interiores, indefinitos e variantes da alma, os poetas do final do século XIX, conforme Gomes (2016), empregaram uma variedade de palavras-símbolo, que, por sua "arbitrariedade",

> "[...] **implicará o hermetismo e a consequente dificuldade do leitor em penetrar em um mundo fechado, só acessível aos iniciados.** [....] independente do hermetismo, os poemas, por recusarem os nexos mais claros, por tentarem registrar instantâneos de duração, ou do **caos da interioridade**, transformam-se no espaço onde se movimentam imagens soltas, que se agregam não por nexos sintáticos, mas por contingências sonoras ou pelas sensações que elas suscitam, sem compor um discurso cuja sequência seja determinada pela "lógica". (GOMES, 2016, p. 68, grifo nosso)

Nesse processo em que a "lógica" moderna é tensionada, conforme Gomes (2016, p. 68), o leitor deve estar atento ao significado que emana dos ritmos, das pausas e "do branco [da página] como elemento significante". A disposição irregular das estrofes e dos versos polimétricos de "Saudade" não apenas suportam ritmos e cadências que funcionam como notas díspares de um estado interior, mas, em razão do uso do espaço da página, evocam um universo brumoso e perigosamente sublime, vide a quarta estrofe sugestivamente "precipitosa" em que se encontram em posição "abismada", demasiadamente à direta, os versos "O monte fica defronte" e "Virgem Piedosa!".

Essa "Virgem Piedosa", que é "pobre mulher" e "pobre saudade", seja na forma de "espectro" que persegue o eu poético, seja na forma de recordação frequente, principalmente no segundo "*caput*", funciona, em *Kiriale*, como uma espécie de Beatriz ao "iniciado". Este, por sua vez, nutre um sentimento ambíguo em relação a esse simbólico fantasma que assombra as suas lembranças, porque o espectro triste convoca-o ao ideal, indiretamente indicando que, para o eu poético, não há mais sentido na vida material.

Não se pode negligenciar que, aliada a essa tendência de tradução de mundos imateriais e interiores, há também uma crítica direta à modernidade em alguns poemas. De uma maneira mais franca, a voz lírica alphonsina esporadicamente expressa que o afastamento do homem moderno em relação à fé produziu neste apenas tristeza, como é expresso em "O campanário", título que se refere ao local religioso onde, para a voz lírica, "Já não há sinos nem sineiros" e, ao redor do qual, não há mais cruzes, nem rastros de joelhos, mas apenas passos "Indiferentes de algum triste." (GUIMARAENS, 1960, p. 62).

Em meio a esse cenário de abandono e de indiferença, resta dentro da capela – escrita com maiúscula – a sublime presença de um objeto que interessa ao ser religioso, ao hierofante: a imagem de "Nossa Senhora, a Dolorida", que "Vem apontar-nos a outra vida,/ Olhando o Céu com o olhar celeste". (GUIMARAENS, 1960, p. 62). Mesmo assim, "No claro-escuro de um sol posto", que evoca na tradição o momento místico do dia, Deus é percebido como acolhedor das almas, ao passo que a voz lírica se lamenta:

> [...] Ah, como é triste, ao sol incerto,
> Longe da voz santa dos sinos...
> Para guiar-nos ao céu aberto
> Já não tem dobres vespertinos
> O campanário do deserto. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 63).

Por meio de analogia, Alphonsus coloca, lado a lado, o abandono do cenário religioso, descrito com a "cor local", e a própria condição da fé humana na modernidade. Embora, nessa última estrofe, as palavras não sejam grafadas em maiúscula, o sentindo simbólico é presente: "sol incerto" e "deserto" não deixam dúvidas de crítica à modernidade, sugerindo que o afastamento do mundo em relação a Deus apenas pode legar escuridão ("sol incerto) e solidão ("deserto") ao Homem.

No fim do primeiro "*caput*", em "XIV. Ladainha dos Quatro Santos", - forma litúrgica que é composta pela repetição de versos com o intuito de suplicar intercessão ou de louvar uma figura divina, - inesperadamente, após três estrofes impetrantes a Maria, a José e a Jesus, clama-se pela "Santa Morte", "[...] consolo dos que tem fome" (GUIMARAENS, 1960, p. 63). Aqui, finalmente rompe-se com a hesitação lírica em relação à morte física. Nesse último poema da primeira seção, ela não é temida, mas aceita como parte santificada do processo de salvação.

Entretanto, antes de que o processo de aceitação da morte tenha sido concretizado, embates ascéticos – com motivos "medievais" – reaparecem no segundo *caput*, após o clamor por um "naufrágio" espiritual. *Caput II/Sonetos* contém quatorze peças que comportam dezesseis sonetos. Neles, Alphonsus expressa as angústias do eu lírico que, assaltado pelo desejo erótico representado por serpes e súcubos, mantém-se ascético, resguardando sua pureza como *Parsival*.

À abertura dessa seção, dois versos do poema "*Le rêve d'un curieux*", de Baudelaire, servem de epígrafe. No poema baudelairiano, o eu lírico, diante da tão aguardada morte, decepciona-se: "[...] – *Eh quoi! n'est-ce donc que cela!*" (BAUDELAIRE apud GUIMARAENS, 1960, p. 66). Essa sede pelo infinito e pelas visões sublimes revelam, na

verdade, os anseios da própria lírica romântico-simbolista pelo Eterno, pelo Absoluto ou pelo Infinito, o que se verificará com o primeiro soneto, "I. Náufrago".

O tema da busca por um simbólico "naufrágio" já havia ressoado em outras líricas, como em Baudelaire ou no poema "*L'angoisse*" do ainda jovem e "saturniano" Paul Verlaine. No poema verlainiano, o eu lírico expressa sua indiferença melancólica por tudo, finalizando o soneto com uma comparação entre um brigue perdido e sua alma, indiferente às obras e aos sentimentos humanos, enunciando que procurava um "naufrágio maior". Péladan (1892, p. 203), lembrando aos iniciados a efemeridade da vida e a inutilidade da vaidade, escrevia: "[...] *mourir c'est tomber dans une mer fluidique*".

No poema "Náufrago", de Alphonsus, brada a voz lírica temerosa, melancolicamente fatalista e ansiosa: "Que mistério fatal corveja sobre mim?" (GUIMARAENS, 1960, p. 65). A partir da percepção de certa "saudade" que "tirita aos [...] pés" (GUIMARAENS, 1960, p. 65), o eu lírico, aflito, solitário e irrequieto, sente que o seu fim está próximo, mas reclama da falta de celeridade no aniquilamento de seu corpo: "O naufrágio, meu Deus! Sou um navio sem mastros,/ Como custa a minha alma a transformar-se em astros,/Como este corpo custa a desfazer-se em pó!" (GUIMARAENS, 1960, p. 66).

Nos poemas seguintes, sugere-se a continuidade desse desfazer-se em "pó" clamado pelo eu poético de "I. Náufrago". Visões "poeirentas" de um medievo lendário ou de uma "realidade paralela" tétrica, - com gênios maus, peste, feiticeiro de manto azul, feiticeiro com chifres de manto vermelho, fidalgos tristes, Cruzados, serpentes, fadas, etc. - acompanham os sonetos desse segundo "*caput*", onde se reafirma o tema da ascese monacal-cavaleiresca e da luta contra Satã.

Este, de maneira simbólica, é evocado no poema "XII. *In Hoc Signo...*", a partir da menção a um dragão de busto fulvo. Esse dragão, também mencionado no livro de *Apocalipse*, aparece ao eu poético portando sete olhos "Dos pecados mortais, cada qual mais nefando" (GUIMARAENS, 1960, p. 71), sendo apenas derrotado "[...] ante o sinal da cruz [...]", o que reafirma a luta ascética e cristã do eu poético em sua jornada contra as forças satânicas.

No poema "VI. *Succubus*", que é o nome latino da figura da cultura popular medieval conhecida por "súcubo", aborda-se mais uma vez o tema das tentações eróticas. Essa temática sexual-onírica aparecera já no primeiro capítulo de *A cœur perdu*, de Péladan, - livro que Alphonsus possuía. A vítima do espírito sexual do livro do esotérico francês era uma mulher, que, estando sozinha, no quarto onde "*la lune seule est entrée*" (PELADAN, 1888, p. 4), esconjurava seu "*Incubus*" a partir da prece a Maria, Virgem Imaculada – tópica recorrente nos poemas de Alphonsus.

"Súcubo" era conhecido como um demônio feminino responsável por atormentar sexualmente os homens, sobretudo aqueles que, na condição de "esposos" da Igreja, como monges-cavaleiros, deveriam manter seus votos de castidade. No contexto de *Kiriale*, a voz lírica preponderante nos *Sonetos* é a voz do aspirante à ascese, como se pode ler em "XIII. Ascetas": "Se eu pudesse viver a vossa doce vida,/ No mistério final de um mosteiro de treva,/ Onde se ia apagar tanta alma dolorida.../ Viver longe da carne ardente, da luxúria,/ que para nos tentar em cada peito eleva,/ Como frutos de luz, duas tetas de fúria!" (GUIMARAENS, 1960, p. 72). O eu poético, conhecendo a possibilidade de ceder à tentação, promete que, se isso acontecer, sairá em busca de remissão dos pecados: "Piedosamente irei pela terra em demanda/ De ti, ó Santo Graal, Vaso da Eucaristia!" (GUIMARAENS, 1960, p. 69).

Nesse "maneirismo" simbólico que permeia os poemas de *Kiriale*, o uso de reticências, de antíteses, de oxímoros e de inversões sintáticas fazem corresponder no plano formal as tensões íntimas desse homem duplo, assaltado pela carne, mas sedento pelo ideal, porque tenta se convencer de que a melancolia sentida é decorrente da "Coisa" perdida, isto é, do afastamento do ser em relação ao Pai criador.

> [...]
> Pudesse eu, pudesse eu viver acima disto,
> Onde...não sei, e nem me importa a mim sabê-lo...
> Em um lugar em que de ninguém fosse visto,
> Envôlta a fronte num fulgor de sete-estrêlo.
>
> E lá junto a meu Pai celeste, ouvindo a Cristo [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 72).

Essas tensões naturalmente se fazem perceber não apenas no conteúdo de cada uma das peças, mas na alternância temática-pulsional de cada um dos poemas que tensionam o amor, o sexo, a religião e a morte. Nessa dinâmica melancólica, o tédio de se viver longe do ideal reafirma o desejo de morte definitiva. No último dos sonetos desse "*caput*", em "XIV. *Mors*", alegorias macabras revestem esteticamente esse conjunto de sentimentos disfóricos:

> Fica bem longe o meu principado.
> Entre montanhas que não têm verdura.
> (Meu dolorido coração, cuidado!
> Há muito tempo o temporal perdura.)
>
> Vivo no meu castelo avassalado
> A uma rainha sem formosura.
> Tenho chorado, tenho soluçado,
> Como vós mortais que a julgais impura.

> Segue-me o Tédio, todo de preto...
> E a sublime Rainha dá-me o braço,
> Que é branco porque é braço de esqueleto.
>
> Mandai, Senhora, aprontar a essa...
> (Ó chanceler sombrio do meu paço,
> O cantochão dos sinos já começa.) (GUIMARAENS, 1960, p 72).

O eu lírico exprime-se como possuidor de um principado cuja localização é distante, entre montanhas, e de onde é ausente "verdura", entendida como símbolo da vida vegetal. Além disso, por meio dessa construção via símbolos, infere-se que o principado se encontra em posição elevada, indicando não apenas o afastamento, mas certo ar de superioridade quase misantrópica desse "rei" isolado. Esse monarca funesto, atormentado por um metafórico temporal de sentimentos, sugerido pelos versos três e quatro, expressa lamentosamente que convive com uma Rainha, sem formosura, de quem é vassalo. Manifesta ainda que é acompanhado pelo Tédio, "[...] todo de preto...", - com destaque, aqui, para as reticências colocadas justamente no verso em que ocorre a descrição desse mórbido "chanceler".

O Tédio, então, trajando roupas escuras, acompanha o eu lírico, este sujeito que adquiriu matrimônio com aquela a quem oferece o braço, a Rainha "sem formosura", isto é, a morte, porque é amorfa ou porque nas representações iconográficas aparece como caveira. No entanto, essa identidade é apenas sugerida, em partes, por um processo metonímico: "E a sublime Rainha dá-me o braço,/ Que é branco porque é braço de esqueleto." (GUIMARAENS, 1960, p. 72).

No antepenúltimo verso, a incompletude sintática ocorrida pela irrupção das reticências mais uma vez dá continuidade à expressão poética sugestivamente fragmentada, de modo a deixar suspenso o sentido do verso, que, por inferência feita a partir dos dois próximos, marca o discurso direto do Tédio: " – Mandai, Senhora, aprontar a essa...". Como o pronome demonstrativo "essa" apenas pode, nesse contexto, recuperar o referente feminino, deduz-se que o "aprontar a essa" refere-se aos preparativos da morte do eu lírico, a propósito, o que já é sugerido pelo próprio título "*Mors*".

Caso suponhamos ter havido um equívoco tipográfico ou uma planejada ambiguidade em se tratando da impressão da palavra "essa" no lugar de "eça", que designava, no passado, os estrados onde os mortos eram acomodados, o sentido final do verso corrobora o efeito macabro. No último verso, o sujeito lírico apenas se lamenta, indicando que ouve começarem o "cantochão dos sinos" (GUIMARAENS, 1960, p. 72), música fúnebre medieval.

No "*Caput III/ S. Bom Jesus de Matosinhos*", a epígrafe vem de François Villon, mais precisamente da "*Ballade pour prier Notre-Dame*", marcando, mais uma vez, a preferência de Alphonsus pela lírica francesa e o seu gosto pelo medievo e pelas escolhas estéticas romântico-simbolistas, que viam, na figura de Villon, a de um poeta maldito. A intertextualidade em relação à "*ballade*" se estende para a métrica utilizada (versos octossílabos) e pela repetição de alguns versos no decorrer do poema, ainda que a forma de divisão estrófica escolhida subverta àquela da tradição das baladas.

Dedicado a Severiano de Resende, o poema, divergindo de todo o teor macabro dos poemas anteriores, expressa a atmosfera acolhedora e consoladora da igreja de São Bom Jesus de Matozinhos, que, em sua sublime simplicidade, do alto de um morro, recebe todos os enfermos que buscam milagres e graças, inclusive a figura feminina doente de quem o eu lírico se recorda, tendo a impressão de que a própria imagem de São Bom Jesus se compadecia dela.

> [...]
> Foi pelo meado de setembro,
> No Jubileu, que eu vim amá-la.
> Ainda com lágrimas relembro
> Aqueles olhos cor de opala...
>
> Era tarde. O sol no poente
> Baixava lento. A noite vinha.
> Ela tossia, estava doente...
> Meu Deus, que olhar o que ela tinha!
>
> Ela tossia. Pelos ninhos
> Cantava a noite, toda luar.
> S. Bom Jesus de Matozinhos
> Olhava-a como que a chorar... (GUIMARAENS, 1960, p. 74)

Com o uso de um léxico simples e de uma sintaxe sem rebuscamentos, o eu poético "descreve" as peregrinações na ocasião do jubileu católico na cidadezinha. Por fim, detém-se na lembrança emocionada da circunstância envolvendo a amada, que ele acompanhara à igreja. O clímax da composição, que está no fim do poema, é o rememorar daquela situação patética que confere a nota triste e ao mesmo tempo bela aos versos.

Na penúltima estrofe, os dois primeiros versos, compostos por dois períodos simples, descrevem a atmosfera crepuscular, – que por si só é melancólica – porque supõe o fim do dia, e chegada da simbólica noite, a morte. A natureza, num processo de correspondências, já sugeria a passagem da vida para a morte e o destino fúnebre da amada, que "tossia", doente e penitente, diante dos olhos "como que a chorar" de São Bom Jesus de Matozinhos.

Evidentemente, a partir dos elementos biográficos do poeta, a crítica da obra alphonsina reconheceu, nessa amada que tossia, a noiva de juventude Constança, falecida de tuberculose. Todavia, como o poema não se constrói apenas com a emoção despertada na memória do autor, o poeta, unindo o fluxo de emoção ao artifício, reconstruiu e potencializou, por meio da imaginação, um conjunto de imagens que remontam aos eventos que provavelmente, mas não necessariamente, presenciou.

Tal qual o "sincero" Verlaine fizera em *Amour*, Alphonsus trabalhou na criação do efeito patético e sublime da construção poética, evidentemente não revelando a identidade dessa que os íntimos – e nós leitores – julgamos saber quem é. Interpõe-se, entre "Ela" e "S. Bom Jesus de Matosinhos", a subjetividade do eu lírico. O poeta, já conhecendo o fim da história, reconstrói a cena, desta vez como hierofante, destacando, no olhar da imagem de Cristo, aquilo que os outros não viram, isto é, o lamento que prenunciava a morte da moça e a sua dor da separação. O sublime cristão, tal qual remonta a Agostinho, aos autores românticos e a Verlaine, é potente por nele estarem tensionadas, nas palavras de Auerbach (2012, p. 21), a "simplicidade de elocução" e a aterradora "profundeza dos mistérios".

Se o prenúncio da morte é lembrado com tristeza pelo eu lírico nesse poema, no *caput*-poema seguinte, "A Catedral", a morte é retomada sob outra perspectiva, como se a contraposição de ambos os poemas-*caput* 3 e 4, "espelhados" em seções subsequentes, indicasse a superação do sentimento de tristeza em relação à morte por meio da consciência de que viver eternamente seria uma maldição. No poema, Dona Guiomar, que teme a morte e sela um pacto de construção e manutenção de uma Catedral em troca da sua perenidade, por fim, deseja morrer, mas fatalmente não pode.

É a partir dessa transição do significado em torno da morte, do terceiro para o quarto "*caput*", que, na próxima seção, o "*Caput V/ Ossa mea*" ("meus ossos"), há a aceitação referente ao momento fúnebre. A epígrafe tomada de dois versos do poema de Mallarmé iniciado com os versos "*Victorieusement fuit le suicide beau...*" abre essa seção em que o processo da própria morte é, gradativamente, projetado.

> Desesperanças! Réquiem tumultuário
> Na abandonada igreja sem altares...
> A noite é branca, o esquife é solitário,
> E a cova, ao longe, espreita os meus pesares. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 79).

Compostos por frases nominais, os dois primeiros versos são marcados semanticamente pela ausência, pela "presença em negativo", ressoando a lírica mallarmaneana

de "*Ses purs ongles très haut* [...]" ("*Sonnet en yx*") ou dos *Tombeaux*. Nesse primeiro soneto de "*Ossa mea*", a morte, "Santo alívio de paz, consolo pio [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 79), é aguardada, porém, em dia incerto. Dessa forma, o que se concretiza nessa seção é justamente a mudança de atitude lírica diante da própria morte.

Os outros sonetos da seção ou se detêm em conjecturas sobre o fim dos olhos, da boca, dos ossos, do corpo todo, numa espécie de despedida hipotética, ou exclamam advertências contra as ilusões da vida, reafirmando a incerteza da hora da morte. Como um verdadeiro melancólico, excessivamente consciente da fragilidade dos órgãos, que virarão "pó", e da ilusão dos sentidos, esse eu poético verga-se em direção a terra no poema "VII".

> Se eu procurasse a **minha** cova aus**en**te,
> B**em** pode ser à beira desta estrada
> **An**te a **minha** alma a visse de rep**en**te,
> Boca vazia ao luar esc**an**carada...
>
> Mas nessa hora de horrores, que p**un**g**en**te
> Esp**an**to! Alma no amor crucificada,
> Br**an**ca, fug**in**do sil**en**ciosam**en**te,
> Talvez que o teu olhar **não** visse nada.
>
> Tanto é certo, meu Deus, na vida **im**pura,
> **Não** podemos saber **on**de marcados
> Estão os palmos de cada sepultura...
>
> Pois talvez, ao crepúsculo **in**deciso
> Que me **en**ca**minha** os passos fatigados,
> Seja-me a cova o **chão** que agora piso... (GUIMARAENS, 1960, p. 81).

Incessantemente, como em outros poemas, o eu lírico conjectura e projeta o fim da sua corporeidade. Como na tradição da poesia metafísica, o crepúsculo é mencionado nesse instante de suposições espirituais. As reticências deixam em suspensão alguns períodos, que são compostos por versos que terminam sem respostas ou sem assertividade, ao passo que o discurso é marcadamente negativo, vide o emprego dos termos "ausente", "não", "nada", "impura", "indeciso", "fatigados" etc. De resto, tudo tem resposta incerta às conjecturas desse eu que começa enunciando no condicional ("se eu procurasse") e se perde em repetições de um advérbio que expressa incerteza ao lado de verbos no modo subjuntivo ("talvez visse", "Pois talvez [...] seja-me"), num exercício solitário, melancólico e funesto.

É com esse tom de excessiva consciência da fragilidade da vida que *Kiriale* prepara o "Epílogo", que é composto por um único poema, "*Dies irae* (Sequência do dia de Finados)". O poema, na verdade, é uma tradução poética do hino do século XIII oficializado desde o século

XVI para a Missa de Réquiem[423], em que se prenuncia o terror religioso do Juízo Final. Poder divino, ressurreições, julgamentos implacáveis, distribuições de recompensas e suplícios compõem o conteúdo escatológico dos versos divididos em tercetos.

> Oh! DIA DE IRA, aquele dia!
> Di-lo Davi, e a Pitonisa:
> Resolve o mundo em cinza fria.
>
> Mas que pavor haverá quando
> Vier Aquele que pesquisa
> As obras do homem miserando!
>
> Pelas regiões do eterno sono
> Soa a fatal tuba da Crença,
> Reunindo a todos ante o Trono.
>
> A morte e a natureza, pasmas,
> Veem, ante Deus que os julga, imensa
> Ressurreição desses fantasmas.
>
> Tudo que tem de ser julgado
> Há de surgir num livro onde
> O clamor se ouve do pecado. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 83).

No "*Dies irae*" latino, há 17 tercetos com rimas no esquema AAA/BBB/CCC/DDD, etc, além de uma quadra com rimas emparelhadas e um dístico final (ou uma sextilha com rimas emparelhadas). Na versão de *Kiriale*, dedicada a Mário de Alencar, Alphonsus não apenas sintetizou o hino em 18 tercetos octossílabos, mas manejou outro esquema rímico mais complexo: ABA/CBC/DED/FEF etc. A inserção de "*Dies irae*" como epílogo tanto confere os últimos contornos fúnebres a *Kiriale*, quanto insere a poesia de Alphonsus na tendência musical da lírica. Não é a aproximação da lírica com a música profana, como de praxe aconteceu após a segunda metade do século XIX, mas da lírica com a música litúrgica católica.

Com a inserção de "*Dies irae*", o resquício de temor perante a morte é suplantado em *Kiriale*, uma vez que é o perdão ou não de Deus, no Juízo Final, que deve atemorizar o Homem. A possibilidade da condenação eterna, considerada segunda morte – terceira para Péladan, - é o que atormenta o eu poético do hino traduzido. Como no hino católico cantado na Missa dos finados, a voz lírica se apressa em rogos, rebaixando-se humildemente para se ver "Livre das

[423] Vários compositores, como Mozart, Berlioz, Dvořák e Verdi, no decurso dos séculos, utilizaram "*Dies Irae*" como parte de seus réquiens. Conforme Rower (1974, p.86), trata-se de "hino, em forma de sequência, na Missa de Réquiem, que de um modo impressionante e comovente descreve o juízo. Deve ser recitado em todas as Missas cantadas e nas que têm só uma oração. Nas demais a recitação é livre. A paternidade do *Dies irae* era atribuída [...], ao Franciscano Tomás de Celano, falecido em 1255 ou 1260[...]".

sempiternas penas" daquele "[...] Senhor Deus de vingança" (GUIMARAENS, 1960, p. 84), que, por outro lado, também é capaz de perdoar.

> [...] Cuida de mim na hora derradeira...
> Dia de lágrimas! pois o homem
> Há de surgir da cinza e poeira.
>
> Do teu perdão abrindo os portos,
> Livra-o das chamas que o consomem...
> Réquiem eterno aos que estão mortos! (GUIMARAENS, 1960, p. 84).

Não é mais o medo da morte física que prevalece, mas o temor da perdição eterna. No entanto, a morte ascética tanto funcionou como uma preparação para a morte física quanto para resguardar o eu lírico dos pecados que poderiam condená-lo à "morte" eterna no Inferno.

Nesse movimento de evasão - religiosa, estética e ideológica, que, no fim convergem, - em algumas seções de *Kiriale*, faz-se presente a nostalgia religiosa "além-mar" de um poeta que, descendente de lusitanos, encontra-se pouco prestigiado no país onde nasceu. O Brasil, de maneira gradativa, entrava na rota da modernidade, destruindo a "tradição" e, em vista do inevitável ideário burguês emergente, oferecendo quase nenhum reconhecimento aos intelectuais que não tivesse como objetivo os mesmos intentos da República.

Da insatisfação com a vida moderna, o eu lírico de *Kiriale* cede à fantasia e "revive" uma nostálgica época medieval que contém a previsão do futuro; um futuro bem diferente daquele imaginado pelo pensamento burguês, liberal e progressista. Em resposta ao tempo da modernidade e do materialismo, Alphonsus "prenuncia" o fim dos tempos e o Juízo Final. Num tom escatológico, *Kiriale* entra no século XX justamente se afastando dos paradigmas da sociedade positivista, evolucionista e progressista.

O eu poético alphonsino, espécie de cavaleiro cruzado e asceta, tem consciência excessiva da fragilidade dos laços significantes e, por isso, canta a fugacidade da existência e o destino de tudo e de todos: a morte. No Brasil, segundo Bosi (2015, p. 316), frente a uma elite "burguesa, progressista e liberal em política, [...] positiva e evolucionista em filosofia, maçônica e anticlerical [...]", os simbolistas brasileiros tinham como intenção reavivar o sentido religioso da vida. Todavia, é claro que as instituições oficiais ignoravam ou opunham-se ideologicamente àquele "surto estético-místico" (BOSI, 2015, p. 316).

Aparentemente, Afonso começa a se posicionar de maneira mais incisiva a respeito das questões sociais a partir de 1904, quando assumiu a direção do jornal de Conceição do Serro. Em 1904, além de crônicas, publicou no jornal a tradução de "Uma poesia latina de Leão XIII

(feita contra a seita maçônica)", sugerindo que aquele era também o seu pensamento. Voltou a publicá-la em 1906 no anuário de Minas Gerais. (cf. ANGLADE-AURAND, 1970, p. 187). Sua rejeição à maçonaria ocorria tanto por não pertencer àquela "ordem", quanto porque mais lhe convinha aderir ao catolicismo estético e idealista de Péladan.

Valendo-se de vários pseudônimos, Afonso faz recorrentemente críticas sociais diretas e indiretas, seja em crônicas, seja em versos humorísticos a partir daqueles anos. Alphonsus de Guimaraens, na prosa "Pudor, pundunor (página escrita em 1908)", ainda fazendo eco a Péladan, mostrava-se contrário à falta de pudor da sociedade moderna, marcada pela "[...] febre intermitente de exibição [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 441). Destacava, parágrafo após parágrafo, a imoralidade parlamentar; a invasão das questões privadas no âmbito público; a falta de amparo ao povo, "[...] crivado de impostos que lhe não dão vantagens [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 442); e as aproximações da ciência positivista e determinista com as artes. Nesse último ponto, referia-se aos romances naturalistas, à tradição de Zola.

> O impudor também invadiu a ciência, que se charlataniza de cambulhada com as artes.
> Os sábios de hoje, perdida a noção de **ciência hierática**, debatem-se nas ondas encapeladas da incerteza, e não há bússola que lhes mostre o rumo a seguir. Por mais maravilhosas que sejam as suas descobertas, **a antiguidade, que julgam morta e sepultada na poeira milenar dos séculos sem conta, tem-nas maiores.**
> [...] **A arte não pode viver sem ideal**, e o naturalismo, no seu descalabro sexual, não o tinha. Balzac, que os naturalistas reclamaram como sendo deles o supremo antístite, mas que o não era, ficou único e inabalável dentro da fortaleza da sua obra, humanamente romântica; **Péladan, na *Ethopéa*, foi o seu único discípulo**. (GUIMARAENS, 1960, p. 442, grifo nosso).[424]

Nesse trecho, além de deixar em evidência que a obra *La Décadence latine (Éthopéa)*, de Péladan, representa para ele a continuação da literatura idealista legada por Balzac, Alphonsus mostra-se alerta em relação à ciência moderna, que, de tão determinista e positivista, negligencia a ciência hierática (sagrada), considerada ultrapassada, morta. Aqui, comprova-se que os livros de Péladan não correspondem à época "satânica" de Alphonsus e que, muito menos, pararam de ser referencial estético e moral do poeta de Minas.

[424] Embora escrito em 1908, o texto abaixo voltaria a ser publicado em *Mendigos*, em 1920.

4.4 *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte:* o fatalismo e o idealismo do "Pobre Alphonsus"

> A desgraça rezou quando eu nasci: a lua
> Quis proteger-me, abrindo as asas sobre mim. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 302).[425]

> Um rouxinol que tenho dentro da alma [...] meu pai, um velho português, trouxe-o do Minho e mo entregou [...]. (GUIMARAENS, 1960, p. 409).[426]

Um pouco antes de falecer, em 1921, Alphonsus de Guimaraens já havia preparado um volume, em língua francesa, de versos e de poemas em prosa. Esses escritos inicialmente foram publicados em jornais e revistas nas duas primeiras décadas do século XX e seriam reunidos sob o título "*Pauvre Lyre*", o que indicava não somente sua relação com a língua e a cultura francesa, como também assinalava a repercussão da lírica e da imagem de Paul Verlaine, o *Pauvre Lelian*, em sua obra e em sua própria vida.

João Alphonsus, filho do poeta, explica, no entanto, que o livro veio a público postumamente naquele mesmo ano.[427] Um desses poemas escritos em língua francesa, o primeiro em versos de *Pauvre Lyre*, chama-se "*Anachronisme*", abaixo do qual há a indicação "*sonnet dedicasse à Paul Verlaine*".

> *Les muses m'ont bercé dans mon berceau. J'étais*
> *Un pauvre enfant chétif et mon âme était vaine*
> *Comme celle de qui, sans amour et sans haine,*
> *Pâle, dans la pâleur de la mort, sanglotait.*
>
> *Depuis, les ans s'en vont, et pour moi tout se tait.*
> *Dans mon ciel apparut une étoile de peine...*
> *Et j'ai pleuré. Mais toi, ô mon maître Verlaine,*
> *Tu m'as souri, et moi, ô je le méritais!*
>
> *A toi, le maître doux, à toi toute la gloire*
> *De mes vers parsemés d'or, d'onix et d'ivoire,*
> *Perdus dans les sentiers augustes de la foi...*
>
> *Et pourtant, si je suis ton fils et ton élève,*
> *En te suivant, en te baisant l'âme sans trêve,*
> *Je rêve, ami, que toi, tu as rêvé de moi!* (GUIMARAENS, 1960, p. 373).

[425] Poema "XIX", da seção "Cavaleiro Ferido", do livro *Escada de Jacó*.
[426] Prosa "Eurinice", do livro *Mendigos*.
[427] In: GUIMARAENS, 1960, p. 718.

Em um artigo chamado “Gestos de envio, anacronismos, inscrições tumulares”, Ricieri (2021, p. 182) destaca, nesse poema, o uso do pronome pessoal na segunda pessoa do singular em francês, o que denota a relação de intimidade entre Alphonsus, que a constrói verbalmente, e Verlaine, o homenageado. Ao recordar Jean Michel Maupoix, - para quem, nos poemas “*tombeaux*” do século XIX, havia uma espécie de incorporação da língua do homenageado no verbo do homenageador, - Riciere (2021, p. 181) aproxima a configuração desse poema de Alphonsus a essa tradição. A pesquisadora, a propósito, destaca que o próprio Verlaine realizava o mesmo procedimento em muitos poemas da obra *Dédicaces*, publicada em 1880. A partir disso, Ricieri (2021) elenca uma série de procedimentos verbais caros à poética verlainiana que se inscrevem no poema de Alphonsus:

> No caso do poema em análise, essa incorporação pode ser apontada pela observação de diversos elementos, tais como: a incidência cadenciada de rimas internas e ecos; o abuso de uma sonoridade montada a partir de grupos de assonâncias e aliterações que se costuram ao longo dos versos; versos em que a dicção se torna entrecortada pela inserção de vocábulos ou intercalações que produzem contrapontos sonoros à cadência inebriante usual em Verlaine; fórmulas afetivas discerníveis em diversas das *dédicaces* do livro mencionado; ou mesmo a recorrência de índices vocabulares, conceituais e temáticos marcantes na poética do homenageado. (RICIERI, 2021, p. 182-183).

Portanto, seja pelo assunto, seja pelos procedimentos formais, como o uso do “*enjambement*” e do acúmulo de frases nas estrofes, Alphonsus filia-se, nessa composição, ao poeta francês. Verlaine, em alguns poemas, como analisamos, construiu a sua voz lírica como se essa fosse marcada por um destino saturniano, melancólico, em que se sobressaíam a inanição, a langor e o sentimento de fatalismo. Na terceira parte de *Sagesse*, no poema “V”, Verlaine, por exemplo, reuniu um conjunto de metáforas relacionadas ao sono para remeter a essa falta de vigor congênita em relação à vida. Na última estrofe do poema verlainiano, a voz lírica expressou: “*Je suis un berceau*/*Qu’une main balance:*/ *Au creux d’un caveau:/Silence, silence!*” (VERLAINE, 1992, p. 132).

Berço no fundo de uma cova, embalado por uma mão que o convoca ao silêncio, esse eu poético é marcado pela consciência precoce de morte e de inutilidade do desejo, como expressara desde a obra *Poèmes saturniens*. Já o eu poético alphonsino de “*Anachronisme*”, estabelecendo diálogo com o poema de *Sagesse*, afirma ter sido embalado em um berço, contudo, movido pelas musas. Essa voz lírica enuncia que era “*Un pauvre enfant*”, sem propósito, tal qual a alma daquele (Verlaine) que, “[...] *sans amour et sans haine*”, “[...]

sanglotait". Ao empregar o penúltimo verso da "*ariette*" "III" de *Romances sans paroles* e, depois, o verbo "*sangloter*", demasiadamente utilizado por Verlaine, o poeta brasileiro antecipa e prepara o enunciado de sua "filiação" ao poeta francês.

No começo da segunda estrofe, o eu poético alphonsino expressa, a princípio, que tudo parecia convergir ao silêncio, e que uma "*étoile de peine*" apareceu no seu céu, como se expressasse estar legado à afonia, à assimbolia, a uma dor recalcada que o acompanha. Manifesta, no entanto, o surgimento de Verlaine, "*maître doux*", que, sorrindo, o acolheu.

Alphonsus, nesse sentido, indiretamente, enuncia o quanto espelhar-se no exemplo de Verlaine, poeta marcado por turbulências, pela busca amorosa - mais ou menos erótica - e pelo luto, foi a solução para o seu próprio pesar. O poeta francês, na ausência da "Coisa" primeva, reiteradamente identificada em vários sujeitos amorosos, inclusive na Virgem e em Deus, sublimou o objeto perdido. Por meio da imaginação criadora, simbolizara direta e indiretamente a ausência da "Coisa" em seus versos. Alphonsus, de um modo próprio, seguindo os passos de Verlaine, e em diálogo com outros autores, faria o mesmo.

A relação entre Verlaine e Alphonsus, contudo, é marcada pela "anacronia", como indica o título do poema alphonsino. Isso ocorre não apenas porque, de fato, não se conheceram, mas porque o eu poético do poema de Alphonsus expressa sonhar, no presente, que o seu mestre, morto em 1896, reciprocamente, tenha sonhado com ele.

O idealismo esotérico de Péladan, a morbidez de Poe, o catolicismo rebelde de Baudelaire, as canções "primaveris" de Heine, tudo isso certamente fomentou a poética de Alphonsus. No entanto, havia sido o "simplório" e virtuoso Verlaine que servira de exemplo prático de negação aos valores da Modernidade. Poeta maldito, na contramão da Modernidade, Verlaine rejeitara a impassibilidade simuladamente objetiva na lírica e a grandiloquência do verso. Além disso, numa época de crises sociais e políticas, ele enalteceu o medievo, retomou a mitologia e o estilo patético e sublime do Cristianismo, que haviam sido antecipados por Chateaubriand, cantando, num estilo singular, as suas próprias dores de sujeito antitético.

Outro ponto a se notar é que, na terceira estrofe do poema de Alphonsus, o eu poético oferece ao "doce mestre" a glória de seus versos "[...] ***parsemés*** *d'or, d'onix et d'ivoire, / Perdus dans les sentiers augustes de la foi...*" (GUIMARAENS, 1960, p. 373, grifo nosso), o que remonta à ideia de dispor de maneira esparsa, na arte, aquilo que é "precioso", seja o léxico, seja um expressivo procedimento formal. Verlaine, supõe-se, não é entendido por Alphonsus como um irrefletido e ingênuo dissidente da revista *Le Parnasse Contemporain*, mas como um virtuoso poeta que ensinou a dispersar aquilo que é preciosamente áureo, sólido e cândido e a matizar a matéria poética, por exemplo, quando expressara: "*Pas la Couleur, rien que la*

nuance!/ Oh! la nuance seule fiance [....] (VERLAINE, 1992, p. 150). O uso do verbo "*parsemer*" no particípio, que significa espalhar e dispersar, pode sugerir isso.

A fascinação por Verlaine talvez escondesse uma admiração extraliterária. Em uma obra chamada *Retrato de Alfonsus de Guimaraens*, publicada em 1938, Henrique de Resende, - literato que, na juventude, trocou cartas com Alphonsus e inclusive o encontrou pessoalmente em Mariana, - revela ter conhecido um Alphonsus, em parte, distinto daquele como foi apresentado por Manuel Bandeira, por Henriqueta Lisboa e por João Alphonsus. De Resende (1953, p.72), contrariando estes, explorou também o outro lado do homem, que, segundo ele, era marcado pela "dipsomania", tal qual Verlaine.

Câmara Cascudo, Brito Broca, Tristão de Athayde e outros, por exemplo, louvaram a atitude de Henrique de Resende, ao passo que João Alphonsus, conforme os excertos da crítica e do editorial de 1939[428], "protestou energicamente contra as alusões [...]" acerca do suposto vício do pai. Henrique de Resende (1953, p. 72) contava que, em 1915, viu Alphonsus "estirado, em plena rua" ao lado de uma criança de dez anos, um dos filhos. Recorda ainda as anedotas sobre o poeta, uma das quais era a respeito deste se encontrar, certa vez, embriagado em uma igreja durante a Sexta-feira Santa. Possivelmente isso explica uma parte da admiração que Alphonsus sentia pela figura contraditória do "pobre" Verlaine a ponto de lhe dedicar versos em língua francesa.

No primeiro poema em prosa da obra escrita em francês, lia-se: "*L'amethyste symbolise l'humilité; que mon âme soit toujours humble comme un mendiante couronnée d'améthystes...*" (GUIMARAENS, 1960, p. 373). A humildade mendicante do francês, que havia escrito um poema para a santa carmelita Teresa D'Ávila, serviu-lhe de modelo para a sua própria fantasia de mendicante místico. Alphonsus escreveria poemas à maneira de São João da Cruz e de Santa Teresa, incluídos em *Pulvis*, obra publicada em 1938.

Ao tentar identificar em quais jornais e revistas os poemas de *Pauvre Lyre* inicialmente foram publicados, João Alphonsus destacava que Alphonsus assinou alguns, às vezes, como "Vicomte Antoine de Grandeuil".[429] Esse sobrenome, composto pelas palavras francesas "*Grand*" (grande) e "*deuil*" (luto), indica o quanto o sentimento de perda e de cisão em relação a um "objeto" perfazia a lírica alphonsina. Na indicação do tempo e do espaço de algumas dessas produções, Alphonsus, como se estivesse aludindo à Aix-en-Provence, escreveu "*Aix-le-Désert*" – e, por outra vez, "*Aix-le-Désert, Dans l'Eternité*".

[428] In: DE RESENDE, 1953, p. 7.
[429] In: GUIMARAENS, 1960, p. 718.

Essas demarcações espaciais e temporais imaginárias remetem tanto à história do anacoreta Antão (Antônio), que, no deserto, foi tentado por forças demoníacas, quanto fazem alusão, por conta da toponímia "*Aix*", à Provença, região marcada por embates religiosos e por intensa atividade cultural, como o desenvolvimento do trovadorismo provençal, de onde surgiu o "amor cortês" das cantigas líricas.[430]

O ascetismo (mortificação) e a "cortesia amorosa", como antes já indicamos, já haviam aparecido na lírica alphonsina entrelaçados a elementos místicos. Nas duas primeiras décadas do século XX, embora já escrevendo timidamente alguns poemas em prosa e poemas de verso livre, Alphonsus continuava o processo de exploração desses temas que se relacionavam ao "amor" e à "morte" por meio de formas poéticas antigas, como trovas líricas, barcarolas, pastorelas, baladas, árias, sonetos, numa releitura "moderna" e ao mesmo tempo nostálgica dos gêneros que marcaram a poesia lírica medieval.

Na primeira década do século XX, Alphonsus, inicialmente em Conceição do Serro e, a partir de 1906, em Mariana, esteve cada vez mais isolado, tendo em vista obrigações como juiz municipal, marido, pai e filho. O raro contato que manteve com os antigos companheiros de São Paulo ou do Rio de Janeiro era por meio de missivas. Publicou, nessa época, vários poemas e crônicas em diversos jornais e revistas, como no *Jornal do Comércio*, no jornal de *Conceição do Serro*, em *A Gazeta*, em *O Germinal* etc.

Uma parte desses poemas estava sendo reunida a fim de que fosse publicada num projeto que se chamaria, a princípio, *Pastoral aos Crentes do Amor e aos Iludidos*. Posteriormente, quando o poeta preparou o livro de prosa *Os Mendigos*, publicado em 1920, nos informes e propagandas deste, constava a indicação de que o título da obra antes prometida havia sofrido uma alteração. Chamar-se-ia *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. O poeta, contudo, faleceu em 1921, sem a publicar.

Organizá-la e prepará-la, então, coube ao filho João Alphonsus. Receoso de que o projeto fosse recusado em razão do número elevado de poemas, João Alphonsus revelaria, posteriormente, que suprimiu muitas composições antes de encaminhá-la à editora *Monteiro Lobato & Cia*, que a publicou em 1923.[431] A versão completa de *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* somente apareceria muito tempo depois na *Obra Completa* do poeta.

Em termos de forma, os poemas dessa obra mostravam-se variados, tal qual a sua distribuição bastante desigual por seções. Levando-se em consideração a versão completa do

[430] Cf. SPINA, 1996.
[431] In: GUIMARAENS, 1960, p. 688.

projeto integral, distinguem-se cinco partes: a primeira, chamada "O Brasão", com 2 poemas seriados; "Estâncias", a segunda, com 29 composições; "As Canções", a terceira, com 50; "Os Sonetos", a quarta, com 77; e, por último, fechando o volume, o poema-seção "A Catedral".

Para além de uma alusão ao gênero missionário cristão, a escolha do título *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, em se considerando a nomenclatura "musical" de algumas dessas seções, poderia estar relacionada ao universo das óperas e da música instrumental. Esse título, na verdade, ecoava também o gênero lírico "*pastorela*", composição típica do medievo cujo tema, grosso modo, eram os encontros e desencontros amorosos entre o cavaleiro e a pretendida pastora.[432]

O complemento nominal "*aos Crentes do Amor e da Morte*" do título revela a existência de um misticismo idealista, talvez gnóstico. A *Pastoral* pode ser compreendida como dedicada àqueles que creem no amor pelo amor, tendo-o como uma espécie de religião, como ocorreu a alguns trovadores que, segundo Spina (1996), eram adeptos do que se chamou de "religião do Amor", isto é, "[...] *amor cortês* [que] é a religião dos trovadores, um verdadeiro culto à mulher, que prevê a observância de todo um complexo ritual" (SPINA, 1996, p. 363).

Mas essa *Pastoral* não era somente dedicada "*aos Crentes do Amor*", era, incialmente, destinada "*aos Iludidos*", ou seja, àqueles que eram enganados pelos sentidos ou pela utópica ideia de que poderiam se satisfazer no amor sensível. O fato é que o complemento "*aos Iludidos*", como antes se apontou, foi substituído por "*da Morte*", não legando outra categoria opositora ou paralela àquela de "*aos Crentes do Amor*", mas complementando esta, como se indicasse que quem crê no Amor ideal fatalmente também crê na Morte, entendida como aniquilamento material, corpóreo. Nesse processo, luto, nostalgia e melancolia amorosa entrelaçam-se aos temas do amor e da morte, que, por sua vez, amparam-se na dicotomia neoplatônico-cristã "sensível-suprassensível". A explicação para o título e para parte do teor dos poemas possivelmente estava ainda relacionada ao imaginativo esteticismo esotérico de Péladan.

Em 1906, Péladan havia publicado uma obra chamada *Le secret des troubadours. De Parsifal à Don Quichotte*, onde desenvolvia parte de algumas ideias já trabalhadas em outros livros de sua autoria. A primeira ideia era a de que o ápice do cavalheirismo e dos ideais do trovadorismo encontrava-se na figura do cavaleiro Parsival, cuja atitude ascética era famosa nas

[432] Segismundo Spina (1996, p.397) descreve a *pastorela* como uma "Composição cujo tema é o encontro entre cavaleiros e pastoras que são por eles requestadas de amor". Spina, que classifica esse tipo de composição como pertencente à lírica de amor, destaca que o ambiente rústico descrito não é natural como acontecia nas populares *cantigas de amigo*, é um ambiente "artificial" em que estão "em diametral oposição duas classes sociais".

novelas de cavalaria e ecoava no "amor cortês" dos trovadores provençais, ao passo que o momento de declínio desses ideais estava expresso em *Dom Quixote*, de Cervantes.

Mais do que isso, Péladan revelava que, em arquivos do Vaticano, havia provas de que o "Amor Cortês" da literatura medieval, na verdade, mascarava as "heresias" nascidas no Languedoc e na Provença. Essas regiões ao sul da França, nos séculos XII e XIII, haviam sido "[...] o centro de uma religiosidade rica e complexa em que proliferaram não só a ortodoxia como a heresia cristã" (HAAG, 2009, p. 162), como a gnose cátara:

> Os cátaros eram dualistas por acreditarem nos princípios do bem e do mal, sendo o primeiro o criador do universo invisível e espiritual, e o segundo do nosso mundo material. A matéria era má porque fora criada pelo demônio, mas, como o ideal da renúncia às coisas materiais não era prático para ninguém, a maioria dos cátaros levava vida normal com a promessa de renunciar ao mundo mau em seu leito de morte, de modo que só alguns abraçavam a vida rígida dos *perfecti*. (HAAG, 2009, p. 163).

Após missões evangélicas para combater as heresias dos cátaros (os puros), seita cristã que professava uma fé maniqueísta, praticava uma ascese extremamente austera e acreditava que o mundo material era ilusório, houve, no século XIII, a famosa Cruzada Albigense, que foi responsável pelo massacre desses povos do sul da França. Dessa Cruzada em específico, os Pobres Cavaleiros do Templo não participaram, porque justamente em "[...] Languedoc concentrava-se a maior fonte da renda e recrutamento dos templários." (HAAG, 2009, p. 162).

Essa religiosidade cristã herética era contemporânea ao trovadorismo, nascido também naquela mesma região. Para Péladan (1906), foi na lírica provençal que as crenças "heréticas" dos cátaros se ocultaram. Na vassalagem amorosa, na "coita amorosa" e na linguagem cifrada dos trovadores, conforme o esotérico, propagavam-se as ideias da "religião do Amor".

O fato é que, após a perseguição aos povos do sul da França, o trovadorismo provençal se espalhou de maneira mais intensa pela Europa. Esse último acontecimento é, de fato, mencionado por estudiosos da lírica medieval, que ainda destacam que houve, nessa época, após a Cruzada Albigense, um declínio do "doce paganismo da poesia senhorial dos trovadores", dando lugar "[...] para o lirismo contemplativo da Virgem" (SPINA, 1996, p. 362).

Conforme lembrava Péladan (1906), quem devia à tradição dos trovadores provençais era Dante Alighieri, um dos patronos da *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*. Dante, professando a doutrina dos trovadores, quando compôs em toscano a *Comedia*, afastava-se das restrições da Igreja Católica da época e, ao mesmo tempo, elevava a arte cristã. Destaque-se

ainda que essas ideias de Péladan sobre uma suposta doutrina secreta dos trovadores já constavam em outras obras, como em *L'Occult Catholique*, de 1898:

> *Le Dante, qui a été l'Homère de l'idée chevaleresque, apparaît Albigeois en quelque chose; avant de prendre cette épithète pour un blâme, il faudrait préciser* ***la secrète doctrine des Troubadours****, problèmes d'histoire idéologique qui ne s'abordent pas incidemment; l'abominable Réforme n'a aucun rapport avec l'Albigéisme ou doctrine occitanique.* (PÉLADAN, 1898, p. 162-163, grifo nosso).[433]

Não se pode ter certeza se Alphonsus teve acesso a essas obras específicas de Péladan, principalmente porque, no apêndice de Anglade-Aurand (1970), na parte referente à biblioteca de Alphonsus e à de Freitas Valle, não consta a indicação desses títulos, sobretudo em virtude de os livros esotéricos de Péladan que Valle possuía não terem sido discriminados pela pesquisadora. Destaque-se que outras obras que Alphonsus teve, como *Choix de Poésies*, de Verlaine[434], *Istar* e *L'Androgyne*, de Péladan, e *Le Satanisme et la magie*[435], de Jules Bois, não entraram na listagem feita por ela, o que pode indicar a plausibilidade em se considerar que Alphonsus teve acesso às ideias de *L'Occult Catholique* e de *Le secret des troubadours.*

Outra possibilidade de acesso a essas concepções estava no fato de o amigo Severiano de Resende, que, nesta época, vivia em Paris, ter sido fervoroso defensor e "discípulo" do autor esotérico em Paris. O fato é que, na obra *Pastoral*, Alphonsus reafirma-se como herdeiro da tradição lírica amorosa, possivelmente em diálogo com essas ideias propagadas por Péladan, ainda que Verlaine, tal qual os simbolistas portugueses lidos por Alphonsus, também mostrasse interesse pelo medievo quando escreveu versos aparentemente religiosos.

Entre os cátaros, cuja gnose era cara ao imaginativo esoterismo de Péladan, havia duas categorias: "os '*perfecti'*, ou 'perfeitos', e os '*credentes'*, ou 'crentes, que viviam uma vida normal mas se esperava que recebessem a absolvição ou *consolamentum* em alguma fase da existência, antes de morrer. (LOYN, 1990, p. 80, grifo do autor), o que possivelmente explica o título da obra *Pastoral aos* ***Crentes*** *do Amor e da Morte*.

Em se considerando tal hipótese, essa obra alphonsina pode ser entendida como destinada àqueles que creem no amor – materialmente impossível e ilusório ao Homem – e que

---

[433] Tradução nossa: "Dante, que foi o Homero da ideia cavaleiresca, aparece de alguma forma albigense; antes de acusar esse epíteto, seria necessário especificar a doutrina secreta dos Trovadores, problemas de história ideológica que não são abordados por acaso; a abominável Reforma não tem conexão com o albigensianismo ou a doutrina occitana."

[434] Cf. GUIMARAENS FILHO, 1995.

[435] Cf. RICIERI, 2016, p. 48.

são cônscios da inevitabilidade da morte, como expõe-se recorrentemente em alguns trechos de poemas, como o que se segue:

> [...]
> '- Sou o amor que tudo em luz irial transmuda!'
> E para o amor vivi, como vivera
> Para o aniquilamento de mim mesmo..." (GUIMARAENS, 1960, p. 250).

No processo de expressão dessas energias complementares que são aparentemente opostas, quem enunciará, por vezes, será um eu lírico trovadoresco. No primeiro poema da seção chamada "O Brasão", por exemplo, escrito em dísticos alexandrinos com rimas emparelhadas, somos apresentados a um eu lírico menestrel-cavaleiro que porta um "[...] elmo ao luar, guantes, cota de malha" (GUIMARAENS, 1960, p. 129), ecoando o cavaleirismo místico, - contudo, menos ascético, - já presente em *Kiriale*.

Em diálogo com a Dama, com os lacaios e com os nobres, a voz poética alphonsina expressa sua origem duplamente honrosa, em virtude de sua ascendência, em parte, cavaleiresca e, embora também pobre, digna:

> De solar em solar, menestrel dos mais pobres,
> Ai! como suspirei pelas filhas dos nobres...
>
> E seguindo, elmo ao luar, guantes, cota de malha.
> Dizia à Dama: - "Flor, eis a minha mortalha...
>
> E a Dama respondia, olhando o céu magoado:
> - "Dize antes, trovador, as vestes de noivado..."
>
> E vinha-me coroar com a flor dos cinamomos.
> Mas chegavam então lacaios e mordomos
>
> E rugiam: "Vilão, tão alto o olhar elevas...
> Neto de peões, abaixa o teu olhar às trevas!"
>
> E nas torres a voz dos nobres repetia:
> - "Vilão! Vilão!" E ao luar, como a lua, eu sorria
>
> E dizia-lhes: "Meus avós tinham brasão:
> Campo de neve onde agoniza um coração.
>
> Ide ver os troféus dos bons tempos, o estranho,
> Heráldico armorial, gentis-homens de antanho!
>
> Tive tantos avós cavaleiros e tantos
> Outros filhos do povo, humildes como santos...
>
> Estes, míseros peões, nas rudes cercanias
> Do castelo ancestral de Vimaraens, sombrias

> Múmias, dormem o sono esquecido dos pobres..."
> "Vilão! Vilão!" clamava ao luar a voz dos nobres. (GUIMARAENS, 1960, p. 129).

Em termos de *tópica*, em se considerando os dois poemas seriados da primeira seção, aparentemente estamos perante uma "releitura" do gênero lírico medieval "pastorela". O conteúdo das composições é marcado inicialmente pela apresentação do cavaleiro-menestrel que requer as filhas dos nobres e, depois, as pastoras; - tal qual a tradição cultivada pelos Provençais e incorporada pelos trovadores portugueses, conforme Saraiva e Lopes (1976), que destacavam: "Este género, denominado entre nós pastorela, é cultivado por alguns poetas mais cultos dos Cancioneiros" (SARAIVA E LOPES, 1976, p. 60).

Sob a forma métrica alexandrina, pouco comum à tradição portuguesa medieval, dramaticamente e descritivamente apresenta-se a face alphonsina, que se revela descendente "Do castelo ancestral de Viramaens [...]", indicando a sua cidade de origem portuguesa, já registrada em *Kiriale*, quando o poeta assinara esta obra na condição de "Alphonsus de Viramaens".

Saraiva e Lopes (1976, p. 60), em *História da Literatura Portuguesa*, ao elencarem a variedade de canções desenvolvidas em Portugal no medievo, destacam que o gênero lírico, - em parte nascido a partir da cultura popular ibérica, - muito devia também à lírica dos trovadores provenientes da região da Provença. Muitos dos trovadores provençais, segundo Saraiva e Lopes (1976), ou eram membros das famílias reais peninsulares ou foram abrigados em Portugal, na Espanha e em outros países, durante as épocas de tensões político-religiosas no Sul da França. D. Dinis, por exemplo, era um trovador lírico herdeiro da arte provençal.

Alphonsus, assim como fizera em algumas seções das obras anteriores, recuperava a tradição medieval, para além do desenvolvimento de temas religiosos-cavaleirescos. Nos dísticos do poema de abertura de "O Brasão", uma espécie de diálogo codificado entre o poeta e a Dama se estabelecia.

Ele se apresentava como cavaleiro, ao passo que ela o questiona a respeito de onde estariam as vestes do noivado. Como não o eu lírico não responde à pergunta, expressa-se que a Dama, curiosamente, vinha adorná-lo com a flor dos cinamomos. Uma vez que a "religião do Amor" depende da "coita amorosa", a não realização do amor na forma de noivado ou de casamento é a forma de fomentar a idealidade desse sentimento, o que merece a premiação do cavaleiro-menestrel.

No entanto, a voz lírica expressa que ambos são interrompidos por lacaios, nesse momento. Estes, na condição de antagonistas, são as vozes da razão medieval, que relembra ao poeta não somente que ele pertence a um estrato social inferior ao da Dama, mas que, por isso, na posição de Vilão-menestrel, o eu poético deveria olhar para baixo, vergar-se em direção às "trevas", - o que equivaleria a uma disposição menos idealista.

Esse empecilho amoroso parcialmente remonta à lírica trovadoresca, levando-se em consideração que, dentro dessa tradição, o "[...] Amor [...] apresenta-se como tentativa de união entre o homem que solicita e a mulher que nega: o amante-mártir e a *dame sans merci* [...]." (SPINA, 2007, p. 47). Neste poema, porém, não é a dama que recusa o Vilão-menestrel ou que impede o amor. Como "[...] a poesia cortês constitui, em síntese, uma exaltação do amor infeliz" (SPINA, 2007, p. 47), os antagonistas da requesta são os lacaios e os nobres.

Mesmo sendo segregado pelo motivo de ser um "Vilão", aparentemente, o eu poético apraz-se com essa rejeição, conquanto antes expressasse que procurava nas "filhas dos nobres" um fim para o seu sofrimento. A rejeição e a não plenitude amorosa, na verdade, promovem aquilo que é a "religião do Amor". Além disso, a rejeição é o traço distintivo do poeta "maldito", condição essa que aqui é sugerida em virtude do uso da palavra "Vilão", tanto capaz de designar o indivíduo que habitava as vilas, quanto, ao mesmo tempo, de evocar a figura literária do poeta François Villon, - que já havia repercutido na poesia e na figura de Paul Verlaine.

Alphonsus aproveita-se dos gêneros líricos medievais, em que há o impedimento amoroso por diversos motivos, a fim expressar a melancolia, o sentimento de descompasso social e o luto que são típicos de sua própria poesia. Desse modo, exaltava-se o Amor. E, por diversas vias, aludia-se à Morte, seja ela a responsável por separar os amantes, seja ela o fato que colocava fim à dor passional do sujeito amoroso.

Os sintomas da coita amorosa também nos interessam nesse processo. Segismundo Spina (1996, p. 25), por exemplo, destaca que a exaltação do Amor puro na "erótica trovadoresca", tinha como "sintomas mais comuns [...]":

> - a perturbação dos sentidos (que atinge a loucura); - a impossibilidade de declarar-se, quando em presença da mulher [...]; - a perda do apetite, a insônia, o tormento doloroso, a doença e a morte como solução de seu drama passional; e, às vezes, certo masoquismo, certo prazer na humilhação e no sofrimento amoroso. (SPINA, 1996, p. 25).

Loucura, falta de fome, insônia, tormento, pensamentos relacionados à morte, prazer no sofrimento, tudo isso também faz parte dos sintomas que afetam o melancólico, conforme propôs Robert Burton (2020), no século XVII, em sua obra *A Anatomia da Melancolia*. Já Freud

(2010a) e Kristeva (1989), no século XX, a respeito do objeto amoroso, apontavam que o sujeito depressivo-melancólico se satisfaz com o automartírio porque tem "tendências sádicas" contra a "Coisa" perdida. E como a "sombra" do objeto caí sobre o próprio melancólico, este torna-se, no fim das contas, um masoquista.

Na lírica amorosa alphonsina, indubitavelmente, essa disposição ao automartírio está presente. Em razão da recorrência com que isso acontece, infere-se a existência de certo prazer em ser impedido de amar plenamente ou em ser identificado como um maldito. É por isso que o cavaleiro-menestrel, conquanto seja rejeitado e desmascarado como "Vilão", sorri ao luar, duplicando, na sua própria boca, a forma da Lua que ele observa. Nesse instante, o pacto místico entre o menestrel e o satélite da Terra, que rege a sua poesia e a sua vida, é revelado ao leitor.

No segundo poema dessa seção, também formado por oito dísticos alexandrinos, o eu poético expressa que, entre as filhas dos pastores, obtivera sucesso, de tal forma que "A cada lira que eu cantava, a cada lira,/ Suspirava uma voz que até hoje suspira" [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 190), indicando a capacidade da sua poesia de lhes despertar desejo, isto é, o amor em potência.

Aliterações, assonâncias e, principalmente, a repetição desse léxico pouco rebuscado evidenciam os intentos melódicos de Alphonsus, que, neste momento, alinha-se à simplicidade lexical da lírica verlainiana. Nesse segundo poema, porém, não são os mordomos e lacaios que denunciam o Vilão-menestrel, mas os pastores, que alertam as moças acerca da aura sofredora daquele que as corteja:

> [...]
> - Oh loiras, qual de vós me quer? Meigas morenas,
> Qual de vós me dará alívio às minhas penas?
>
> E os pastores então diziam: Raparigas,
> Por que lhe não cantais: "Oh poeta, não nos sigas!
>
> Bem vemos, trovador, o teu velho brasão:
> Campo de neve onde agoniza um coração...
>
> Tu que vais a plantar açucenas e lírios,
> Bem sabes que afinal só colherás martírios!" (GUIMARAENS, 1960, p. 130).

O eu poético expressa indiretamente, nesse poema, por meio dos conselhos dados pelos pastores às moças, que foi desmascarado como sujeito cuja estirpe é marcada pela frieza ("Campo de neve") e pelo sofrimento ("[...]onde agoniza um coração..."), o que era explicitado por seu "velho brasão", heráldica onde constavam os sinais dessa condição paradoxal, que é

frígida e, ao mesmo tempo, passional. Em suma, essa primeira seção serve de apresentação do eu lírico alphonsino da *Pastoral*, marcado pelo desejo de amor e pela impossibilidade, que é prazerosa, de realizá-lo.

Na segunda seção de *Pastoral*, chamada "As Estâncias", Alphonsus, empregando variadas formas poéticas isométricas e polimétricas, continua a se valer de motivos que reforçam a temática do amor frustrado. A sua frustração ora está relacionada à morte da amada (poema "III"), ora à ideia de que, sendo o tempo implacável, a idade avança, levando o eu poético à velhice (poema "V"). A morte, então, é a solução para quem vive, na Terra, o que parece ser a experiência do inferno:

> [...]
> E quando chegar o inverno,
> O pôr-do-sol indeciso,
> Dai-me, oh Deus, o paraíso,
> Pois sempre vivi no inferno... (GUIMARAENS, 1960, p. 193)

O sofrimento constante desse eu lírico, que é identificado, em alguns poemas, como poeta, está marcado no seu olhar, que o denuncia a outros possíveis amores (poema "VII"). Infelicidade e amor, nesse sentido, recorrentemente, parecem convergir, como a indicar que o desejo de plenitude amorosa é ilusão, como é expresso no poema "I" das "Estâncias":

> Foi a tua beleza?
> Foi toda a minha Dor?
> Não sei, nem sabes, mas na devesa
> Chorou cantando o rouxinol do amor.
> Ias de preto, leve,
> Como uma andorinha no ar.
> Pelo céu tranquilo tombava a neve
> Do meu pesar.
> Como tinhas de ser crucificada,
> Abri-te os braços…
> O luar, mais brando do que tu, Amada,
> Vinha guiar os nossos passos.
> Agora que cheguei e que chegaste
> Ao fim da vida,
> Bem sabes que a ilusão com que sonhaste
> Foi pérola de bem alto caída
> E que vimos enfim no mar perdida…
> No mesmo mar ebúrneo do teu seio,
> Donde ela em tempos mais felizes veio! (GUIMARAENS, 1960, p. 191).

Os estados psíquicos que se referem ao sofrimento e à dor da desilusão do eu lírico frente ao fracasso do amor são traduzidos a partir da sobreposição de imagens carregadas de

simbologia própria, ainda que ampla, como é o caso do rouxinol, da neve, da crucificação, do luar, etc. Ao se valer do motivo do canto do rouxinol, o eu poético indica o prenúncio do quanto a felicidade amorosa é efêmera e, por isso, ao mesmo tempo, dolorosa e bela. O oxímoro "Choro cantando", que marca o som emitido pela ave, sintetiza o quanto a dor e beleza estavam imbricadas nessa promessa. Já o motivo da "neve", presente na heráldica do eu lírico de "O Brasão", aqui retorna, antecedido pelo verbo "tombava" e precedido pelo verso "Do meu pesar.", indicando um sentido disfórico para o termo. A elevação leve da amada, de preto, por sua vez, contrasta com a queda "pesarosa" da neve, que evoca a disposição "fria" e o movimento "descendente" do eu lírico.

A conexão entre as imagens, por não ser explícita, parece respeitar unicamente à lógica da tradução simbólica das impressões psíquicas do eu poético diante dos temas do Amor e da Morte. Como a Amada parece necessária a uma dada "crucificação", o eu lírico expressa ter-lhe aberto os braços, como se estivessem em um rito sagrado, - talvez o rito amoroso, cuja promessa de idealidade, "pérola de bem alto caída [...]/ No mesmo mar ebúrneo do [...] seio [da Amada]", mostrava-se, "Ao fim da vida", ilusória. No poema, a ideia do amor é enaltecida, porém, há uma espécie de barreira que impede, no mundo sensível, a realização plena desse sentimento.

Nessa segunda seção, tal qual em outras, como vem analisando nos últimos anos Pereira (2012, 2021), há algumas versões-traduções de poemas franceses e italianos, principalmente de Verlaine e de Stecchetti, além de Mallarmé e de um poema em francês de Jacques D'Avray. Vertidas para a forma de versos, ademais, há também, no decorrer do livro *Pastoral*, literatura chinesa, coreana e japonesa, que são traduções indiretas a partir de versões francesas. Em grande parte desses poemas impera o tom sentimental com tendência melancólica.

Lorenzo Stecchetti, como lembra Pereira (2021, p. 253), era um dos pseudônimos do poeta italiano Olindo Guerini, que, contudo, declarava que o tal nome "Stecchetti" era o de um "primo fictício [...] morto após padecer de tuberculose", o que refletia na temática triste dos poemas traduzidos por Alphonsus. Quanto às composições de Verlaine traduzidas pelo poeta mineiro, destacavam-se, além de uma versão do poema "*Chanson d'Automne*", de *Poèmes saturniens*, alguns poemas de *Romances sans paroles*, como a "*ariette*" "IX".

Nessa "*ariette*" de Verlaine, convém lembrar, a sombra das árvores, projetada no rio sobre o qual "reclamam" pombas, sugeria uma espécie alegoria capaz de aludir à ideia de que a atividade poética, espelho distorcido, possivelmente fosse um simulacro capaz de produzir mais "melancolia" no poeta. Alphonsus, tal qual ocorre no poema de Verlaine, mantém como epígrafe o trecho em língua francesa de Cyrano de Bergerac, onde consta a alegoria do rouxinol

(poeta) que, do alto das árvores, ao ver sua imagem refletida nas águas (literatura), acredita ter caído no rio e atemoriza-se. Alphonsus verte o poema de Verlaine nos seguintes termos:

> No Ribeiro enevoado, a sombra do arvoredo,
> Como a fumaça, morre a medo,
> Enquanto no ar, entre as ramagens verde-negras,
> Se lastimam as toutinegras.
>
> Quantas vezes, viandante, esta incolor paisagem
> Não te mirou a ti, a ti também sem cor!
> Chorava triste na folhagem
> O teu Amor...
> E entre pétalas doiradas,
> As tuas esperanças afogadas... (GUIMARAENS, 1960, p. 194).

O poeta brasileiro substitui as "pombas" verlainianas por "toutinegras", e os "ramos reais" por "ramagens verde-negras", o que faz incidir sobre a primeira estrofe uma tonalidade mais sombria – conferida pela repetição do termo "negras" – que não consta no poema verlainiano. No poema francês, na segunda quadra, finaliza-se a composição expressando-se a ideia de que o "viajante", choroso e pálido como a paisagem evocada na primeira quadra, tem suas esperanças afogadas em razão da agonia que o invade. Na versão de Alphonsus, composta não por uma quadra, mas por uma sextilha, o tom patético é intensificado pelo emprego de reticências duas vezes, o que não ocorre na versão do poeta francês.

O choro do "viandante" alphonsino, além disso, está relacionado a um elemento não evocado explicitamente no poema francês, isto é, ao amor. Alphonsus não apenas o exprime diretamente, mas o convoca por meio de maiúscula ("Amor"), destacando que a agonia do seu "viandante" é fruto de irrealização do amor ideal.

Outro elemento que se destaca na versão do poeta brasileiro é o fato de que, entre esses reflexos e tristezas, subsistem "pétalas doiradas". Em diálogo com a obra verlainiana, essa imagem das "pétalas doiradas" pode indicar, analogicamente, a subsistência de algo valioso e bonito, - talvez versos belos, - mesmo em meio ao afogamento das esperanças. De novo, está-se diante da ideia de beleza produzida a partir da melancolia ou da afinidade entre ambas.

Conforme destacamos, já quando analisamos a "*ariette*" de Verlaine, segundo Starobinski (2016) o motivo aquático está relacionado à melancolia e ao espelho, os quais, por vezes, na tradição artística ocidental, convergem e se reforçam. O entrelaçamento agudo entre o real e o imaginário, traduzido pelas imagens evocadas no poema em francês, indica que as projeções melancólicas do poeta, trabalhadas pela imaginação e refletidas em forma de literatura, criam uma espécie de simulacro-espelho tão legítimo quanto o real em si, o que acaba

por potencializar a ideia de infortúnio que recai sobre o artista, que se vê, em sua própria obra, em uma condição pior do que aquela em que realmente se encontra.

Brunel (2007, p. 335), como anteriormente citamos, divisou, nos últimos versos desse poema de Verlaine, uma potencial alusão a Ofélia prestes a se afogar, o que, por sua vez, pode ser visto como exemplo de imagem masoquista do melancólico, sempre às voltas com a ideia de suicídio, de abandono ao "afogamento". Na versão Alphonsina, isso também ocorre, como se fosse uma alegoria da atividade poética ao mesmo tempo que traduz, por meio dessa "paisagem-espelho", a interioridade do poeta.

Ainda na seção "Estância", no poema "XVII", a técnica da projeção da paisagem interior por meio do acúmulo de imagens-símbolos é recorrente. Em versos em que se adia a pontuação final e se usa "*enjambements*", percebe-se o quanto a poesia de Alphonsus, neste momento, seguia, a seu modo, as técnicas empregadas por Verlaine em *Romances sans paroles*.

> Quando o ocaso, triste, vinha
> Baixando além,
> Enchiam-se de luto as catedrais.
> Minh'alma tinha
> Também
> A mesma sombra e os mesmos ais.
> O sol tombando, triste,
> Contemplava-me, e eu via,
> No céu onde floriste,
> As minhas ilusões, toda a minha agonia!
> Sombras de mortos e de mortas
> Que andais velando pelas portas,
> Vinde dar-me consolo aos meus martírios.
> Embalsamai minh'alma fria, fria,
> Com pétalas de lírios! (GUIMARAENS, 1960, p. 198).

O ocaso, símbolo místico e melancólico conforme a tradição literária ocidental, bastante recorrente entre as imagens que compõe a *paisagem* da poética de Verlaine, aparece também como parte da *paisagem* da poética de Alphonsus, que, contudo, funde-a ao símbolo da catedral e à imagem fúnebre e intercessora das sombras dos mortos.

O léxico disfórico ("ocaso", "triste", "sombra", "martírios") e fúnebre ("luto", "mortos", "mortas") permeia os versos polimétricos do poeta, que trabalha as possibilidades fônicas dos signos, fazendo o estrato sonoro, por meio do uso em demasia de consoantes nasais, corresponder ao clima de entorpecimento melancólico, ao passo que, em razão da menção a "catedrais" lutuosas ao fim de tarde, consegue sugerir e evocar, com o uso nas palavras "além" e "também", a representação do som emitido por sinos. O uso do "*enjambement*" no início,

ademais, é capaz de induzir, analogicamente, o leitor a um “desmoronamento” lânguido na leitura do poema monostrófico, de um verso a outro, o que corresponderia ao “desmoronamento” que ocorre com o Sol durante um ocaso e com o eu lírico, naquele momento, em agonia.

A relação já abordada em *Kiriale* entre a alma lírica e a torre, mais de uma vez, é retomada. No poema “VII”, da seção “As Canções”, é convocada a imagem da torre de uma igreja, onde um sacristão, insone e lutuoso, recita salmos tristes e preces:

> Minh’alma é a torre de uma igreja:
> Passa de luto o sacristão.
> A coruja que nela adeja
> É o meu próprio coração.
>
> E o sacristão que nunca dorme
> (É um esqueleto que não conheço.)
> Sobe a escadaria enorme
> Que não tem fim nem tem começo.
>
> Sobe e põe-se lá de cima,
> Como dolente trovador que é,
> A dizer versos onde a rima
> É a unção de um peito cheio de fé.
>
> São salmos tristes, mortuários,
> Profundas preces de penitência.
> Surgem imagens de calvários,
> No fim de cada uma existência.
>
> Matinas, vésperas, completas,
> Soluçam na sua voz.
> Seguem-se horas de silêncio, inquietas,
> De uma agonia atroz.
>
> E o sacristão, todo de preto,
> Beija o retrato de uma dama.
> É bem gentil este esqueleto
> Fazendo o gesto de quem ama.
>
> Só neste instante é que, fitando
> Os finos ossos que Deus me deu,
> Me reconheço no miserando
> Espectro vil: sou eu! sou eu!
>
> Quando morre quem quer que seja,
> O sacristão põe-se a rezar.
> Minh’alma é a torre de uma igreja
> Que tem um sino sempre a dobrar... (GUIMARAENS, 1960, p. 212).

Dando continuidade ao projeto de retomada das formas poéticas medievais promovido desde o Romantismo, Alphonsus constrói esse poema, de oito quadras com octossílabos, em que expressa as ideias de luto e do padecimento de um eu poético que é marcado, constantemente, pela morte de outrem. Estamos diante de um poema que é a projeção da interioridade lírica por meio de uma alegoria fúnebre e religiosa.

De início, o eu poético apresenta a sua alma como torre de uma igreja que tem, como equivalente ao coração, uma "[...] coruja que nela adeja". Nessa alegoria, o eu lírico dispõe imagens disfóricas sacras, afirmando, porém, que não conhece "o sacristão" que "sobe a escadaria enorme" da igreja. Este desconhecido, na verdade, como posteriormente se verá, equivale à metáfora da corporeidade ou da personalidade da qual a consciência lírica inicialmente está dissociada. No ápice dessa ascensão do sacristão pelas escadarias, o eu poético afirma que esse "dolente trovador" declama versos em que a rima "É a unção de um peito cheio de fé", sugerindo que o declamar poético, amparado nos retornos sonoros (rímicos), oferece o apanágio à dor desse que está "todo de preto" e que "Beija o retrato de uma dama".

A especialidade poética do lutuoso sacristão "São salmos tristes, mortuários,/ Profundas preces de penitência." (GUIMARAENS, 1960, p. 212), o que lembra o papel desempenhado pela religião e pela música no processo de "sublimação" daquilo que é desejo irrealizado; no caso, o amor da dama do retrato.

A voz lírica, descrevendo a dolência do sacristão, na sétima estrofe, rompe com a dissociação e se distingue como este que, pouco antes, ela não reconhecia: "Me reconheço no miserando/ Espectro vil: sou eu! sou eu!" (GUIMARAENS, 1960, p. 212). Após esse reconhecimento da consciência do eu poético em relação à sua personalidade-corporeidade lutuosa e decrépita, na oitava e última estrofe, há o lamento de sua própria condição de lutuoso.

A recorrência desse evento fúnebre - de que a poesia alphonsina é eterna mensageira - está expressa nos dois últimos versos, com destaque para o advérbio temporal: "Minh'alma é a torre de uma igreja/ Que tem um sino **sempre** a dobrar..." (GUIMARAENS, 1960, p. 212, grifo nosso). A constância da morte na existência do eu poético, portanto, faz de sua alma um eterno dobre de sinos. Mais uma vez, a realização do amor se mostrou impossível em virtude da morte. Nesse processo, por vezes, o eu poético liga-se ao passado, como é explicitado no poema "XV":

> [...]
> Eu só conheço o caminho
> Que volta para a saudade.
> Tédio atroz, meu bom vizinho,
> Tende dó deste velhinho,
> Tão velho na flor da idade... (GUIMARAENS, 1960, p. 218).

Estagnado no presente e vizinho do Tédio, o eu poético expressa que sabe, exclusivamente, voltar-se ao caminho pretérito, que o leva à saudade. O passado é o tempo que atrai o melancólico, conforme Freud (2010a), Kristeva (1989), Starobinski (2016) e Costa Lima (2017). O eu poético, como quem prematuramente conheceu a felicidade, - que ficou para trás, - é um "velhinho" "[...] na flor da idade...". Esse oxímoro é apenas um dentre tantos outros recursos que tentam traduzir os conflitos internos desse eu poético às voltas, em geral, com o "objeto" amoroso perdido e com a ideia de que a infelicidade é o que rege, fatalmente, o seu sentir.

Esses conflitos, às vezes, são transpostos para os poemas numa forma mais prosaica; outras, são traduzidos por meio de símbolos aparentemente corriqueiros que conferem, porém, à construção poética certa indefinição de sentido. Flores, crepúsculo, estrelas, Lua e edificações (catedrais, igrejas, torres) são recorrentes nesse processo e constantemente são interligados a fim de que o eu poético expresse seus sentimentos a respeito dos temas do amor e da morte. O motivo-símbolo "torre" e da "lua", por exemplo, no poema "XXXIII. Ismália", acompanham o tema da loucura, do espelhamento e dos prenúncios de uma cisão dicotômica existencial:

> Quando Ismália enlouqueceu,
> Pôs-se na torre a sonhar...
> Viu uma lua no céu,
> Viu outra lua no mar.
>
> No sonho em que se perdeu,
> Banhou-se toda em luar...
> Queria subir ao céu,
> Queria descer ao mar...
>
> E, no desvario seu,
> Na torre pôs-se a cantar...
> Estava perto do céu,
> Estava longe do mar...
>
> E como um anjo pendeu
> As asas para voar...
> Queria a lua do céu,
> Queria a lua do mar...
>
> As asas que Deus lhe deu
> Ruflaram de par em par...
> Sua alma subiu ao céu,
> Seu corpo desceu ao mar... (GUIMARAENS, 1960, p. 231-232).

Com o uso de símbolos e signos historicamente considerados dicotômicos, como céu e mar, alma e corpo, subir e descer, longe e perto, em cinco quadras com redondilhas maiores, metro que se relaciona à tradição poética medieval, evoca-se uma espécie cisão da paisagem que reverbera na cisão da figura de "Ismália". O Ser, a Imagem, o Universo, todas essas categorias são convocadas no poema por meio de aspectos aparentemente opositores, mas que são complementares na tradução do drama da ruptura dos signos *Lua* e *Ismália*; cisão essa legada à cultura ocidental graças às tradições onde reverberam o neoplatonismo e a tradição religiosa judaico-cristã.

De início, por algum motivo que não é enunciado, expressa-se que a figura feminina do poema "enlouqueceu", o que pressupõe que esta não era a sua condição, mas que veio a ser após algum fato. Sonhando e cantando na torre, pende, porque deseja alcançar ambas as Luas, uma com o corpo e a outra com a alma. Ao mesmo tempo que não é anjo, vide a comparação que se inicia a quarta estrofe, potencialmente o é, afinal a sua alma porta "As asas que Deus lhe deu". Essa vontade persistente de comunhão com as Luas, que traduz a aspiração à transcendência, é expressa pela ocorrência do verbo "querer". No pretérito imperfeito, em quatro versos de duas estrofes intercaladas, os conjuntos de versos iniciados com o verbo "queria", o mais repetido entre todos, indicam a obstinação do desejo de Ismália, enlouquecida e a sonhar.

Para se analisar melhor o sentido da "loucura", do "desvario" e do "sonho" de Ismália, a problematização do título da composição mostra-se, parcialmente, profícua. Num artigo chamado "As várias formas de *Ismália*: espelhamentos, tensões, poéticas", Ricieri (2003), além de questionar o grau de interferência de João Alphonsus na "organização-publicação" de *Pastoral*, discutiu as variantes desse poema cujo título, em 1910 e em 1915, aparecia como "Ofélia", e não como "Ismália".

Ofélia, na peça shakespeariana, aparece afogada, após viver o desamor do alucinado e melancólico Hamlet e saber da morte do próprio pai. A loucura do mórbido Hamlet é, num certo grau, simulada, ao passo que a de Ofélia, que canta antes da própria morte, não é. De qualquer forma, como bem destaca Ricieri (2003), se a "Ofélia é sempre a personagem de Shakespeare, por outro lado, ela não o é, não é apenas aquela [...] (RICIERI, 2003, p. 194), porque, a cada apropriação desse símbolo, molda-se uma nova "personagem". Ricieri (2003, p. 194) ainda lembra que essa figura feminina shakespeariana, na verdade, era uma "apropriação" comum "[...] no panorama cultural e no quadro geral de referências" em que a produção alphonsina se inseria. Verlaine, Rimbaud e outros simbolistas, por exemplo, haviam recorrido a essa figura e a outras personagens de *Hamlet*.

Num estado de êxtase, a figura feminina do poema de Alphonsus, lunática, em uma fantasia que a tornou incapaz de discernir o objeto (a Lua do céu) do reflexo que era representação deste (a Lua do mar), desejou, tal qual vira o símbolo lunar duplicado, cindir-se em duas, corpo e alma, pressupondo, assim, uma realidade material e uma celestial. Do alto da "torre", atirou-se em direção ao "mar", símbolos que não constam na peça de Shakespeare para se referir ao afogamento de Ofélia, o que permite definitivamente apontar que a Ismália-Ofélia não é mera retomada, em versos, da figura da personagem shakespeariana, mas uma nova "personagem" em que subsiste a sombra da primeira. Alguns motivos quase semelhantes a esses, como antes assinalamos, já estavam presentes no poema "XII. Saudade", de *Kiriale*, onde se lia: "Uma mulher que por amar soluça/ Na torre da minha alma se debruça." (GUIMARAENS, 1960, p. 61).

Ricieri (2003) recorda ainda que Alphonsus, na prosa "Pudor, Pundonor", ao discorrer sobre a política, a religião, a ciência, o romance e a poesia no decurso da História, usou essa figura shakespeariana feminina como aposto da "mísera poesia", "[...] doce Ofélia eternamente levada pela corrente" (GUIMARAENS, 1960, p. 441). Destaque-se também que, em um poema chamado "Ofélia", reunido na obra póstuma *Pulvis*, o eu poético alphonsino se colocaria como uma voz lírica feminina que era levada pela correnteza e cujos delírios foram abençoados pela Lua.

Composições cujos títulos ou motivos parecem antecipar ou retomar o poema "Ismália/Ofélia" são muitas na obra alphonsina. Entre todas, destaque-se o drama "Voz do Céu (cenas romanescas)", que o poeta dizia estar compondo na ocasião em que escreveu a Mário de Alencar, em 1908.

É interessante notar que as cenas dramáticas de "Voz do Céu" oferecem uma síntese poética de quase todos os símbolos e pensamentos que envolvem a obra alphonsina. Nesse "drama", aparecem, por exemplo, os motivos e os temas da influência e do espelhamento da Lua, da dicotomia corpo-alma, da torre etc. "Voz do Céu", que se resume a duas cenas, um diálogo e um monólogo, foi inserido no compilado de prosa *Mendigos*, publicado em 1920.

Na primeira cena, Álvaro e Celina, que aparentemente estavam em planos existenciais distintos, comunicam-se. Aquele, recordando o amor despertado por Celina, "[...] quando a rosa mística da tua alma floria para mim [...]", martiriza-se, destacando que, desde quando ocorreu um dado evento que os separou, tornou-se um cavaleiro e um mendigo, "[...] banhado de luar noites inteiras, olhos fitos nos astros [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 429).

Ela, por sua vez, pede-lhe que pense estarem "[...] em uma catedral gótica" e que reze por ela, que o amou "como na terra se ama [...]" (GUIMARAENS, 1960, p. 429), o que permite

afirmar que se encontram em planos de existência distintos e que, para além do amor que ofertou em vida, existe outra forma amorosa, ideal.

Celina, após Álvaro conjecturar a própria morte, perdoa-lhe isso e indica-lhe, como solução para a dor da alma, a visão do sol crepuscular. Ela relembra o amor casto de ambos, quando ainda não havia ascendido "[...] às harmonias estelares" e destaca que o considera "[...] o noivo esperado para o noivado ástreo dos amores imperecíveis..." (GUIMARAENS, 1960, p. 430), como se destacasse haver um destino que os une para além da matéria. Álvaro, todavia, ainda continua submerso em pensamentos e em sentimentos fúnebres. Nesse ínterim, a personagem feminina relembra a situação que os separou, o que indubitavelmente dialoga com o poema "Ismália":

> **Extasiada pelo luar, pendi-me para o lago naquela noite inicial** que tanta mágoa te causa, porque separou os nossos destinos humanos na terra; **ao ver-me refletida na tranquilidade da água, onde a lua também se mirava, foi como se visse a minha alma que do meu corpo se arrancara**. Sorri-lhe; uma nuvem negra, velando a lua, a fez desaparecer. (GUIMARAENS, 1960, p. 430).

Celina recorda que, quando, num êxtase lunático, pendeu para o lago, na noite em que se dividiram os "[...] destinos humanos na terra" dos noivos, ela viu que a Lua, tal qual ela própria, estava presente no reflexo das águas. A duplicação da imagem da Lua, que é o objeto referente e a imagem refletida, nesse momento convocou também a cisão dicotômica de Celina, em corpo e alma. Em razão do processo de analogia estabelecido entre esse "objeto" duplicado (Lua do céu/Lua do Mar) e Celina, a Lua tornou-se o equivalente simbólico desta; e ela, em cujo nome ressoa o da deusa lunar Selene, o da Lua.[436] O sorriso de Celina para si ou para a Lua no reflexo das águas, naquele momento, talvez já fosse o reflexo da Lua, tendo em vista que a indicação do pronome oblíquo "lhe" é ambígua para determinar se o sorriso foi na direção da alma ou da imagem da Lua.

Uma nuvem negra, nesse instante, fez sumir de vista o satélite terrestre - entendido como astro na tradição antiga e medieval. Por conseguinte, a sua imagem refletida no lago também desapareceu, o que, de modo correspondente, aconteceu com Celina. Conquanto a nuvem oculte a forma do objeto, a substância da Lua ainda existe, escondida. E é por isso que Celina, em um plano existencial distinto, ressurge para dialogar com Álvaro.

---

[436] Os nomes das personagens de "Voz do Céu", Álvaro e Celina, não apenas evocam as palavras "aurora" e a "lua", respectivamente, há nelas também o anagrama VERLAINE. Da decomposição do suposto anagrama, ainda restam os grafemas A, L, O e C, o que poderia sugerir o ocultamento das duas primeiras letras dos nomes Alphonsus e da antiga "noiva", precocemente morta, Constança.

Na segunda cena, que é um monólogo, Álvaro, "*resignado como um Santo*", dirige-se ao "*Mosteiro solene*", conforme as rubricas do drama (GUIMARAENS, 1960, p. 430), e recorda: "Como um templário desolado, a cruz a santificar a cervilheira altiva, levei o meu balsão[437] de cavaleiro aos prélios do mistério, e de lá voltei desolado, porque não se colhes estrelas como se fossem rosas." (GUIMARAENS, 1960, p. 431). Estamos diante da enunciação daquele que, tal qual o eu poético de Gerard de Nerval em "*El dedichado*", buscou penetrar os mistérios. De lá, porém, voltou desolado por falta de respostas. Aqui, possivelmente temos uma alusão ao interesse de Alphonsus pelos mistérios da religião católica, enaltecida por Verlaine, e pelas ciências esotéricas de que tratam as obras de Stanislas de Guaita e de Péladan.

Álvaro lamenta-se e, como um típico melancólico que se verga em direção ao solo, como indica o texto, discorre sobre a ação do tempo sobre o seu corpo, concluindo que sempre fora "[...] um ancião encarquilhado", tal qual o eu poético alphonsino enuncia em alguns poemas de *Pastoral*. Pesaroso, ele reflete: "[...] heraldo da morte, decerto serias, mas nunca o amante que ela, banhada em luar, esperava na torre ebúrnea." (GUIMARAENS, 1960, p. 432), o que reforça a ideia que é recorrente na lírica alphonsina: a de que o eu poético é um eterno mensageiro (heraldo) da morte e um crente – bastante hesitante – do amor ideal prometido.

O êxtase lunar, o pender de Celina, - que é lírio e uma espécie de anjo para Álvaro, - o banhar-se na lua, o reflexo da figura feminina que corresponde ao reflexo do satélite nas águas e a espera na torre antecipam os símbolos que Alphonsus usaria no poema "Ismália". Neste, a figura feminina "Pôs-se na torre a sonhar..." (GUIMARAENS, 1960, p. 231) antes de se cindir, ao passo que, em "Voz do Céu", a alma de Celina "[...] esperava na torre ebúrnea" (GUIMARAENS, 1960, p. 432) o merecedor de seu amor. Nos dois casos, a "torre" faz parte do processo transcendente das personagens.

Se a "torre" de Ismália for a mesma que a de Celina, isto é, a "torre ebúrnea", está-se diante da evocação simbólica da Virgem Maria (*turris eburnea*). *Ismália,* - sendo um duplo de Celina, ou mesmo do Poeta e da Poesia, - estaria "na Virgem Maria" a sonhar, como se esta fosse a intermediária de sua fantasia religiosa no prenúncio da cisão entre corpo e alma.

Em um poema identificado como "V", da seção "V. Árias e Canções", de *Dona Mística*, aparentemente a mesma ideia fora trabalhada sob outra forma. O eu poético, recordando a um "tu" uma tarde em que estiveram juntos, reconstrói, em versos, as preces desse suposto locutário:

[...]

[437] O mesmo que "*Beauseant*", a bandeira dos cavaleiros templários.

Soaram trindades na voz do sino,
E logo te ajoelhaste a rezar.

- *Turris eburnea, Mater gloriosa,*
Ave, Maria cheia de graça...
- Rosa mística, imácula rosa,
Sonho do céu que a minha Alma abraça...

- *Aleluia, aleluia, Regina,*
Mãe dolorosa, Mãe exemplar...
Ia chover: a luz vespertina
Era morta: sumira-se o luar.

O luar se fora por entre a nave
Do céu escuro, como um lamento: [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 109).

A estofe que expressa o apelo à *Turris eburnea*, que é um "Sonho do céu", apresenta o desejo de elevação da alma desse "tu", o que corresponderia ao sentido do verso "Pôs-se na torre a sonhar" do poema "Ismália". No final dessa mesma estrofe, com o fim da reza, por causa de um "*enjambement*" demandado pelo verso anterior, um ambíguo "Era morta", seguido de dois pontos e "sumira-se o luar'" sugere o processo de analogia entre três elementos: o fim da oração à Virgem Maria, a evocação da morte - da luz vespertina – e, como causa deste último fenômeno, o desaparecimento da Lua. Restam, desse processo, o prenúncio de chuva e a escuridão do céu.

Quase ao fim da cena do drama "Voz do Céu", como quem já compreendia que sobre o seu "Eu" recaíra a sombra do "objeto perdido", Álvaro refletia sobre a sua própria condição: "E a tristeza da morte ficou-te na alma, como uma sombra que não mais se esvai" (GUIMARAENS, 1960, p. 432). O céu escuro do poema de *Dona Mística* e a nuvem escura que oculta a Lua-Cilene indicam o vazio e evocam a situação solitária e desamparada do eu poético alphonsino e de Álvaro. A "torre ebúrnea" é onde Celina (Lua) espera; é onde Ismália (lunática) pôs-se a sonhar; e é a quem o "tu" do poema "V" de *Dona Mística* dirigiu uma prece (antes do desaparecimento do satélite). É por isso que o eu poético alphonsino, em sua melancolia mística, frequentemente se coloca como vassalo da Lua e, analogamente, de Nossa Senhora, como se ambas também fossem símbolos capazes de restaurar outro referente, aquele que é entendido como a "Coisa" perdida.

Em outros poemas de *Pastoral*, como no poema "XXIV. Tercetos de Amor", Alphonsus abandona o poema-narrativo e retoma a "corte amorosa", fazendo uso de redondilhas menores, numa espécie de pastiche trovadoresco, com inversões sintáticas e emprego de antíteses.

Senhora, não pode quem

Sofre assim como sofreis
Querer mal e querer bem.

Bem-querida vós sereis
Por toda a côrte do Céu
E pelas côrtes dos reis:

Mas querer-vos tal como eu
Ninguém no mundo vos quis,
Nem mostras de amor vos deu.

Ora o vosso olhar me diz
Que nem por sombras me quer,
Com seus olhares sutis,

Ora que não, que mulher
Sendo, amar inda podeis,
Se o vosso peito quiser.

Afortunada sereis
Se vos condoerdes de nós.
Pois o que sofro sofreis.

Atendei à minha voz,
Que sendo minha como é
Não deixa de ser de vós.
Amemo-nos a la fé. (GUIMARAENS, 1960, p. 226).

"*A la fé*", expressão recorrente nos cantares galego-portugueses, significa "realmente, na verdade; meu Deus; por certo; sinceramente" (MONGELLI, 2009, p. 463), denotando que o eu poético convoca a Dama ao amor sublime. O suplicante, nessa requesta de amor verdadeiro e sincero, incialmente, seguindo a tradição das trovas de amor, enaltece a Senhora, expressando que ela é mais desejada por ele, no mundo, do que por toda corte do Céu e dos reis, que a querem bem.

Considerando-se o caráter do eu poético como inferior ao da corte celeste e régia, infere-se a natureza mais elevada da cortejada em comparação à voz lírica. Mesmo assim, o que eleva o eu lírico ao suposto merecimento da Senhora são as provas de amor que deu e o querer que ele possui. Os hipérbatos e as anástrofes empregadas traduzem as complicações e as tensões do pensamento desse eu poético, que, aparentemente, como de costume na *tópica* da corte amorosa, é recusado pelo olhar da cortejada.

A última cartada da voz lírica é apelar para a alusão à androginia, vide a sétima e a oitava estrofes. O eu poético e a cortejada, conforme ele mesmo expressa, totalizam uma única criatura, afinal a dor de que ele sofre é a mesma que ela sente. A voz que ele possui também é dela, o que tanto pode significar que todo o esforço verbal do eu lírico fatalmente é em razão

do amor da Senhora, quanto que ambos perfazem um único ser, que se expressa apenas por meio do galante.

Todavia, para que se cumpra a "coita de amor", que é necessária à "religião do Amor", sabemos que a relação amorosa deve ser impossível. Nesse processo, que é doloroso, mas vital para o fomento da idealidade, visa-se à purificação de ambos, do trovador e da requestada. Essa ascese dolorosa e prazerosa é mais evidente no início do poema "XLV", onde se nota o quanto o impedimento é a força motriz para o prazer do trovador e para, supõe-se, o estímulo de sua atividade poética:

> Desde que te não vejo,
> Que funda angústia o coração me invade:
> Quero, entretanto, longe do teu beijo,
> O gozo prolongar desta saudade.
>
> É uma enorme demência
> Esta que me persegue pela vida:
> Sinto prazer na dor da tua ausência,
> Sinto alegria em te não ver, querida! [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 240)

Esse processo, aparentemente paradoxal e masoquista, está atrelado ao mito da androginia, que faz parte não apenas de certo "neoplatonismo" que teria permeado a cultura das Côrtes medievais, mas é um dos fundamentos da teoria esotérica de Péladan. Na ausência da coisa amada, - na condição de "objeto perdido", - ou na impossibilidade da realização amorosa carnal, a idealidade se fortalece. Na não realização do amor por causa da ausência da amada, o trovador apraz-se com a saudade e com a dor, que fomentam a sua lírica.

Na seção "Os Sonetos", em um poema chamado "V. Aliança", Alphonsus retoma a ideia da exaltação do amor. Astros e forças místicas se confundem nesse processo que alude às musas de Petrarca, de Camões e de Dante Alighieri, como se o eu poético alphonsino tivesse consciência de estar filiado à mesma tradição poética dos três, que exaltaram o amor também sob um viés neoplatônico:

> 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! (GUIMARAENS, 1960, p. 251).

Nesse poema, o eu lírico expressa que, com a presença do luar, às vezes, prostrava-se diante "do castelo". A aparente simplicidade da enunciação da sequência dos versos, marcada por símbolos conhecidos que são evocados por meio de artigos definidos, contrasta com a imprecisão de sentido das estrofes. A falta de algumas preposições entre as frases nominais e verbais e a ausência de conjunções, salvo o emprego do "e", relacionam-se, parcialmente, ao estilo do Decadentismo francês, que reverberou no Simbolismo, em que se substitui a retórica precisa por enunciados cada vez mais ambíguos. O tema, que é evocado de maneira pouco explícita e particular, como no Simbolismo, parece ser o fascínio espiritual que o amor ideal provoca no eu poético, que, dentro de sua condição humana, canta o amor sensível.

Em se considerando a impertinência semântica do quarto verso, que expressa a colheita de lírios no espaço, podemos inferir que os lírios se referem, na verdade, a estrelas, e que, possivelmente, o castelo e a pálida rainha sejam símbolos do céu e da Lua, que é a regente do eu poético alphonsino e que evoca simbolicamente a sua parte perdida do andrógino perfeito.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, o emparelhamento sem conectivo de um período simples, de uma frase nominal e de uma frase verbal terminada em reticências aumenta ainda mais a imprecisão das imagens evocadas, deixando o sentido dos versos vago. Depreende-se, apesar disso, que o eu lírico, na juventude, encontrava-se mais disposto e arrebatado para cumprir o rito amoroso, como se fosse atraído pela idealidade desse sentimento. O céu, pleno de astros e de estrelas, parece aludir à idealidade a que esse eu poético, decaído na forma humana, aspira. Forma e conteúdo convergem na expressão, bastante "obscura", do fascínio que os "indizíveis laços" do amor ideal comunicam à voz lírica.

Esse "hermetismo", indubitavelmente, remete à tendência da lírica moderna ao "obscuro", que, como lembrou Hugo Friedrich (1978), absorvera do estilo hermético dos poetas provençais:

> A lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressar e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós. Líricos [...] costumam, em

> manifestações sobre si próprios, é verdade, falar do aspecto elementar, humano ou natural de sua poesia, enquanto esta própria parece ter surgido de um único processo de obscurecimento, ou, pelo menos, produzindo este efeito. A lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As afirmações não são completadas mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes, o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca apressada - ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos, são apenas materiais, sem sentido decifrável. **É bastante elucidativo que alguns dos líricos contemporâneos valham-se do mais enigmático dos antigos trovadores provençais** [...] (FRIEDRICH, 1978, p.178, grifo nosso).

Em alguns poemas de Alphonsus, que se move entre o limiar do enunciado claro e do "hermético", o elemento sentimental que é expresso pelo eu lírico materializa-se em formas linguísticas obscuras, demandando ao leitor uma espécie de decodificação e a inferência acerca do sentido dos símbolos que foram mencionados ou aludidos. Estes, em geral, pertencem à tradição literária, à tradição religiosa, cristã ou não.

Na terceira estrofe do soneto "V. Aliança", o eu poético invoca os nomes de Catarina de Ataíde, a inspiradora de Camões, chamada em outros poemas "Natércia"; Laura, a musa de Petrarca; e Beatriz, a amada ideal de Dante. Todas as três parecem convergir ao arquétipo do ideal feminino, que é perene conforme a teoria esotérica de Péladan, o que é sugerido no primeiro verso do último terceto, onde se lê: "[...] a rosa de todo o ano". Essa tríade de musas, unidas, em outros sonetos, será evocada a fim de que o eu poético alphonsino evoque sua própria musa, cuja identidade é sempre velada.

Cada uma das três, no poema, conforme o eu poético é a "Arca/ da minha Aliança ao doce amor humano". Se a "Arca da Aliança" é o pacto do Deus judaico-cristão com o povo escolhido ou é um dos epítetos litúrgicos da Virgem Maria, infere-se que as três musas referidas são uma espécie de prova-pacto feminino que garantia, ao eu poético, a legitimidade do amor humano cantado por Camões, Petrarca e Dante, que, no fim, aspiravam ao amor ideal. Nessa consciência dicotômica que compreende o amor "ideal" e o "humano", instaura-se certa melancolia existencial, que, neste poema, parece ser resolvida.

Não raro, porém, o eu poético alphonsino, ao observar a imensidão celeste, revela-se vacilante e limitado, como se compreendesse que, diante da falta de respostas às criaturas humanas e da falta de sentido no mundo, restasse-lhe apenas o amor, espécie de sinal que remete ao ideal, mas que se manifesta como ilusão. Isso é expresso de maneira explícita no soneto "XLII", onde ecoa certo baudelairianismo, em que a transcendência é incompleta e, como última parada, apenas se evoca a morte:

A ventura de amar é passageira,
E o sofrimento os beijos não compensam...
O afago é como a derradeira bênção
Que recebemos na hora derradeira.

Brandos risos de amor há que nos vençam.
Bocas em flor são frutos de romeira...
Mas há também os risos de caveira,
E os amorosos nela nunca pensam.

Feliz de quem, toda ilusão perdida,
Sente nas ondas túmidas dos seios
Somente o palpitar das agonias...

Feliz de quem na morte encontra a vida,
E vê nos olhos de volúpia cheios,
Sinistramente, as órbitas vazias... (GUIMARAENS, 1960, p. 269).

O caráter ilusório e, portanto, negativo do amor sensível ocorre porque este é incapaz de evitar o sofrimento humano, de retardar a ação do tempo e de impedir a morte. Essa autoconsciência da efemeridade promove "hierofanias" da morte ao eu poético, em pleno amor. Extremamente cônscio da vacuidade e da finitude de que participa, atitude genuinamente melancólica conforme apontava Lambotte (2010, p. 10), ele, "trovador", sabe de sua própria condição negativa, como indica o soneto "LXIII":

Não estranhes que nestas pobres trovas,
Que eu, enfermiço trovador, te envio,
Haja tanto pavor e tanto frio,
E tantas bocas sepulcrais de covas. [...] (GUIMARAENS, 1960, p. 280).

Amor e morte não se excluem, para o eu poético, porque ele sabe "[...] que o amor é eterno como a morte" (GUIMARAENS, 1960, p. 280) e que, por isso, amor e morte participam da lógica do Absoluto, do Eterno, do Inefável. Entre a eternidade da ilusão do amor e a da ação da morte, por consequência, evidencia-se a idealidade a que o eu poético aspira, mas que, contudo, sua condição material de "enfermiço trovador" não lhe permite, integralmente, atingir. Tal condição aparentemente desconfortável e maldita em ser esse cantor do amor e da morte é atribuída à influência da Lua, que é alheia às angústias terrenas, como expressa o poema "XLV":

Lua das noites pálidas! alheia
Ao sofrimento humano, segues no alto... [...]

> Vais perfumando, além, montes e vales:
> E nem presumes, por acaso, ó lua,
> Que foste a causadora dos meus males. (GUIMARAENS, 1960, p. 271).

A Lua causou a cisão de "Ismália" e o desaparecimento de Celina, personagem de "Voz do Céu". Logo, para o eu poético alphonsino, a Lua é ambivalente: rege e atrai as mulheres e, por causa disso, motiva os inconsolados poetas líricos, sem suas amadas. Se o satélite é alheio ao sofrimento do poeta, este, em sua melancolia cósmica e ávido por transcender a sua própria condição, supõe a ação influenciadora da Lua, das estrelas e dos astros sobre a vida dos seres. O céu é, dessa forma, uma floresta de símbolos, um banquete de oferendas para a comunhão do eu poético alphonsino.

No poema "LVI. Lunático", o eu poético tanto aceita a sua condição de fatalmente regido pelo satélite terrestre que, como *Ismália*, na condição de lunático, de desvairado, expressa ter comungado, como num rito sacro, a Lua-cheia.

> Oh pão de trigo da Sagrada Ceia!
> No azul imoto os anjos erguem tendas,
> E entre pantaclos de eternais legendas,
> Da via-látea a cabeleira ondeia.
>
> Eu comunguei, na páscoa, a lua-cheia,
> No solar das sublimes oferendas:
> Estrelas a bordar etéreas rendas,
> Lírios que Deus pela amplidão semeia...
>
> Tudo branco de luares oscilantes,
> Cheio o amplo céu de contas de rosário,
> Astros em amor engrinaldando amantes...
>
> E sonho irial do céu em plena calma,
> Nas harmoniosas preces de um hinário,
> A hóstia da lua entrou-me dentro da alma. (GUIMARAENS, 1960, p. 276).

A Lua, apesar de lhe trazer dor e consciência acerca dos ciclos da Natureza, é uma espécie de predestinação-maldição que ele acolhe. Como a sombra do objeto amoroso ocultou-se na Lua, o "Eu" da voz lírica alphonsina resolve devorá-la como "hóstia", a fim de reaver, dentro de sua própria alma, aquilo que a Lua lhe tirou. Ao comungar a Lua, como um melancólico lunar, o eu poético alphonsino traga o símbolo que evoca o objeto amoroso perdido, aceitando, ao mesmo tempo, a sua condição lírica, que é condição imaginativa, sentimental, lunática.

Todavia, nem toda nota melancólica da obra *Pastoral* é proveniente dessa dor cósmica à qual o eu poético parece um predestinado por causa da Lua. A obra alphonsina é marcada

também por certo saudosismo lusitano, como consta no soneto "LXXII. Meus pais", quase no final do livro:

> Nascera ao pé de Fafe. Ermos algares,
> Altas escarpas de Entre-Doiro-e-Minho:
> Das iberas regiões peninsulares
> Toda a luz, sob um céu de seda e linho.
>
> Ele era alegre e forte. Em seus cismares,
> Em meio às eiras, nos trigais, de ancinho,
> Sabendo de outra pátria além dos mares,
> Veio para o Brasil ainda mocinho.
>
> Casou. Ela era branca, ela era esbelta,
> Olhos marinhos, fronte ideal de celta,
> Mãe futura de pobres trovadores...
>
> Meus velhos Pais! Bem mais do que gozado,
> Tendes sofrido, e nem vos foi poupado
> Ouvir-nos decantar as nossas dores! (GUIMARAENS, 1960, p. 284).

Em termos de conteúdo, o eu poético da *Pastoral*, de maneira inédita na obra do poeta mineiro, faz inúmeras referências à biografia de Alphonsus de Guimaraens, filho de pai português e de mãe cujo feitio é de celta. Nesse soneto, que é dedicado ao irmão e poeta Archangelus de Guimaraens, o eu poético alphonsino expressa a origem da própria família. Ele, não apenas destaca a origem e a coragem do pai em desbravar a "outra pátria além dos mares", mas assinala a "fronte ideal" da mãe. Essa dupla ascendência sua elucidará, sugestivamente, tanto o ânimo e a saudade lusitana quanto o misticismo idealista que perfazem a *Pastoral*.

Ao fim, o eu poético explicita que ambos, pai e mãe, não bastasse terem mais sofrido do que aproveitado a vida, na velhice ainda tiveram que suportar o "decantar" das dores dos dois filhos "pobres trovadores". Esse fatalismo doloroso da voz lírica alphonsina é apontado como uma espécie de herança lusitana, tal qual expressa um outro soneto, chamado "LXXIII. Jardim da Europa":

> Horto de estrelas para quem padece!
> Ai! doce terra de meu pai, jazigo
> De tudo quanto nobre foi! pudesse
> Dormir Alphonsus no teu seio amigo....
>
> [...]
> **Toda a tristeza que anda nos meus olhos**
> **Veio de ti, meu pai**, que pelos ermos
> Choraste olhando as águas do Mondego. (GUIMARAENS, 1960, p. 285, grifo nosso).

A ascendência portuguesa, herdada por parte de pai, aparece, nesse poema, como a origem da tristeza que marca o olhar desse eu lírico brasileiro. O "exílio" do pai, que já havia chorado observando as águas do Mondego, repercute nos olhos do eu poético, que se mostra saudosista em relação ao passado português e melancólico sobre o presente do país, que é um "jazigo/ De tudo quanto nobre foi", e para onde o eu lírico deseja "retornar". Scliar (2003, p. 151), ao discorrer sobre a melancolia manifestada em terras brasileiras, assinalava o quanto essa "[...] imagem da saudade, em Portugal, teria longa vida e emigraria para o Brasil [...]". Alphonsus, em *Kiriale*, com sua tendência de exploração dos motivos medievais, já sinalizava essa aproximação nostálgica das terras e da cultura lusitana.

Em relação a esse conteúdo aparentemente biográfico e sentimental dos poemas de Alphonsus, houve quem questionasse o poeta. Na já mencionada carta a Mário de Alencar datada de 10 de julho de 1908, além de indicar que estava trabalhando no drama que se chamaria "Voz do Céu", cuja temática era "[...] a luta entre o amor humano e o amor místico" (GUIMARAENS, 2002, p. 11), Alphonsus respondia a uma pergunta feita pelo amigo partidário da estética parnasiana. Mário perguntara-lhe o porquê de não "objetivar" a sua poesia. Alphonsus, na missiva, escreve que "Poucas vezes, na verdade, tenho dado para isso", mas que, por outro lado, caso Mário quisesse conferir o "outro lado de meu talento" (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p.11), já o teria visto no *Setenário*, indicando que a sua poesia menos intimista e pessoal constava naquela obra de 1899, cujo supervisor editorial havia sido o próprio Mário de Alencar.

Recusando a simulação lírica mais "objetiva", Alphonsus reforçava a sua tendência poética mais "subjetiva", aparentemente mais pessoal. Diante da simulação de objetividade da lírica parnasiana, a sua poesia continuaria ainda tendendo ao pessoal, ao sentimental, ao religioso, seguindo possivelmente os conselhos do "sincero" Verlaine de *Bonheur*. Na verdade, esse traço pessoal nada possuía de pueril em Verlaine, em Péladan, nem em Alphonsus, mesmo quando, nos versos deste, constava o próprio nome do poeta, porque o eu poético alphonsino era uma "personalidade" trabalhada literariamente por meio daquilo que Baudelaire chamava de a "rainha das faculdades": a fantasia.

Ascéticas, místicas, angélicas decaídas, cavaleirescas e trovadorescas, todas as "máscaras" alphonsinas evidentemente eram caracterizadas pela consciência de ruptura do eu com a idealidade, que o chamava. Pairava, na voz lírica alphonsina, o tom patético do decaído, do inconsolado, do reflexivo, daquele que é consciente da sua própria condição de exílio, como ocorria ao Satã de Milton, que Baudelaire enaltecia como modelo de beleza melancólica.

Nesse processo, a poesia de Alphonsus, tal qual a de outros autores do final do século XIX, aproximou-se das crenças religiosas, como do catolicismo mendicante da poesia de Verlaine e do catolicismo sincrético da *Ordem* de Péladan.

Em “Voz do Céu”, a personagem Celina pedia a Álvaro que pensasse em ambos estando em uma catedral gótica e que rezasse por ela. Álvaro devia pensar que estavam em uma catedral, imaginando-a, - como se, apenas assim, fosse capaz de transcender o aspecto material em que se encontrava e, na construção ebúrnea de seu “sonho”, estar com Celina, rezando. Na última seção da *Pastoral*, onde consta um único poema chamado “A Catedral”, o motivo da *catedral*, que emerge entre brumas, é presente. Seus sinos, no entanto, repetem funebremente o nome do “pobre” poeta:

Entre brumas, ao longe, surge a aurora.
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
Agoniza o arrebol.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
Toda branca de sol.

E o sino canta em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,
Recebe a bênção de Jesus.

E o sino clama em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu tristonho,
Toda branca de luar.

E o sino chora em lúgubres responsos:
“Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!”

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
Vem açoitar o rosto meu.
E a catedral ebúrnea do meu sonho
Afunda-se no caos do céu medonho
Como um astro que já morreu.

> E o sino geme em lúgubres responsos:
> "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!" (GUIMARAENS, 1960, p. 289).

O significado do termo *Catedral*, evocado em algumas composições de Alphonsus, é impreciso, conquanto a palavra venha acompanhada de artigo definido. As chaves interpretativas são variadas. Carpeaux (2012c), ao lembrar que a arquitetura desses monumentos no medievo "[...] obedeceram realmente a um plano, fornecido pelos construtores da teologia e da metafísica" (CARPEAUX, 2012c, p. 52), destaca que "A catedral é um símbolo" e que o "[...] símbolo é a expressão artística do que é inefável (CARPEAUX, 2012, p. 72)."

Linguagem do tempo em que o Homem estava menos distante do sagrado e não dependia do "signo" para referir-se às coisas e nem da alegoria "profana", o símbolo era o "[...] meio de expressão da mística", segundo Carpeaux (2012c, p. 73). Com esse significante simbólico, a "Catedral", que remete ao conceito de "símbolo", Alphonsus talvez indique não somente estar alinhado ao Simbolismo francês, mas evoque a sua própria condição de poeta místico e, consequentemente, idealista, o que se liga à melancolia religiosa.

Em um artigo chamado "A catedral e o oratório: arquiteturas poéticas", recorrendo a um texto de Baudelaire em que o poeta destacava que a religião era a maior ficção concebida pela humanidade, Eduardo Veras (2021) chama a atenção para o aspecto religioso na poesia do poeta mineiro. Ultrapassando a ideia de mera expressão determinada pelas experiências que circundaram historicamente e geograficamente a vida de Alphonsus, Veras entende a ficção religiosa na poesia alphonsina como "fabulação"; como "construção" que, não se opondo às ideias de verdade-realidade, "[...] constitui, sobretudo, para o artista, um grande desafio técnico-formal, que pouco tem a ver com a sua condição de crente ou não." (VERAS, 2021, p. 144). A partir desse pressuposto, Veras (2021, p. 145) pode "[...] falar não apenas das catedrais *na* obra de Alphonsus de Guimaraens, mas também dos poemas, livros e ideias de Alphonsus de Guimaraens *como* catedrais, como arquiteturas saturadas de sentido simbólico."

O pesquisador ainda destaca o conteúdo de um dos últimos poemas que constam no livro *Amour*, de Verlaine, onde o eu poético verlainiano parece evocar a imagem da *catedral* "[...] como figura capaz de simbolizar o funcionamento da [sua] própria imaginação poética" (VERAS, 2021, p. 145). Dentro dessa lógica, a respeito do poema "A Catedral", que fecha a *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, Veras (2021) aponta:

> No plano linguístico, temos o contraste entre a estrutura musical do poema - construído em quatro sextetos e quatro dísticos que servem de refrão - e a

> progressão semântica que representa a evolução do dia (da aurora ao tenebroso céu noturno) e suas correspondências com as idades e os estados de espírito do poeta. Tem-se aqui, em primeiro lugar, uma catedral flagrada sob os efeitos da jornada do sol, como na emblemática série de trinta quadros da Catedral de Rouen pintados por Claude Monet no início da década de 1890.
>
> Além disso, tem-se um poema-catedral, ritmado pela repetição do dobre lúgubre do sino, que representa um dos poucos elementos de perenidade no âmbito de um poema-arquitetura todo atravessado pelo fluir temporal. "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!" é, ao mesmo tempo, reprodução sonora, no plano do significante (atente-se para o ataque da oclusiva /p/ sucedido pela abertura dos sons vocálicos /*al*/ e /*on*/, reproduzindo uma estrutura rítmica associável a uma possibilidade de dobre de finados), e profecia de morte (decreto prematuro do destino), no plano do significado, que ecoa desde a "manhã" do poema/vida do eu-lírico. (VERAS, 2021, p. 157).

Se as badaladas dos sinos que soam lugubremente o nome do poeta possivelmente referem-se a um dobre de finados que profetiza a sua morte, estamos diante de uma Catedral que reflete, como construção de um desejo, aquilo que o eu poético alphonsino enuncia em outras obras: o desejo de aniquilamento da própria corporeidade, a fim de interromper o seu luto amoroso e a sua melancolia mística.

Destaque-se, além da progressão semântica que vai da aurora ao "caos do céu medonho", como notou Veras (2021), há uma progressão fonética no poema que acompanha o aparecimento, o clímax da revelação e o desaparecimento da Catedral, no começo das estrofes, a partir do emprego de rimas cuja sílaba tônica são vogais semiabertas ("aurora/evapora"), semivogais abertas ("estrada/cada" e "desce/prece") e, por último, semivogais fechadas "uiva/ruiva".

Há, além disso, na composição, uma espécie de disposição "musical" dos versos, como em uma partitura, a partir do emprego de: 1) versos variáveis, como os primeiros das duas primeiras estrofes, como em "Entre brumas, ao longe, surge a aurora." e "O astro glorioso segue a eterna estrada.", que marcam a evolução do dia; 2) de versos parcialmente variáveis, como "Toda branca de sol" e "Toda branca de luar"; 3) e versos invariáveis, como "A catedral ebúrnea do meu sonho" e o refrão em que se repete o mesmo triste responso.

Além das progressões rímicas e semânticas, as variações métricas e o emprego de motivos que se repetem e que, sutilmente, variam mais ou menos, sugerem que "A Catedral" de Alphonsus corresponde a uma composição poética que se assemelha a um sistema musical "impressionista". Podemos, nesse sentido, entender "A Catedral" de Alphonsus, publicada em 1915, como uma espécie de construção verbal "impressionista-simbolista", não apenas do ponto de vista semântico, mas também sonoro, tal qual Debussy, em 1910, elaborou em "*La*

Cathédrale Engloutie", - música para piano cujo conteúdo provinha de uma lenda bretã a respeito de uma catedral submersa que, entre brumas, conforme indicação da partitura, emergia, e depois, submergia.[438] O poema de Alphonsus, curiosamente, tem seu início marcado por "Entre brumas", quando a Catedral "Aparece", ao passo que essa construção, na última estrofe antes do último refrão, "**Afunda-se** no caos do céu medonho" (GUIMARAENS, 1960, p. 289, grifo nosso), léxico destacado esse que se refere comumente à submersão de um objeto no meio aquático.

Podemos ainda entender a composição de outra maneira. Em 1899, Rodenbach, como antes assinalamos, sintetizava o conjunto da obra verlainiana não como uma catedral medieval colossal, mas como uma igreja gótica talhada habilidosamente e constantemente por uma "alma simples e valente", que interpunha, como andaimes de sua obra sempre em ascensão, "desejos, mal-entendidos e lendas" (RODENBACH, 1899).

Isso posto, e utilizando, parcialmente, a ideia proposta por Veras (2021), podemos interpretar a "Catedral", que consta no poema e que é - o título do - poema de Alphonsus, como o *símbolo* que remete à totalidade de sua obra. O que a obra alphonsina enuncia, tal qual a "Catedral" reiteradamente afirma, é a condição comiseranda de Alphonsus, possivelmente por este se encontrar distante da idealidade, como se nota desde a publicação de *Setenário das Dores de Nossa Senhora/Câmara ardente* até, naquele momento, a *Pastoral*.

"Pobre" não foi somente a "máscara" humilde e mística de Alphonsus, mas também a sua própria poesia em *Pauvre Lyre*, onde o eu poético, de início, enunciava: "[...] *Je ne suis pas un homme détraqué, mais mon cerveau est souvent rempli des bouts rimés d'une fausse poésie.*"[439] (GUIMARAENS, 1960, p. 373). No entanto, por trás dessa posição rebaixada do eu poético e de sua relação melancólica com o "signo" linguístico e com a poesia, há a intencionalidade de renovação lírica, que também marcou as poesias do "[...] *povre Villon* [...]" (VILLON, 2000, p. 346) e do "*Pauvre Lelian*", apóstata do Parnaso francês.

Em uma época em que o gosto classicizante nas Letras nacionais era predominante, Alphonsus, como alguns outros poetas decadentistas e simbolistas, buscou a renovação temática e formal da lírica brasileira. Seria visitado por Mário de Andrade, lembrado por Carlos Drummond, que reuniu as suas crônicas e os versos saídos em jornais. Seria saudado, postumamente, por Manuel Bandeira, Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schimitd e por Oswald de Andrade, que, em 1921, no *Jornal do Comércio*,

[438] Cf. CHURTON, 2016, p. 322-323.
[439] Tradução nossa: "Eu não sou um homem louco, mas meu cérebro está sempre cheio de rimas de um poesia falsa."

de São Paulo, escreveu: “Alphonsus de Guimaraens valia sem dúvidas todos os poetas juntos da Academia Brasileira. [...] A reação por ele iniciada contra a incultura e o atraso dos nossos principais poetas está sendo rigorosamente continuada.” [440]

[440] In: GUIMARAENS, 1997, p. 28.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreendemos, neste trabalho, que os vários fenômenos neuropsicológicos classificados pelas ciências médicas contemporâneas como depressão endógena, depressão melancólica, depressão narcísica, depressão neurótica, depressão psicótica, psicose melancólica, melancolia psicótica etc., cujas manifestações e causas são variadas, nos discursos filosófico, artístico e médico antigo foram sintetizados sob o nome de "melancolia".

Vimos, no início desta tese, alguns estudos especulativos da medicina antiga e da filosofia acerca da melancolia, além de manifestações artísticas e discussões estéticas acerca disso que ora foi compreendido como doença do corpo, ora como doença da "alma"; ora como *humor*, ora como temperamento; ora como estado, ora como condição inata; ora como causada por fatores internos, ora externos; ora determinada por questões sociais, ora por predestinação astral, como por influência do planeta Saturno.

Em todos esses casos, a iconografia e a literatura ocidental representaram esse fenômeno de diversas formas, o que criou um "rol de faces" melancólicas que, aliado a um quadro comportamental variado, alimentou o imaginário de diversas sociedades ocidentais por séculos. Autoconsciência e reflexão excessiva, pensamentos de morte, medo inexplicável, loucura, inconstância comportamental, torpor, afonia, isolamento, autoaviltamento, nostalgia, ironia, tédio, estado contemplativo, preocupação com questões metafísicas, tudo isso, de alguma forma, foi considerado como indício da manifestação desse *humor*.

A melancolia, no contexto religioso, esteve associada ao tédio ou à acídia, que eram percebidos, do ponto de vista cristão, por exemplo, como decorrentes da ação demoníaca, que conduziria o Homem a cometer pecados e a não cumprir sua ascese em busca de purificação para o alcance de graças. A acídia, considerada um tipo de preguiça que assaltava o ser antes ou durante a prática dos deveres espirituais, na verdade, distinguia-se da melancolia mística, uma vez que esta, apesar de conduzir o Homem religioso a uma espécie de tristeza e de desinteresse pelo mundo, seria o sinal da sua vontade de abandono da vida material e de aproximação do mundo espiritual.

Algumas dessas condutas haviam sido identificadas, a partir de um texto atribuído a Aristóteles, como típicas de príncipes, filósofos, poetas e outros artistas. A melancolia, desde a Antiguidade, nesse sentido, era compreendida como uma condição dual, já que era capaz de provocar males terríveis nos sujeitos, ao mesmo tempo que lhes proporcionava atividade intelectual e artística excepcional, com grande destaque para a atividade imaginativa. Nesse texto pseudo-aristotélico, a natureza melancólica, ademais, era apresentada como ambivalente,

como se o melancólico não se caracterizasse apenas por sua condição aparentemente disfórica, negativa, mas também como regido, em períodos alternados, por um furor "*daimoníaco*".

Essa concepção ambivalente ganhou mais destaque ainda durante o Renascimento, a partir dos estudos do cônego Marsílio Ficino e dos neoplatônicos de Florença, quando o texto do Pseudo-Aristóteles compôs o cânone desses estudiosos, que também, naquele momento, enveredavam-se pelo idealismo neoplatônico combinado com as ciências herméticas. Aquela "mentalidade orgânica" dos renascentistas baseada no processo analógico, conforme Peter Burke (1999), proporcionou o cruzamento de tantas fontes distintas de conhecimento, a ponto de a "*teoria dos quatro humores*" de Hipócrates combinar-se ainda mais com outras concepções.

Essas teorias nascidas na Antiguidade recobradas pelos humanistas e repercutidas no Renascimento, mesmo em meio ao desenvolvimento das ciências médicas nos séculos seguintes, continuaram habitando o imaginário artístico, filosófico e mesmo científico. Do século XVIII ao início do XX, vimos que alguns sintomas, como a loucura e a "monomania", que antes eram descritos como frutos da melancolia, foram temas de abordagens médicas, como as de Anne-Charles Lorry, de Phillipe Pinel, de Esquirol, de George Beard, de Karl Abraham e de Sigmund Freud. Este último, em um texto basilar, distinguiu a melancolia daquilo que é o processo de "luto" em relação a um "objeto perdido". Prova de que a sabedoria da Antiguidade repercutia nas ciências médicas estava no fato de Freud não ter desconsiderado o aspecto "eufórico" do complexo melancólico.

No século XX, lembramos ainda que Kristeva (1989), recorrendo às concepções psicanalíticas freudianas, distinguiu que a produção artística se ampara justamente no descompasso entre o artista e o desejo sempre irrealizado e latente em relação a um "objeto" perdido. Nesse processo de desacerto entre o "eu" e o seu desejo, a manifestação literária, escrita ou oral, constitui-se como um processo "sublimatório". O sujeito, valendo-se da fantasia e da linguagem, evoca, mais ou menos diretamente e num grau maior ou menor de consciência, por meio de imagens, a "Coisa" sentida como ausente.

No processo de fantasia, que pressupõe a insatisfação com o presente, a volta ao passado e a projeção deste para o futuro, a nostalgia é outro sentimento que está frequentemente atrelado ao humor melancólico; nostalgia essa em geral de um passado regido pela ordem, pela harmonia, identificado com a época da infância, com o passado edênico, com uma época áurea.

Conforme este trabalho procurou abordar, a melancolia como condição inata de uma individualidade regida por forças desconhecidas capazes de proporcionar, ao seu portador, bens, como a imaginação, e males, como a loucura, reverberaria na noção de "gênio", que foi

retomada por pré-românticos a partir das concepções antigas de "*genius*" e de "*daimon*". Para alguns filósofos, como Kant, seria justamente o sujeito melancólico o mais propício ao sentimento do sublime. No Romantismo, movimento filosófico, político e estético ocorrido entre o final do século XVIII e o século XIX, essa constituição ambivalente foi destacada, principalmente porque ela caracterizava um sinal de crítica aos valores da Modernidade.

Como discorremos neste trabalho, Chateaubriand, em 1802, e Victor Hugo, em 1830, na França, recuperando a tradição cultural do catolicismo, esboçaram um projeto estético que teria como base a melancolia cristã. Esta era fundamentada, desde a Antiguidade, nas ideias de sensação de descompasso existencial ocasionado pela ruptura com o Criador, de busca mística e de nostalgia em relação ao estágio primevo do Homem, quando, no Paraíso, a comunicação, por exemplo, não estava pautada na alegoria profana ou na linguagem cada vez mais fragmentada dos idiomas, mas na ideia de "símbolo". A revolução estética do Romantismo, que também é uma revolução no uso da linguagem, preparava o campo das artes para o Simbolismo.

A estética romântica, grosso modo, baseava-se na crítica do racionalismo, enaltecendo, por outro lado, o aspecto sentimental, a subjetividade, o ideal, o mistério, o passado, a infância (do Homem ou da História) e a ideia de pátria, às vezes, celestial. Mais sensível a essas questões era o homem de gênio, que, na sua condição melancólica, buscava recobrar esses ideais perdidos. Sua missão era compreendida como uma espécie de heroísmo solitário, afinal o escritor, quase sempre às margens da sociedade progressista e burguesa, buscava cumprir seu destino ideal como um profeta, – a quem o povo ignora, - ou como um mártir, - que deve se sacrificar por um propósito elevado.

Atração pelo sublime e inação, imaginação e loucura, idealidade e pensamentos fúnebres, elevação e tédio, genialidade e inconstância, então, compunham o quadro de gozos e sofrimentos desse sujeito de exceção. Não raro, o melancólico identificou-se na figura do dândi, indivíduo de gosto refinado e contrário aos valores da sociedade industrial, progressista e utilitária, como foi o caso de Baudelaire, poeta fundamental para os encaminhamentos da lírica após a segunda metade do século XIX. Baudelaire, aliás, entendendo a Melancolia como ilustre companheira da Beleza, afirmava que dificilmente ele próprio concebia a Beleza que não estivesse interligada ao Infortúnio.

Conforme destacamos também, Guy Michaud (1966, p. 80) entendia que uma das contribuições da poesia e das ideias de Baudelaire, em que repercutem a obra de Edgar Allan Poe e de Richard Wagner, foi o estabelecimento de três vias para a poesia vindoura. A partir da ideia de captação mística das ressonâncias do mundo na alma do poeta, Baudelaire, poeta de um livro "saturniano, melancólico e orgiástico", anunciou a lírica verlainiana e aquilo que seria

polemicamente chamado de lirismo puro. Ao compreender a poesia como "bruxaria evocatória", abriu caminho para a fantasia pura e a alquimia verbal, procedimentos caros à lírica de Rimbaud. Por meio das ideias de correspondência, analogia e simbolismo universal, na tentativa de desvelar o mistério da criação, propiciou os experimentos poéticos que Mallarmé faria.

Esses três encaminhamentos, sobretudo o primeiro e o último, conforme Balakian (2007), repercutiram nos finisseculares Decadentismo e Simbolismo. No primeiro, imperou a ideia de "decadência" do século XIX e da tradição cultural, de modo que os autores, aceitando a alcunha pejorativa de "decadentes", tentaram traduzir o sentimento de esfacelamento da cultura ocidental latina valendo-se de tom negativo e de estilo desviante das normas, mas rico de sutilezas. No Simbolismo, estética que se aproximou da música, emergiu um idealismo espiritualista ou cósmico que tentou exorcizar a sociedade do Materialismo, do Progressismo, da Ciência positivista e da Literatura naturalista, a fim de reestabelecer uma espécie de "reencanto" do mundo, nem que para isso o poeta tivesse que invocar, de maneira pouco ortodoxa, religiões e seitas, como o Cristianismo Católico, o Hinduísmo e, inclusive, as chamadas "ciências ocultas", como a Astrologia, a Numerologia, o Tarôt, o Hermetismo, a Cabala, a Alquimia, o Pitagorismo, etc.

No desenvolvimento das duas vertentes da lírica, a decadente e a simbolista, vimos que a poesia de Verlaine teve impacto direto, a ponto de este ser considerado o "pai" dos decadentes e reclamado como um dos mestres do Simbolismo ao lado de Mallarmé. Verlaine, antes disso, inicialmente membro da revista *Le Parnasse Contemporain*, não foi somente herdeiro de Baudelaire na ideia de captar, por meio de sua interioridade, as ressonâncias do mundo e de projetá-las em versos cada vez mais melódicos, sugestivos. Verlaine foi herdeiro do sentimento melancólico, o que explica o título de seu primeiro livro em 1866, *Poèmes saturniens*, e o teor de grande parte dessas primeiras composições. Nelas, destacava-se o tom negativo e fatalista do eu poético, sempre reflexivo em relação ao passado e irônico com o presente, ao mesmo tempo que se avultava a busca da excepcionalidade formal, como provam a construção de um soneto invertido e o uso de rimas poucos comuns.

Vimos que, frequentemente, a melancolia evocada em *Poèmes saturniens* era de origem pagã, astrológica, tendendo, em alguns momentos, ao uso de motivos históricos e mitológicos, sobretudo da tradição greco-romana e oriental, ao gosto de autores como Leconte de Lisle. Outonos, ventos, crepúsculos e rouxinóis eram motivos presentes na expressão desse sentimento. Há, ademais, no nome da primeira seção, "*Melancholia*", a alusão ao quadro de Dürer, o que, concomitantemente, sugere o teor pesaroso das composições e a aproximação dos

poemas, - os dessa seção e os de outras, - das artes plásticas, ainda que a aproximação de alguns poemas de Verlaine com o universo musical também seja marcante.

Além disso, como observamos, expressa-se, em algumas composições, uma melancolia mais sugestiva, baseada mais no aspecto sonoro dos versos e do léxico do que na expressão direta desse humor. Essa melancolia variada, tal qual as formas poéticas e os artifícios técnicos utilizados por Verlaine nesse primeiro momento, antecipam alguns procedimentos e temas que o poeta, em outras obras, exploraria.

Em *Fêtes Galantes*, de 1869, compreendemos que Verlaine recobra aquilo que foi o sonho dos românticos, nostálgicos do período anterior ao reinado de Luís XVI e ao apogeu do Neoclassicismo na França. Por meio da evocação da atmosfera de libertação moral e sexual da Regência, do estilo rococó e de personagens da *Commedia italiana*, de Molière e de Marivaux, Verlaine explora o tema do amor sob uma ótica erótica e pouco idealista. Por meio de poemas e de versos concisos e bastante sugestivos, o poeta, apresenta, nos poemas, diferentes tipos-máscaras, como o melancólico Pierrot, expondo, assim, a consciência excessiva a respeito da teatralidade das relações e dos jogos de amor. A transitoriedade das relações amorosas quase sempre está sob a luz da Lua, que marca igualmente os ciclos da vida na Terra. Em suma, é essa consciência poética acerca da efemeridade dos deleites eróticos que evoca a "doce melancolia" dos quadros de Watteau na poesia do poeta francês.

Já em *La Bonne Chanson*, obra concluída em 1870 e publicada 1872, a relação do amor com a melancolia toma contornos distintos, amparados num ideário sentimental-neoplatônico. O eu lírico, nos poemas dessa obra, é um crédulo de que a sua própria salvação ocorrerá por meio do amor nutrido pela amada. Justamente por isso, a nota triste e patética é expressa quando o eu poético vacila sobre a reciprocidade amorosa, porque sabe que aquele sentimento é a única coisa que o resguarda do tédio e da autodestruição. Michaud (1966, p. 103), como apresentamos neste trabalho, entendia que a obra de Verlaine resumia-se à tragédia da impossibilidade de conciliar a carne e o amor. Como o amor não pode de todo livrar o Homem dos sofrimentos, tal qual indicava Freud (2010b), paira, entre algumas composições, a ideia de que a "Boa Canção" pode transformar-se, num átimo, em "Má Canção", o que resume a fragilidade emocional desse eu poético, que expressa, nos versos, sua condição melancólica.

Paisagens urbanas e campestres, envolvem essas composições em que se expõe um eu poético apaixonado e receoso. Formas poéticas não "clássicas" e musicalidade que se constrói a partir da exploração das rimas internas dos versos, das homofonias, das assonâncias, das aliterações e do acúmulo de versos compondo um único período dentro das estrofes evidenciam o caráter não "apolíneo" da obra. Nela, a simulação de objetividade e a concisão, como vistas

em *Fêtes Galantes*, perdem espaço. Gradativamente, percebe-se o tom intimista, declaradamente subjetivo da lírica verlainiana, livre das referências mitológicas, históricas e literárias dos primeiros livros. Nesse momento, iniciava-se a saída de Verlaine da estética do "Parnaso".

Na obra *Romances sans paroles*, de 1874, a melancolia amorosa ainda impera. Contudo, diferentemente da obra anterior, em que havia a delimitação da interlocução, que ocorria entre o eu poético, apaixonado e vacilante, e a pretendida, em *Romances sans paroles*, o objeto amoroso é propositalmente impreciso e aparentemente múltiplo, tal qual o eu poético. Contemplativo, saudoso, triste, abandonado, indeciso, apaixonado, inseguro e autoirônico, este por vezes se "dissolve", expressando seus sentimentos por meio da projeção de imagens múltiplas evocadas por fragmentos da memória, o que compõe aquilo que designamos "paisagens-espelhos", amparados na teoria de Michel Collot (2013). Fragmentos de memória, sentimento, impressões, fantasia e espaço misturam-se num processo poético que se assemelha a uma transposição da arte "impressionista".

Além de a melancolia se manifestar no conteúdo ao lado de outros sentimentos, certas concepções melancólicas são evocadas a partir do título da obra, afinal "*Romance*", em termos musicais, designa uma pequena peça em que predomina o sentimentalismo, em grande parte melancólico. Verlaine, desde *Poèmes saturniens*, aproximava-se da música, ora explorando o estrato sonoro dos versos, por meio de aliterações, assonâncias, rimas internas, homofonias, ora valendo-se da lógica musical, de forma que os versos, signos e símbolos não eram subordinados à lógica do discurso prosaico, mas exerciam função de temas e motivos, tal qual em uma composição musical impressionista, repetindo-se integralmente ou com pequenas variações.

A ideia romântica de expressão indireta dos estados da alma por meio da música, que já ecoara em Baudelaire, principalmente quando este fizera a apreciação da obra de Richard Wagner, é colocada em prática na poesia de Verlaine. Nesse processo de exploração do estrato fônico do signo em detrimento de seu significado, sugere-se aquilo que Kristeva (1989) entendeu como típico da consciência melancólica, que seria extremamente cônscia da fragilidade dos "laços significantes". Essa poesia de Verlaine, negando a busca pela transcendência ou o desvelamento dos "mistérios", deleita-se com as limitações do signo, explorando aquilo que, para a condição humana, é vago.

Conforme percebemos neste trabalho ainda, a influência "saturniana" que marca o poeta, - como ele escreve em suas correspondências quando se refere aos seus estados de crise nervosa e à sua tendência para o sofrimento, - alude à ideia de predestinação cara a Baudelaire, adepto de um cristianismo jansenista. Em termos de obra poética, a tendência de o eu poético

verlainiano se considerar um melancólico congênito cessará parcialmente em *Sagesse*, de 1880, quando Verlaine nega a ideia de que o sofrimento é predeterminado por Deus ou por qualquer força extra-humana.

Como abordamos nessa tese, do ponto de vista da ortodoxia romana, o sofrimento melancólico é causado pela distância que se interpõe entre o Homem e Deus. A busca por alcançar graças, então, é a chave para interromper a dor, logo, a humanidade é responsável por sua própria salvação, e não puro joguete da vontade divina ou de forças cósmicas. No processo de ascese que visa ao encontro místico com Jesus, o eu poético verlainiano, apoiado nas Virtudes Teologais e buscando a sabedoria, desvia-se das tentações, como a preguiça, o tédio, a luxúria e a soberba.

Por meio da afirmação da humildade e da mendicância, - que será enfatizada com um poema à Santa Teresa D'Ávila, - o eu poético de *Sagesse* conjura o anjo que o tenta. No processo ascético, às vezes, alguns obstáculos são criados pelo próprio "anacoreta", como as lembranças que o conduzem ao pecado ou como a incerteza e o desânimo que o invadem a ponto de cogitar a desistência do anseio místico, o que é chamado de "aridez" da alma.

Nesses pontos, a paisagem melancólica crepuscular, que é típica de Verlaine, é evocada. *Sagesse*, em suma, é uma obra patética, porque explora, na evocação da contrição religiosa, os sentimentos de remorso, arrependimento, dor, indignidade, demandando o autorrebaixamento do eu poético reiteradamente. O tom intimista se destaca na obra. A nota mais melancólica, contudo, provém justamente do fim do encontro místico com Jesus, uma vez que, após experimentar a plenitude do amor do Criador, o "*Sage*" verlainiano sente-se pesaroso em retornar à experiencia mundana, urbana e humana.

Sua crítica à Modernidade é variada. Ocorre por meio de uso de léxico e de construção sintática aparentemente simplórios, fazendo com que alguns poemas se pareçam ladainhas ou simples orações, - o que nega o rebuscamento, a retórica grandiloquente e o tecnicismo linguístico em voga na década de 1880; por meio do enaltecimento da Idade Média, das Ordens religiosas perseguidas naquele momento e de sistemas de governo não democráticos, - ocasionando críticas por parte de alguns autores, como Anatole France; por via do aparente tom de sinceridade da obra e dos aspectos biográficos que nela constam, contrariando a tendência "despersonalizada" da lírica; e por meio do enaltecimento da fé cristã católica em uma época de desprestígio das religiões entre os intelectuais, o que resultou na ideia de que Verlaine era uma espécie de poeta pueril.

O posicionamento desse poeta, aparentemente avesso ao espírito Modernidade e "rejeitado" por todos, como ocorreu à figura de "*Gaspard Hauser*" (que foi evocado como

máscara verlainiana em um poema), é caracterizado por contradições. A ideia de ser o mais humilde, como consta no prefácio da obra e no teor dos poemas, contrasta com a prática de subversão de sonetos, com o experimentalismo de versos polimétricos, com a utilização de metros e cesuras ímpares. Tudo isso parece aludir à ideia de excepcionalidade, um dos lados da ambivalência melancólica.

Verlaine, indubitavelmente, buscava destoar de todos naquele momento e mesmo posteriormente, o que justifica sua recusa em aceitar, anos depois, como provam as entrevistas feitas por Huret (1891), a alcunha de precursor dos decadentes e de mestre dos simbolistas, embora tenha sido o primeiro a aceitar a denominação pejorativa "decadente", tenha colaborado na revista de Anatole Baju, tenha sido o "professor" de Moréas e tenha proferido palestras na Bélgica e nos Países Baixos.

Como *Sagesse* é uma obra composta por poemas de datas variadas, o uso da linguagem e das formas poéticas é múltiplo. Ora o poeta recorre à palavra singela e às anáforas para tentar simular o estilo bíblico e evocar o sublime cristão, ora recorre a um léxico aparente simplório e vago em formas poéticas não fixas para comunicar, indiretamente, o estado interior do eu poético. Versos mais prosaicos também ganham destaque, como se os poemas fossem rezas. O valor estético desses procedimentos explica o porquê de Leon Vanier, editor dos simbolistas, ter adquirido os direitos dessa obra que, inicialmente, fora publicada por uma editora católica.

Muitos desses procedimentos, como brevemente abordamos, foram retomados em *Amour* (1888) e em *Bonheur* (1891), quando o "*Pauvre Lelian*" escreveu poemas destinados ao filho, aos amigos e à Virgem Maria, além de ter dedicado ao seu aluno falecido uma seção inteira, onde constam poemas em que o poeta, lutuoso, canta seus mortos.

Percebemos, todavia, em *Jadis et Naguère* (1884), que Verlaine não havia abandonado as preocupações estéticas de outrora. Nessa obra, o poeta publicou poemas datados de duas épocas anteriores aos escritos de cunho religioso, como os dois poemas basilares para a estética decadente e simbolista, respectivamente: "*Langueur*", de 1883, e "*Art poétique*", 1874. O primeiro era a personificação do pessimismo e do estilo da estética decadente, ao passo que o segundo professava a libertação lírica de tudo quanto fosse eloquência, precisão e conformidade a fim de se aproximar da música. Em *Jadis et Naguère*, portanto, havia várias nuanças melancólicas, desde a idealista sem busca por transcendência até a langorosa pessimista.

Toda a variedade de temas e de procedimentos poéticos de outras obras e fases, nesse momento, fora recuperada, como o espírito satânico e rebelde de Rimbaud, que Verlaine incorpora no próprio fazer poético do poema "*Crimen Amoris*". Verlaine ainda chocaria todos aqueles que acreditavam em sua conversão plena ao catolicismo quando publicou

Parallèlement (1889), onde constavam poemas eróticos, pastiches e paródias de sua própria poesia, que podem ser compreendidos como oriundos de certa autocriticidade melancólica.

A melancolia em Verlaine, porém, é majoritariamente amorosa, tendo como "objeto perdido" ora identidades múltiplas não reveladas, sentidas em grande parte como perdas afetivas, ora Jesus e a Virgem Maria. Oscilando entre o sentimento de maldição congênita e o entendimento de que seu mal é resultado da "Queda", a sensibilidade melancólica parece um fardo ambivalente que recai sobre o eu poético verlainiano. Este cultiva a sua própria maldição, origem de seus sofrimentos, porque, além disso, ela o dota do sentimento de excepcionalidade. Verlaine, em suma, apraz-se com a máscara de poeta maldito.

Por seu turno, como vimos, Alphonsus de Guimaraens também expressa poeticamente certa negatividade, que, porém, tem uma configuração própria, a começar pelo nome "arcaico" adotado pelo poeta. Apesar de utilizar alguns procedimentos poéticos caros ao poeta francês e de enveredar-se pela religião católica tal qual Verlaine, Alphonsus expressa uma melancolia única, que igualmente dialoga com a ideia de luto amoroso ("objeto perdido"), ultrapassando, no entanto, a simples noção de fracasso afetivo. O luto amoroso da poesia de Alphonsus é quase que integralmente fúnebre, tendo em vista a relevância do tema da morte da "Coisa" amada e dos motivos mórbidos que envolvem sua obra poética.

Nos poemas que comporiam *Salmos da noite*, que somente veio a público na *Obra Completa* de Alphonsus, percebemos que essa primeira melancolia alphonsina era regida pela repercussão de alguns traços da obra de Baudelaire, de ultrarromantismo e de orientalismo típico do Parnaso. Repleto de erotismo tendendo ao macabro e de senso de exílio cósmico, Alphonsus expressa, em seus primeiros poemas, certa melancolia luciferina. O suposto título da obra, composto por oxímoro "blasfemo" em relação ao Cristianismo, revela as intenções e as tensões "satânicas" dessa primeira lírica, que não chega a ser publicada em vida.

O projeto não foi publicado porque, conforme também compreendemos neste trabalho, Alphonsus enveredou-se pelas ideias de Sâr Péladan, que combinava esoterismo idealista, estética e catolicismo. E esse encaminhamento estético-religioso, de início, foi observado no trio de obras publicado em 1899, *Setenário das Dores de Nossa Senhora/Câmara ardente* e *Dona Mística*, com destaque para o projeto editorial "litúrgico" dos livros. Ainda que a gênese de cada uma das três date de um período distinto e tenha traços formais específicos, nota-se que o erotismo fatal e o satanismo antigo perdem força, mesmo quando raramente evocados em *Dona Mística*. Isso ocorre porque Péladan e Stanislas de Guaita, autores lidos por Alphonsus naquela época, trabalharam ambos os temas, o erotismo e o mal (*Shatan*), sob um outro ponto de vista.

Em *Dona Mística*, obra escrita entre 1892 e 1894, - mas publicada em 1899, meses após o livro que reunia *Setenário/Câmara ardente*, - Alphonsus expressa a sua deserção do Parnaso, o que de forma alguma significa negligência formal. A justificativa para renunciar ao fazer poético "áureo" e impassível do Parnaso, como é sugerido no "Prólogo", é porque a lírica de Alphonsus importa-se com o aspecto sentimental, com a morte e com o misticismo. A melancolia dessa obra é de origem neoplatônica, recuperada pelos esotéricos do fim do século XIX, em que o mito da androginia cindida desempenha papel determinante para o sentimento melancólico do eu lírico e para a sua busca mística. *Dona Mística*, portanto, não é uma obra em que prevalece a ideia de ascese em busca do encontro com Jesus, mas a ideia de busca por conjunção com a sua metade feminina desconhecida, vide a multiplicidade de figuras femininas evocadas, algumas delas envoltas em situações fúnebres.

Em *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, escrita entre 1896 a 1898, destaca-se inicialmente o cuidado "arquitetônico" da obra, que teve como responsável pelo projeto Mário de Alencar, adepto da estética parnasiana. Com sete sonetos em cada uma das sete seções, mais uma "Antífona" e uma "Epífona", Alphonsus inova. Aproxima do catolicismo a lírica, tal qual fizera Verlaine, ao mesmo tempo que não abandona o esteticismo esotérico de Péladan. A insistência na forma "soneto" nessa obra não pode ser entendida como adesão simplória a uma forma fixa que era cara às estéticas classicizantes, mas deve ser entendida como respeito ao aspecto formal, o que era fundamento da *Ordem Rosa-Cruz do Templo e do Graal*. Essa *Ordem*, aliás, que era devedora de concepções wagnerianas, tinha o desejo de fundir gêneros, de sacralizar a arte e de esteticizar a religião, o que explica o porquê de vários gêneros (dramáticos, líricos e narrativos) convergirem no *Setenário*, como propôs Veras (2016) ao entender que a obra dialoga com o gênero litúrgico "oratório".

Quanto ao aspecto triste dessa composição, Alphonsus trabalha o *pathos* mariano relacionado ao sentimento lutuoso da voz lírica. Esta, conforme a tradição laudatória da Virgem, autorrebaixa-se e, em alguns poemas de cada uma das seções, questiona sua própria habilidade poética em "traduzir" a dor sublime da mãe de Jesus. Como foi abordado neste trabalho, para Eduardo Veras (2016, p. 84), nesse agenciamento autocrítico do eu lírico, a voz poética e a sua capacidade expressiva tornam-se objeto de (auto)crítica; movimento esse que é resultado de profundas e constantes transformações da poesia cristã, da Antiguidade até a Modernidade.

De acordo com esta tese, esse autoaviltamento e a dúvida sobre a capacidade expressiva do eu poético ultrapassam a função de *tópica*, devendo ser vistos como motivos e, em alguns poemas, como temas. Assim, esses procedimentos aparentemente disfóricos têm uma finalidade estética determinante para o efeito total do *Setenário*, que é a de projetar na forma e no conteúdo

um contraste entre o aspecto humano, mais prosaico e pesaroso, e o mistério, evocado de maneira sugestiva pelas analogias e pelos símbolos dispersos nos poemas e na estrutura da obra. Mesmo se autorrebaixando, a voz lírica não interrompe seu empreendimento "sublime". O *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, como antes indicamos neste trabalho, pode ser compreendido como um projeto "fáustico" de inovar a poesia brasileira e, ao mesmo tempo, de ser "acolhido" na cadeia da tradição poética idealista ocidental, - como aconselhava Péladan.

No mesmo livro em que apareceu o *Setenário*, publicou-se *Câmara ardente*, obra-poema finalizada em 1896, conforme Ricieri (2017). Composta por um conjunto de sonetos e mais um "*Responsorium*", essa obra destaca a percepção do eu poético diante de uma série de eventos fúnebres, que vão desde o prenúncio da morte de uma figura feminina, passando pelo recebimento do último sacramento e pelo falecimento, até o enterro. Entrelaçado ao luto do eu poético em relação ao "objeto amoroso", que é rememorado pelo processo de sua "via-crúcis", existe uma melancolia proveniente do idealismo já presente em *Dona Mística*. A diferença é que, em *Câmara ardente*, a metade feminina do "andrógino" não é imprecisa e múltipla, mas específica – ainda que sua identidade seja velada.

Destacamos também que a próxima obra de Alphonsus só viria a público em forma de livro no começo do século XX, treze anos depois de seu último projeto. *Kiriale*, obra cujos poemas foram escritos entre 1891 e 1895, foi lançada em 1902. Nesse contexto, que compreende a primeira década da República brasileira e o fortalecimento do ideário burguês no país, Alphonsus publicou o projeto no Porto, Portugal, - país onde dominavam, desde o século passado, entre alguns autores que o poeta brasileiro lia, o negativismo em relação à Modernidade e uma forte nostalgia em relação ao passado glorioso lusitano.

Na condição de "Alphonsus de Vimaraens", Alphonsus explicita, em *Kiriale*, sua identificação com Portugal, terra natal de seu pai, o que pode ser entendido como uma espécie de melancolia nostálgica da pátria paterna por parte de um brasileiro, como muitos, às margens da República e da Modernidade. Oferecendo marcas de seu passado medieval, como igrejas, reminiscências de ordens cavaleirescas e castelos, Portugal era o ponto de referência para a fantasia alphonsina. Situações mórbidas e fúnebres, paisagens oníricas e imagens fantásticas compunham esse livro cujos traços remetiam ao Ultrarromantismo e ao Decadentismo, com traços do fazer poético e das preocupações "místicas" e "espirituais" de certo Simbolismo.

O uso de epígrafes retiradas do *Salmos* e de Verlaine na abertura do livro, além das epígrafes de Baudelaire, Villon, Jacques D'Avray, Severiano de Resende e Mallarmé relacionadas à morte e à falta de esperança antes de cada uma das seções, revelava os contornos da crítica de Alphonsus aos valores vigentes. A morte, dentro dessa perspectiva, era enaltecida

e sublimada, de modo que o eu poético alphonsino se colocava como uma espécie de Hamlet, para quem tudo o que existe deve retornar à condição de pó. Daí o tom fúnebre e melancólico desse eu poético extremamente consciente e desesperançoso em relação à vida.

Decorrente das artimanhas de Satã, o erotismo, na obra, também se faz presente. As forças eróticas, na verdade, ao demandarem do asceta mais empenho, funcionam como estímulo para a sua fé. Percebemos, assim, que não apenas a morte física era tema dos poemas, mas também a morte iniciática (mortificação) e a morte espiritual, tal qual entendem a tradição católica e os manuais esotéricos de Péladan. A melancolia, nessa obra, também se alia ao *pathos* cristão, como no processo de rememoração de uma cena simples, patética, mas sublime ao olhar do eu poético, como ocorreu no poema "S. Bom Jesus de Matozinhos". Esse constante movimento de rememorar mortes e de as projetar termina na tradução do hino gregoriano "*Dies irae*", cujo tom escatológico pode ser compreendido, no contexto do século XX, como um alerta negativo contra as ilusões da Modernidade.

Em *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, obra que apareceu postumamente em 1923 sob a organização de João Alphonsus, filho do poeta, percebeu-se um Alphonsus mais experimental, variável nas formas poéticas empregadas, como em poemas de versos livres, embora haja uma seção, no livro, com 77 sonetos. Nessa obra composta por poemas majoritariamente escritos nas duas primeiras décadas do século XX, Alphonsus adotara um tom menos fúnebre do que havia empregado em *Kiriale*, ainda que a morte fosse um dos temas centrais do livro.

Como vimos, talvez seguindo o processo de "personalização" de sua lírica, tal qual propunha o Verlaine de *Bonheur*, - homenageado em *Pauvre Lyre*, de 1921, - Alphonsus refere-se a si mesmo e a eventos biográficos em alguns poemas de *Pastoral*, como a ascendência portuguesa. No entanto, utilizava uma máscara poética trovadoresca e cavaleiresca para cantar sua crença dolorosa no Amor e, principalmente, na Morte.

Conjecturamos, neste trabalho, que a escolha do título *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* e a dos temas abordamos corresponda, em parte, às teorias peladanianas sobre as conexões da gnose dos Cátaros com o trovadorismo provençal, que praticava a "religião do Amor", onde supostamente as ideias cátaras haviam sido ocultadas. Isso explica a admiração de Alphonsus por Dante e por Petrarca, herdeiros do trovadorismo provençal que, movidos pelo amor que sentiam por Beatriz e Laura, respectivamente, escreveram obras caras à tradição poética (idealista) do Ocidente. O que se chama de neoplatonismo não era somente a grande força motriz do esoterismo, mas o sistema que subjazia a uma grande parte da cultura e, consequentemente, da poesia ocidental entre a Baixa Idade Média e o Renascimento.

Por essa ótica, se a morte é um fato inexorável para os seres viventes, apenas a "religião do Amor" poderia oferecer um breve apanágio à dor sentida pelos humanos, seres meio corpóreos e meio espirituais que, entre ilusões, algumas amorosas, almejam o inefável. Dentro dessa dinâmica, a "coita" amorosa era importante, tal qual a ascese para o aspirante a místico, porque, por meio da não realização amorosa, exaltar-se-ia a idealidade e, porventura, poder-se-ia ter visões místicas.

Nesse processo, o eu poético alphonsino depende da insatisfação e satisfaz-se com a dor, bem como ocorria na lírica verlainiana. Todavia, não é o planeta Saturno, pesaroso e lânguido, que o rege, como ocorria com o eu poético fatalista de Verlaine, sempre a vagar soluçante, mas a mística e dual Lua. Nas suas diversas fases, em meio à floresta de símbolos celestes, ela acompanha o eu poético alphonsino, sendo símbolo que evoca outras imagens e, concomitantemente, sugerindo ser a sua cúmplice ambivalente para o cumprimento do destino lírico, como indicavam os manuais esotéricos e estéticos de Péladan.

A Lua que acompanha o eu poético alphonsino desde *Dona Mística* e *Kiriale*, ora candidamente duplica-se na imagem da Virgem Maria, ora lembra-lhe a imagem da amada que fora perdida. Dessa forma, percebemos que a melancolia "astrológica" de Verlaine e a de Alphonsus diferem porque há um apelo enigmático, iniciático, hermético e idealista na poesia do autor brasileiro, o que é menos explorado por Verlaine, mesmo na obra fatalista *Poèmes saturniens* ou na lunar *Fêtes Galantes*.

Em relação à tristeza do ponto de vista das obras "cristãs" dos poetas, notam-se algumas diferenças. Negando a ideia jansenista de predestinação ao tédio e ao sofrimento, o poeta francês explora os sentimentos disfóricos como frutos da distância que se interpõe entre o Homem e Deus ou como decorrentes de "lutos" afetivos variados. Os "objetos" perdidos, que causam o sentimento de luto, conforme vimos na a teoria de Freud (2010a), no entanto, são evocados de maneira imprecisa, por meio das impressões sentimentais que causam no eu poético, que é geralmente meditativo, intimista. Já melancolia "cristã", em *Sagesse*, por exemplo, apresenta-se como consequência da ânsia por união mística e, depois, resultante da pouca duração do encontro com Jesus e da obrigação de retornar, como um "anacoreta", ao mundo dos homens.

Salvo em *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, em que Alphonsus explora em demasia a ideia de distância entre o aspecto humano e o sublime, o poeta mineiro tende a trabalhar, de maneira recorrente, a tristeza e a situação comiseranda do eu poético como resultados do luto em relação a um "objeto" perdido, que, entretanto, não é Deus. O eu poético alphonsino recorre à liturgia ou à doutrina católica, não para "transferir" para Deus ou para

Nossa Senhora a identificação de “Coisa” faltante, mas para apaziguar o seu luto em relação a uma figura feminina ideal.

Compreendemos, em suma, que a finalidade da religiosidade dos eus poéticos de Verlaine não é a conjunção com as suas metades amorosas ideais, mas o apaziguamento de todas as ânsias do “Eu” no amor de Deus. Já na poesia de Alphonsus, a melancolia aparentemente “cristã” está frequentemente relacionada ao objeto amoroso que não é a divindade, o que desloca, do Cristianismo católico para o neoplatonismo, a explicação do mal-estar do eu lírico alphonsino, - conquanto o Cristianismo se valha do neoplatonismo de Plotino e de Santo Agostinho.

A própria morte física ou a mortificação, nesse sentido, em quase todas as obras de Alphonsus analisadas, são as vias de solução evocadas pelo seu eu poético, que é um hierofante fúnebre, um asceta, um viúvo inconsolado em decorrência da perda de sua metade ideal. Ainda que também ocorra na poesia de Verlaine, o desejo de morte física ou de mortificação é menos frequente e menos mórbido.

Em ambos os poetas, vimos que persistem as ideias de singularidade e de tendência ao sofrimento, comuns à tradição discursiva da melancolia. Elas são frequentemente “dissimuladas”, saindo da noção pagã e herética de predestinação, para serem moldadas em fórmulas mais aprazíveis à doutrina católica, como a partir da ideia de “martírio” ou de “santidade”. Em um mundo marcado pelo desencanto e pelos ideais positivistas, progressistas e burgueses, ser excepcional e ser sensível ao sublime evoca a ideia de um dever ideal que precisa ser cumprido por esse indivíduo ímpar.

Com a insatisfação verbal, espécie de indício da queda adâmica, Verlaine, seguindo os passos de Baudelaire, trabalha de maneira mais acentuada a melodia dos versos e o estrato fônico das composições, desestruturando a retórica eloquente dos românticos e a lógica classicizante e inequívoca do Parnaso. As impressões “melódicas” e imagéticas, em versos sinteticamente e semanticamente imprecisos, são responsáveis por traduzir a sua interioridade lírica, recobrando a ideia de uma linguagem que comunica não ao intelecto, mas ao espírito.

Em alguns poucos poemas, Alphonsus realiza o processo de projeção de sua interioridade lutuosa e idealista na paisagem por meio de imagens acumuladas e “desrealizadas”, trabalhando assonâncias, aliterações, e sutilezas tonais das rimas, como analisamos no poema “A Catedral”. Alphonsus, na maioria das vezes, salvo em *Pastoral*, tende ao “narrativo” e “descritivo”. Parte dos signos evocados pelo poeta, nessas situações, são símbolos caros à tradição esotérica, como Torre, Arca da Aliança, Lua, caveira, cemitério, mago, feiticeiro, anjo, fada, Cabeça de Corvo, arcano, pantáculo, Sete-estrelo, Sirius, Altar,

Estrada de São Tiago, Serpes, Succubus, Sete Damas, Templo, Mosteiro, Santo Graal, Rosa, braços cruzados, Dragão, Monjas, Lírios, Catedral etc. Assim, a aparente simplicidade da forma enunciativa contrasta com o significado hermético evocado em algumas de suas composições.

Em suma, neste trabalho, notou-se que, nas obras analisadas, há, sim, a recorrência de imagens que dialogam com a tradição discursiva da melancolia, o que confirma as impressões da crítica ao dizer que ambos são líricos "melancólicos", o que não seria surpreendente, afinal grande parte da produção literária ocidental está fundamentada em torno dessa concepção de "melancolia", que é ampla e imprecisa.

O fato de a literatura ocidental estar amparada na tradição judaico-cristã e neoplatônica, - sistemas que pressupõem a inferioridade do aspecto material, sensível e contemporâneo, - por si só já é um fator determinante para a geração de nostalgia e do sentimento melancólico de "perda" de unidade, de descompasso. De maneira geral, como entendemos e procuramos apresentar neste trabalho, algumas imagens "melancólicas" utilizadas por Verlaine e por Alphonsus distinguem-se entre si, ao passo que outras se assemelham.

O fato é que, cada vez mais solitários, em uma sociedade que enaltecia a individualidade, as máscaras líricas do "Pauvre Lelian" e do "Pobre Alphonsus", malditos congênitos e excepcionais, rebelaram-se. Verlaine, tal qual apontou Mallarmé, foi quem havia iniciado a revolta contra a estética do Parnaso. Alphonsus, rejeitando os versos impassíveis e "objetivados", numa espécie de anacronismo medievalesco e sincero, também.

Podemos, a partir dessas semelhanças e diferenças, compreender que Alphonsus não era um poeta ingênuo, que apenas reproduzia em tom religioso, místico e tímido, tudo aquilo que inocentemente vivenciava ou lera de outros poetas. Alphonsus era um poeta que, na esteira das discussões literárias europeias, conhecia as técnicas de expressividade poética daqueles por quem era simpatizante, além de compreender a seu modo a capacidade estética que a própria liturgia católica e esotérica poderia desempenhar em parte de sua lírica. Alphonsus confere à sua poesia o tom negativo e ao mesmo tempo idealista típico daqueles que, na segunda metade do século XIX, tomaram o verbo decadente e o simbolista, seja para assinalar o processo "agonizante" da cultura latina, seja para nostálgica e melancolicamente apontarem a existência de um Ideal que, recuperado pela fantasia, fosse capaz de "reencantar" o mundo.

REFERÊNCIAS

ADAM, Antoine. *Verlaine, l'homme et l'oeuvre*. Paris: Hatier-Bovin, 1953.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Apresentação e tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed 34, 2012.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões.* Tradução e prefácio de Lorenzo Mammì. São Paulo: *Penguin Classics*, Companhia das Letras, 2020.

ALCIDES, Sérgio. Sob o signo da iconologia: uma exploração do livro Saturno e a melancolia, de R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro , v. 2, n. 3, p. 131-174, Dec. 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-101X2001000200131&lng=en&nrm=iso>. Acesso 16 Jan. 2021. https://doi.org/10.1590/2237-101X0002003005.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia.* Edição bilíngue. Tradução de Italo Eugênio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2019, 3 volumes.

_____. *A Divina Comédia*. Tradução, introdução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

ALMEIDA, Nazareno, Eduardo. "Considerações semióticas sobre a melancolia, em especial na literatura moderna e no cinema de Andrei Tarkovsky.". In: MOGRABI, Gabriel J. C., REIS, Célia Maria Domingues da Rocha (orgs.). *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*; Rio de Janeiro: Sete letras, 2013.

ALMEIDA, Ronaldo de. Religião e laicidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel (Orgs). *Dicionário da República: 51 textos críticos*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 299 – 305.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.). *Guia Literário da Bíblia.* Tradução de Raul Fiker e Revisão e tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

ANGLADE-AURAND, Arline. *Les influences française sur Alphonsus de Guimaraens.* Toulouse, 1970. (Thèse présentée devant l'Université de Toulouse pour le Doctorat de 3e. cycle 2v.).

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica.* Vários Tradutores. São Paulo: Loyola, 2004.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1*. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud: tradução Alexei Bueno. - Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* Ilustrado por Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

AUERBACH, Erich. *Ensaios de literatura ocidental.* Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. *Introdução aos estudos literários.* Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo.* Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Stylus; 5/ dirigida por J. Guinsburg).

BALTOR, Sabrina Ribeiro. *Literatura plástica e arte pela arte nas narrativas de Théophile Gautier - descrição pictural e posicionamentos no campo literário*. 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp127728.pdf Acesso: 20/12/2019.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas II*, 1930-1944: Manuel Bandeira Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Apresentação da poesia brasileira.* Seguida de uma antologia/posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARNI, Roberta. *A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'arte (Flaminio Scala).* Organização, tradução, introdução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003, p. 15 – 50.

BAUDELAIRE, Charles. Théophile Gautier (ensaio). In : *Oeuvres complètes.* Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961, p.675-700.

_____. As flores do mal. apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *O Pintor da vida moderna*. Concepção e organização: Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

_____. *Lettres – 1841-1866*. Paris: Societè du Mercure de France, 1907.

_____. *Notes nouvelles sur Edgar Poe.* In: POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy, 1875, p.V-XXIV.

_____. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1961.

_____. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*; seguido de cartas e textos sobre Richard Wagner; organização e tradução de Eliane Marta Teixeira Lopes. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

BAUMGARTNER, Mireille. *A Igreja no Ocidente. Das Origens às Reformas no Século XVI*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2015, col. Lugar da História.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura.* Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix,1983.

BÉNICHOU, Paul. *Romantismes français I* (Le Sacre de l'écrivain – Le Temps des prophètes). Paris, Gallimard, coll. « Quarto », vol. I., 2004.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade.* Tradução de João Barrento. 1 ed. São Paulo/Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Origem do drama barroco alemão.* Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Cleonice. Vultos históricos de *Mensagem*. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização, apresentação e ensaios de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

BESNARD-COURSODON, Micheline. *Nimroud ou Orphée : Joséphin Péladan et la société décadente*. In: Romantisme, 1983, n°42. Décadence. pp. 119-136. DOI : https://doi.org/10.3406/roman.1983.4681 www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_42_4681.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, nova edição, revista, Paulus, São Paulo, 2019.

BIVORT. Olivier (ed). *Paul Verlaine.* Textes choisis et présentés par Olivier Bivort. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997. (Coll. Mémoire de la critique).

BORNECQUE, Jacques-Henry. Préface. In: VERLAINE, Paul. *Sagesse, Amour, Bonheur*. Éditon présentée, etabliée e ....par Bor. Paris : Gallimard, 1975, p. 7 – 44.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* - 50. ed. - São Paulo: Cultrix, 2015.

BRAGA, Theophilo. *Estudos de Edade Media, philosophia da literatura*. Porto/Braga: Livraria Internacional de Ernesto Charchon, 1870.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega.* Petrópolis, Vozes, v. I, 1986.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio:

Academia Brasileira de Letras, 2005.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Sob a direção do professor Pierre Brunel. Tradução Carlos Sussekind [et al.]: prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko: [capa e ilustrações Victor Burton]. - 3. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio. 2000.

_____. *Le premier Verlaine - Des Poèmes saturniens aux Romances sans paroles*. Paris : Klincksieck, 2007. (coll. "Jalons Critiques").

BUENO, Alexei. *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*/Organização, introdução e lista de correspondentes de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. (Coleção Austrégésilo de Athayde, 9).

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália.* Um ensaio. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*: cultura e sociedade na Itália. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo, Nova Alexandria, 1999.

BURTON, Robert. *A Anatomia da Melancolia*. 4 vols. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Ed. UFPR. Paraná: 2020.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial:* Crônica da Belle Époque Paulistana. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2001.

CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos.* Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. 01, 2006, p. 137-141.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira* – do Romantismo ao Simbolismo. São Paulo: Difel, 1976.

CARCO, Francis. *Verlaine, poète maudit*. Paris : Albin Michel, 1984.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil:* crítica e poética / seleção e apresentação de Cassiana Lacerda Carollo. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, 2 vols.

CARPEAUX, Otto Maria. *A Idade Média*. São Paulo: Leya, 2012c. (História da literatura ocidental; v.2)

_____. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo.* 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.157-165.

_____. *O barroco e o classicismo por Carpeaux:* poesia e teatro da contrarreforma, pastorais, epopeias e romance picaresco, o Barroco protestante, a literatura oposicionista. São Paulo: Leya, 2012a. (História da literatura ocidental, volume 4).

_____. *O Romantismo.* São Paulo: Leya, 2012b. (História da Literatura ocidental; v.6).

CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seyssel: Champ Vallon, 1997.

CASTRANHO, Gabriel de C. G. A polissemia (social) do deserto: uma história do tópos histórico e historiográfico da solidão monástica no contexto latino medieval. *Rev. Hist*. (São Paulo), n. 173, p. 115-139, jul.-dez., 2015 http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2015.105633 https://www.scielo.br/pdf/rh/n173/2316-9141-rh-173-00115.pdf

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Novíssima Edição de Acordo com o Texto Oficial em Latim. 4ª. Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2017.

CAZALS, Frédéric-Auguste & LE ROUGE, Gustave. *Les derniers jours de Paul Verlaine*. Nombreux documents et dessins avec une préface de Maurice Barrès. Dessins de Cazals et de Verlaine. Paris: Mercure de France, 1911.

CHATEAUBRIAND. François-René de. *O Gênio do Cristianismo.* Tradução de Camilo Castelo Branco. Curitiba: Livraria Danúbio Editora, 2020.

CHAUNU, Pierre. *O Tempo das Reformas.* (1250-1550). II. A Reforma Protestante. Tradução de Cristina Diamantino e revisão Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1975.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos.* Coordenação Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva, de Raul de Sá Barbosa, de Angela Melim e de Lúcia Melim. 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio.* Tradução de Luciano Vieria Machado. 6ª ed. São Paulo: Estação liberdade & UNESP, 2017.

CHURTON, Tobias. *Occult Paris : the lost magic of the Bélle Époque*. Rochester, VT : Inner Traditions, 2016.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Organização da tradução: Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. *A Matéria-emoção*. Tradução Patricia Souza Silva. 1. Ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COLONNA, Francesco (atrib.) *Batalha de amor em sonho de Poliphilo.* Tradução de Cláudio Giordano. São Paulo: Imprensa Oficial, 2013.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre ficção e autobiografia. Tradução de Vagner Camilo e Iside Mesquita. *Revista USP*, Seção Arquivo, n. 84, p. 112-128, dez. 2009 – fevereiro de 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Melancolia*: literatura. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

COUTINHO, Eduardo de Faria & CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada:* Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Leandro Mello; MOREIRA, Juliana de Oliveira. Acídia e crise de sentido: uma tentativa de aproximação conceitual. *Memorandum*, Memória e História em Psicologia - UFMG (Belo Horizonte – MG). [on-line]. 2020, número 37, p. 1-29. ISSN 1676-1669. https://doi.org/10.35699/1676-1669.2020.15192. https://periodicos.ufmg.br/index.php/memorandum/article/view/15192/19584

CURTIUS. Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (Clássicos 2).

D'ÁVILA, Teresa. *Castelo interior ou moradas.* 14. ed. Tradução das Carmelitas Descalças do Convento de Santa Teresa do Rio de Janeiro. São Paulo: Paulus, 2008.

DE RESENDE, Enrique. *Retrato de Alfonsus de Guimaraens*. Enrique de Resende, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 2ª. ed., 1953.

DELAHAYE, Ernest. *Verlaine: étude biographique*. Paris: Albert Messein Editeur, 1919.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento.* 2 vols. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

_____. *O que sobrou do Paraíso?* Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIMAS, Antonio. *Rosa-Cruz (Contribuição ao Estudo do Simbolismo)*. São Paulo: IEB-USP, 1980.

DORD-CROUSLE, Stéphanie. "*Flaubert libre lecteur. À propos de l'Abrégé du catéchisme de persévérance de l'abbé Gaume*", Flaubert [En ligne], 1 | 2009. Disponível em : < https://journals.openedition.org/flaubert/521>. Acesso em: 14 de novembro de 2021.

DURAIN, Marc. *Dossier thématique : Les arts de la fantasie*. In : VERLAINE, Paul. Fêtes *Galantes suivi de Romances sans paroles*. Presentation, dossier et notes de Marc Durain. Paris : Librarie Général Française, 2015.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1979. (Coleção espírito e matéria).

_____. *História das crenças e das ideias religiosas*, volume III: de Maomé à Idade das Reformas. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *O Sagrado e o Profano.* Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Tratado de história das religiões*. Tradução de Fernando Tomaz, Natália Nunes. 5.a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*: seguido de Seleção de textos sobre Watteau. Tradução do alemão, Antônio Carlos Santos; seleção e tradução dos textos franceses, André Telles; apresentação à edição brasileira, Hermann Korte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ELIOT, Thomas Stearns. A música da poesia. In:_____. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 38-55.

EVERRIT, Anthony. *A ascensão de Atenas*: a história da maior civilização do mundo. Tradução Thereza Christina Rocque. São Paulo: Crítica, 2019.

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos* (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Obras completas – Volume 12).

_____. *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos* (1906-1909). Tradução Paulo César de Souza. 1 a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (Obras completas – Volume 8).

_____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930 - 1936). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Obras completas – Volume 18).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Código dos códigos:* a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALENO, Cláudio. *Os temperamentos.* Editora Auster, 2020.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001.

_____. *Émaux et Camées.* Paris: G. Charpentier, 1923.

_____. *Histoire du romantisme*, I, Paris: Charpentier et Cie, 1874.

_____. *Les Grotesques.* Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1859.

_____. *Les Jeunes-France: romans goguenards.* Paris: Charpentier, 1875.

_____. *Poésies Complètes.* Paris: Charpentier, 1905, Tome I et II.

GIBBON, Edward. *Declínio e queda do Império Romano*. Organização e introdução Dero A. Sanders; prefácio Charles Alexander Robinson, Jr; tradução José Paulo Paes. Edição abreviada. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. O Simbolismo – uma revolução poética. São Paulo: EDUSP, 2016.

GOMES, Mariana. Modernidade e experiências estéticas: as revistas literárias no *fin de siècle brasileiro*. *Revista Sociedade & cultura*: experiências intelectuais na modernidade. Organizadores: Maro Lara Martins, Marcelo Fetz, Davidson Diniz. Vitória, ES: EDUFES, 2019, p. 75 – 113.

GONCOURT, Edmond e Jules de. Watteau. In : GONCOURT, Edmond e Jules de. *L'art du dix-huitième siècle. Watteau. Chardin. Boucher. Latour. Greuze. Les Saint-Aubin.* Tome premier. Paris: Rapilly Librarie & Machand d'Estampes, 1873.

GORENDER, Jacob. *O escravismo colonial*. 6.ed. São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. *Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, 1995.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa.* Organização: Alphonsus de Guimaraens Filho; introdução: Eduardo Portella; "Notícia biográfica do Poeta": João Alphonsus. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. *Poesia completa*. Organização: Alphonsus de Guimaraens Filho; colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In:_____(Org.). *O Romantismo.* 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, p.13-21.

HAAG, Michael. *Os templários*. Tradução de Vera Caputo. São Paulo: Prumo, 2009.

HADDAD, Jamil Almansur. Prefácio. In: VERLAINE, Paul. *Passeio sentimental - poemas.* Seleção, tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1989.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*: A crise da renascença e o surgimento da arte moderna. Tradução J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva. 2ª edição, 2007 (Stylus).

HOBSBAWM, Eric J. *A Era do Capital – 1848 – 1875*. 31ª edição. Tradução Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

_____. *A Era dos Impérios – 1875 – 1914*. 29 ª edição. Tradução de Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro/São Paulo, 2020.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 92).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Pequeno Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa.* Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. Edição 1. São Paulo: Moderna, 2015.

HUGO, Victor. *Prefácio de* Cromwell. Do grotesco e do sublime. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

_____. *Hernani, drame en cinq actes*. Avec un portrait d'après Devéria et quinze compositions de Michelena gravés a l'eau-fort par Boisson. Paris : Librairie L. Conquet, 1890.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution litteraire* : conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Émile Zola ... [et al.]. Paris : Bibliotheque Charpentier, 1891.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas.* Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Nerval, poeta do renascimento. Tradução de Marta Kawano. *Literatura E Sociedade*, *17*(16), 2012, pp. 14-29. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64565/67207. Acesso: 03/01/2021. https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i16p14-29

JAKOBSON, Roman. "Fragments de "La Nouvelle Poésie Russe'". In :_____ *Huit questions de poétique.* Paris: Éditions Seuil, 1977. p. 11-29.

_____. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação.* Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. p. 118-162.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. 2.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. (Transmissão da psicanálise).

JUNKES, L. O processo de alegorização em Walter Benjamin. *Anuário de Literatura,* [S. l.], v. 2, n. 2, p. 125-137, 1994. DOI: 10.5007/%x. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361 . Acesso em: 26 fev. 2021.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas* - Três Visões da Modernidade - 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime.* 2. ed. Campinas, Trad. De Vinícius Figueiredo. São Paulo: Papirus Editora, 1993.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KLIBANSKY, RAYMOND, PANOFSKY ET. SAXL. *Saturne et la mélancolie*. *Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia.* Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia.* Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2000.

LE GOFF, Jacques. O deserto-floresta no Ocidente Medieval. In: _____. *O imaginário medieval.* Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 83 – 99.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. (Orgs.). *Dicionário analítico do ocidente medieval.* Coordenação e Tradução de Hilário Franco Júnior. Volume 2. São Paulo: UNESP, 2017.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e literatura*. (4a ed.). São Paulo: HUCITEC/ Editora UNESP, 1987.

LIMA JÚNIOR, Renato Rodrigues de. *O refratário e abnegado José Severiano de Rezende.* Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270096/1/LimaJunior_RenatoRodriguesde_M.pdf> Acesso em 15 de julho de 2021.

LISBOA, Henriqueta. A poesia de Alphonsus de Guimaraens. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Cantos de Amor, Salmos de Prece*. Estudo Crítico de Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro, Cia. José Aguilar Editora, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. *Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia:* o Romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAISONGRANDE, Henri. *Verlaine*. Paris: Editions Pierre Charron, 1972 (Collection “Les Géant”).

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes.* Estabelecimento de texto e notas de Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1974.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. O sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens. *Em Tese*. Belo Horizonte: Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – FALE/UFMG, Ano 3, vol. 3, p. 59-66, dez. 1999. Disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/2157/2095. Acesso: 20/03/2022.

MARRONE, Steven P. A filosofia medieval em seu contexto. In: MCGRADE, Arthur Stephen. (Org.). *Filosofia medieval.* Tradução de André Oídes. Aparecida – SP: Ideias & Letras, 2008. – (Coleção Companions & Companions), p. 57-70.

MARTINA. Giacomo. História da Igreja – de Lutero a nossos dias. II A era do absolutismo. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 1996a.

_____. *História da Igreja – de Lutero a nossos dias. III A era do absolutismo*. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 1996b.

MARTINO. Pierre. *Parnasse et Symbolisme.* 11. éd. Paris: Librarie Armand Colin, 1925.

MARTINS, Grazzielle Forcato. *A imago mortis em Kiriale, de Alphonsus de Guimaraens*. 2020. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/192013/martins_gf_me_assis.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso: 20/03/2022.

McGRADE, Arthur Stephen. (Org.). *Filosofia medieval.* Tradução de André Oídes. Aparecida – SP: Ideias & Letras, 2008. – (Coleção Companions & Companions).

McINTOSH, Christopher. *A Rosa e a Cruz: história, mitologia e rituais das ordens esotéricas*. Tradução de Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 2001.

MELLO, Celina Maria Moreira de. As festas galantes de Watteau: da frivolidade à melancolia. *TERCEIRA MARGEM*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VII, nº 8, 2003, p. 27 – 44.

MENDES, Ana Catarina. *Peregrinos a Santiago de Compostela: Uma etnografia do caminho português*. 80fls. Dissertação (mestrado em Antropologia Social e Cultural), Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2009.

MICHAUD, Michel. *Message poétique du symbolisme.* Paris: Librairie Nizet, 1966.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *The Major Works:* including Paradise Lost. Edited with an introduction and notes by Stephen Orgel and Jonathan Goldberg. New York: Oxford University Press, 2003. (Oxford World's Classics).

MINOIS, Georges. *História do ateísmo*: os descrentes no mundo ocidental, das origens aos nossos dias. Tradução Flávia Nascimento Falleiros. 1. Ed, São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. *História da Solidão e dos Solitários*. Tradução de Maria das Graças de Souza. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

MOISÉS, Massaud. O Simbolismo. In:_____. *A literatura brasileira.* 2a ed. São Paulo: Cultrix, 1967, v.4.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares: antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MORETTO, Fúlvia Maria Luiza (org.) *Caminhos do decadentismo francês.* São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1989.

MORICE, Louis. *Verlaine – Sagesse – Édition critique commentée*. Paris : Librairie Nizet, 1948. (Coll. Nouvelle Bibliothèque littéraire).

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro.* 3 volumes. São Paulo: Editora Perspectiva, 1951/1952.

NASIO, Juan Davi. *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Contribuições de A.-M. Arcangioli et al. Tradução Vera Ribeiro; revisão Marcos Comaru, 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 9 – 58.

NERVAL, Gérard de. *Cinquenta Poemas*. Tradução Mauro Gama. Edição bilíngue. São Paulo: Ateliê editorial, 2013.

NOULET, Émile. *Le ton poétique: Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*. Paris: José Corti, 1971, p. 9 – 57.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo.* 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 51-74.

OFÍCIO PARVO DA BEM-AVENTURADA VIRGEM MARIA, SEGUNDO O BREVIÁRIO ROMANO. 4a edição. Petrópolis/São Paulo: Editora Vozes, 1940.

PACE, Tácito. *O simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens*. Nova Suíça, Belo Horizonte, Minas Gerais, Editora Communicação em convênio com o Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. 1ª edição. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

PÉLADAN, Joséphin. *Constitutions de la Rose+Croix: le Temple et le Graal*. Paris: Secretariat, 1893.

_____. *Le secret des troubadours. De Parsifal à Don Quichotte, essais*. Paris : E. Sansot, 1906.

_____. *Amphithéatre des Sciences Mortes Vol V*: *L'occulte catholique. Mystique*. Paris, Chamuel, 1898.

_____. *Amphithéatre des Sciences Mortes. Vol . II : Comment on devient fée. Érotique.* Paris : Chamuel, 1893b.

_____. *Amphithéatre des Sciences Mortes. Vol. 1, Comment on devient Mage: Éthique*. Paris: Chamuel, 1892.

_____. *Amphithéatre des Sciences Mortes. Vol. III : Comment on devient* artiste. Esthétique. Paris : Esthétique, Chamuel, 1894.

_____. *How to became a mage – a Fin-de-siècle french occult manifesto*. Translated and annotaded by K.K. Albert with Jean-Louis de Biasi, fowerard John Michael Greer. Woodybury, Minnesota : Llewellyn Wordwide, 2019.

_____. *La Decadence latine. Vol IV*: *A cœur perdu*. Paris : Éditeur G. Edinger, 1888a.

_____. *La Decadence latine. Vol V*: *Istar*. II Tomes. Paris: Éditeur G. Edinger, 1888b.

_____. *Le Théâtre complet de Wagner, les XI operas scène par scène*. Paris: Chamuel, 1895.

_____. *Nos Églises artistiques et historiques*. Paris: DeBoccard, 1913.

PENNAFORT, Onestaldo de. Verlaine e o Brasil. In: VERLAINE, Paul. *Poesias Escolhidas*. Porto Alegre: Globo, 1945.

PEREIRA, William Mariano. "Alphonsus de Guimaraens e os percursos de sua atividade tradutória". In: RICIERI, Francine Weiss (org.). *A catedral ebúrnea: Alphonsus de Guimarães pela crítica contemporânea.* Organização Francine Fernandes Weiss Ricieri; organizadores da coleção Andréa Sirihal Werkema, Rafael Fava Belúzio. 1. ed. - São Paulo: Alameda, 2021. (Crítica Contemporânea).

_____. *Alphonsus de Guimaraens tradudor de Paul Verlaine*. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21022013-144016/pt-br.php>. Acesso em: 19/06/2018.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PERISTILO. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam. 2008-2021. Disponível em https://dicionario.priberam.org/PERISTILO. Acesso em 14/07/2022.

PETITFILS, Pierre. *Album Verlaine, iconographie choisie et commentée*. Paris: Gallimard, 1981.

PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. Tradução Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. - São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia*: ensaios médico-filosóficos. Seleção de textos, tradução e prefácio de Ivan Frias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Contraponto, 2009.

PLATÃO. *Fedro*. Edição bilíngue, tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza. Posfácio e notas de José Trindade Santos, São Paulo: Editora 34, 2016.

POE, Edgar Allan. *The complete Tales and poems of Edgar Allan Poe.* Introduction by Dawn B. Sova. New York: Barnes and Noble, Inc., s.d.

_____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão técnica e notas de Carmen Vera Cirne Lima. Posfácio de Chales Baudelaire. 4 ed. São Paulo: Globo, 2009.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Translated from the italian by Angus Davidson. London/New York/Toronto: Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1951.

QUEIROZ, Maria José de. Verlaine e Alphonsus no mosteiro simbolista. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 71, p. 165-200, 1978.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia de Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro. *Um toque de clássicos*: Marx, Durkheim e Weber. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo de Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo, *História de Portugal*. 3ª edição, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo.* Trad. Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997- (Ensaios de Cultura; 12).

RICIERI, Francine Weiss (org.). *A catedral ebúrnea: Alphonsus de Guimarãens pela crítica contemporânea.* Organização Francine Fernandes Weiss Ricieri; organizadores da coleção Andréa Sirihal Werkema, Rafael Fava Belúzio. 1. ed. - São Paulo: Alameda, 2021. (Crítica Contemporânea).

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. "As várias formas de *Ismália*: espelhamentos, tensões, poéticas". *Manuscrítica: Revista de Crítica Genética 11*, 2003.

_____. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões.* São Paulo Edusp e Fap-UNIFESP Editora, 2014.

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

RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética – Uma estadia no inferno, Iluminações, Um coração sob a sotaina, Os desertos do amor, Prosas evangélicas*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

RODENBACH, Georges. *L'Élite*. Paris : Bibliothèque-Charpentier ; Eugène Fasquelle, éditeur, 1899, p. 69-78.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As Confissões.* Prefácio e tradução de Wilson Lousada. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

ROWËR, Frei Basílio. OFM. *Dicionário litúrgico para uso do revmo. Clero e dos fiéis.* Petrópolis - Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Vozes Limitada, 1947.

RUSSELL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental:* Filosofia Antiga, Livro 1. Trad. Langone, H. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

RUWET, Nicolas. Paralelismos e desvios em poesia. In:_____. *Língua, discurso e sociedade*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Global editora. 1983, p. 159-201.

SARAIVA, António José Saraiva; LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. 9ª edição. Porto: Porto editora, 1976.

SAUER, Nádia Cotrim. *Poética para além da vida: Cidade morta e noiva morta. Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraens e Georges Rodenbach*. 177 f. Dissertação (mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em:https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-08082016-095403/publico/2016_NadiaCotrimSauerLeao_VCorr.pdf.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von. *Poesia Ingênua e Sentimental*. Apresentação, tradução e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCLIAR, Moacyr. O nascimento da melancolia. *Revista Ide* (São Paulo) [online]. 2008, vol.31, n.47, pp. 133-138. ISSN 0101-3106. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_serial&pid=0101-3106&lng=pt&nrm=iso >. Acesso: 02/07/2020.

_____. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil.* São. Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Editora Ubu, 2019.

SHELLEY, Bruce L. *História do Cristianismo*: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI. Tradução de Giuliana Niedhardt. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2018.

SILVA, Pedro. *História e mistérios dos templários*. São Paulo: Ediouro, 2001.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996 - (Texto e Arte;1).

_____. *Cultura literária medieval: uma introdução*. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

_____. *Do formalismo estético trovadoresco.* 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da poética.* Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de janeiro: Tempo Brasileiro. 1972.

STARLING, Heloisa Murgel. Religião e laicidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel (Orgs). *Dicionário da República: 51 textos críticos*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 191 – 197.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*: três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, Editora 34, 2014.

_____. *A tinta da melancolia*: Uma história cultural da tristeza. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Tradução: Belén Gala Valencia. Madrid: Abada Editores, 2007.

TANQUEREY, Adolphe. *Compêndio de Teologia ascética e mística.* Tradução de Dalton César Zimmermann. Editora Eclesiae. 2018.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.* Petrópolis: Vozes, 2005.

VALERY, Paul. A tentação de (São) Flaubert. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades.* Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. Villon e Verlaine. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades.* Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2018, p.49 - 62.

VANWELKENHUYZEN, Gustave. *Paul Verlaine en Belgique.* Illustrations et documents inédits. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1945.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea:* Vida de Santos. Coordenação de Tradução: Hilário Franco Júnior. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas.* Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2011.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens*: uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora / Eduardo Horta Nassif Veras. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

_____. "A catedral e o oratório: arquiteturas poéticas". In: RICIERI, Francine Weiss (org.). *A catedral ebúrnea: Alphonsus de Guimarãens pela crítica contemporânea.* Organização Francine Fernandes Weiss Ricieri; organizadores da coleção Andréa Sirihal Werkema, Rafael Fava Belúzio. 1. ed. - São Paulo: Alameda, 2021. (Crítica Contemporânea).

VERLAINE, Paul. *Confissões dum poeta*. Tradução Cabral do Nascimento. Lisboa: Portugália editora, s.d.

_____. *Correspondance générale I, 1857-1885*, établie et annotée par Michael Pakenham, Fayard, 2005.

_____. *Œuvres complètes de Paul Verlaine. Les poètes maudits. Louis Leclercq. Les mèmoires d'un veuf. Mes hôpitaux. Mes prisons.* Paris : Léon Vanier, 1910.

_____. *Œuvres en prose complètes.* Ed. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *Œuvres poétiques completes*. Édition présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Éditions Robert Laffont, 1992.

_____. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec. Édition révise, complétée et presentée par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962

_____. *Œuvres posthumes, Vers de Jeunesse, Varia, Parallèlement, Dédicaces, Souvenirs, Histoires comme ça*. Volume 1. Paris: Albert Messein éditeur, 1920.

_____. *Poemas saturnianos e outros.* Tradução, prefácio, cronologia e notas de Fernando Pinto do Amaral. Portugal: Assírio e Alvim, 1994.

_____. *Passeio sentimental - poemas.* Seleção, tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo, SP: Círculo do Livro, 1989.

VICENTE, Adalberto Luis. *Uma parada selvagem: para ler as Iluminações de Rimbaud*. São Paulo: Unesp, 2010.

VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 2000.

VIRGÍLIO. *Bucólicas.* Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2008.

VIZIOLI, Paulo. O Renascimento inglês. In: *Revista de História* (São Paulo), XL (1970), ano XXI, volume 40, número 82, p. 257-270. Disponível em https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/128982/125652. Acesso em 17/10/2020. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1970.128982

WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo.* Tradução José Marcos Mariani de Macedo; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice António Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Ciência e Política: duas Vocações*. 18ª edição. Tradução de Leônidas Hegenberg e de Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel* – estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Práticas religiosas, errância e vida cotidiana no Brasil* (Finais do século XIX e inícios do XX). São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018. (Coleção Entr(H)istória).

XU, Ye. La poésie de Verlaine et la poésie chinoise dans la perspective de la réception. *Jangada: Crítica | Literatura | Artes*, 1(17), 2021, p. 157–182. https://doi.org/10.35921/jangada.v1i17.398. Disponível em : < https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/398/283>. Acesso: 25/11/2021.

ZIMMERMANN, Éléonore M. *Magies de Verlaine. Étude de l'évolution poétique de Paul* Verlaine. Paris : José Corti, 1967.