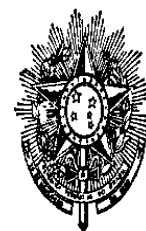




Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem



João Eustáquio Evangelista de Paula

A memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens

Mariana-MG
Março - 2017

João Eustáquio Evangelista de Paula

A memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elzira Divina Perpétua

Mariana - MG
Março - 2017

P324m Paula, João Eustáquio Evangelista de.

A memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens [manuscrito] / João Eustáquio Evangelista de Paula. - 2017.

125f. : il. : color.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elzira Divina Perpétua.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras.

Área de concentração: Estudos da Linguagem.

1. Memória. 2. Correspondência. 3. Guimaraens, Alphonsus de, 1870-1921. 4. Simbolismo. 5. Crônicas. I. Perpétua, Elzira Divina. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82-94(043.3)

Catálogo: sisbin@sisbin.ufop.br



João Eustáquio Evangelista de Paula

A memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada em 31 de março de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

Prof. Dra. Elzira Divina Perpétua
(Orientadora da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto
UFOP

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques
Universidade Federal de Minas Gerais
UFMG

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim
Universidade Federal de Ouro Preto
UFOP

À Loveny,
my Love, my Poetry,
dedicada, abnegada,
a quem dedico este trabalho, esta jornada.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, fonte de toda a sabedoria, pela dádiva da vida e da realização deste trabalho.

Aos meus pais Antônio e Ana, pela vida.

À Prof.^a Dr.^a Elzira Divina Perpétua, por despertar em mim o gosto pela pesquisa, pelos incansáveis apontamentos, pelo aprendizado, experiência compartilhada e orientação sempre atenta, por me conduzir neste trabalho e em outros na graduação, sempre juntos, sempre “armados duma ardente paciência” (RIMBAUD, 1997, 103). Sou-lhe imensamente grato.

Ao Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, pelos apontamentos e valiosas críticas e sugestões acerca da minha pesquisa, também pelas prestimosas contribuições de suas aulas. Imensa gratidão pela emissão do parecer do projeto definitivo.

Ao Prof. Dr. Alexandre Agnolon, pela providencial e edificante maneira com a qual conduziu a arguição quando do meu ingresso no mestrado, pelas inestimáveis contribuições de suas aulas, e também pelos valiosos apontamentos acerca da minha escrita no decorrer de suas avaliações e na ocasião do Seminário de Pesquisas do Programa de Pós-Graduação em Letras (SEMPO).

À Prof.^a Dr.^a Mônica Gama, pelas valiosas sugestões bibliográficas na ocasião do SEMPO e pelo espontâneo empréstimo de material de aporte teórico de seu acervo particular, providencial acerca da correspondência, que me foi bastante útil.

Ao Prof. Dr. William Augusto Menezes e seus bolsistas Guilherme de Carvalho Euzébio e Kátia Aparecida Custódio, por permitirem a pesquisa nos jornais do Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos, no Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS – UFOP.

Ao amigo Marcos Eduardo e demais funcionários da Biblioteca Alphonsus de Guimaraens – ICHS-UFOP.

À Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), por me haver facultado o exercício como funcionário no Museu Casa Alphonsus Guimaraens, cuja experiência resultou na principal inspiração para a realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Bernardo Amorim (UFOP), pela consideração e gentileza em aceitar o convite para a Banca de Defesa.

Ao Prof. Dr. Reinaldo Marques (UFMG), por gentilmente aceitar o convite para a Banca de Defesa.

Agradeço imensamente à estimada Prof^a Zenilda Simões Antunes, que me apresentou à arte da palavra – a LITERATURA. Pessoa que, de sua completude, em sua atuação no magistério, sempre lidando com o universo das palavras, me incentivou à leitura, a interpretar a realidade, a fazer a leitura do mundo, a apreciar o belo, o inefável. É a tradução fiel e a expressão máxima da professora ideal.

Ao Sr. João Antunes de Souza, pelo incentivo. Pelo presente, de entrega inusitada – a escrivadinha –, que me enviou pelos Correios. Suporte ao qual me debrucei incontáveis vezes na execução deste trabalho.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a ocorrência da memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens, por meio do estudo de seu epistolário e de suas crônicas para ratificar as relações entre as cartas, as crônicas e sua produção poética e, por conseguinte, verificar a contribuição dos poetas modernistas no processo de difusão da memória simbolista. Como suporte dessa memória, no capítulo I consideramos, sobretudo, a visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens, ocorrida no dia 10 de julho de 1919, que foi o marco para a difusão nacional da obra do poeta ouro-pretano, iniciada uma semana depois, quando esse encontro foi registrado pelo visitante na revista paulista *A Cigarra*. Os ecos daquele momento também figurariam no poema “A visita”, de Carlos Drummond de Andrade. Somente a partir de 1938, surgem edições de suas poesias completas, por iniciativa de Manuel Bandeira e João Alphonsus, quando o prestígio do grande poeta simbolista começa realmente a consolidar-se. A análise da correspondência ativa e passiva do simbolista mineiro, cotejada no capítulo II, também constituiu parte importante nesse processo de reconhecimento e reavivamento da memória simbolista, num colóquio que desvela os bastidores do “ateliê literário” alphonsino. Já no capítulo III, as crônicas, embora não fossem uma especialidade do Solitário de Mariana, por se autodeclarar “essencialmente poeta”, figuraram como um “laboratório do poeta”. As cartas como “pegadas dos processos de criação”, o registro do fazer literário, e as crônicas como um “laboratório”, são uma antecipação de temas que mais tarde foram explorados em seus poemas, principalmente, na obra *Kiriale* (1902).

Palavras-chave: Memória; Correspondência; Alphonsus de Guimaraens; Simbolismo; Crônicas.

ABSTRACT

This research analyzes the occurrence of the memory of Symbolism in Alphonsus de Guimaraens' work, through the study of his epistolary and his chronicles to ratify the relations between the letters, the chronicles and their poetic production and, therefore, to verify the contribution of the modernists poets in the process of diffusion of symbolist memory. As a support for this memory, in chapter I, we consider, above all, the visit of Mário de Andrade to Alphonsus de Guimaraens, which took place on July 10th, 1919, which was the landmark for the national diffusion of the work of the ouro-pretano's poet, started a week later, when this meeting was registered by the visitor in *A Cigarra* magazine. The echoes of that moment would also appear in the poem "A visita", by Carlos Drummond de Andrade. Only from 1938, that the editions of his complete poetry appeared, by initiative of Manuel Bandeira and João Alphonsus, when the prestige of the great symbolist poet began to consolidate. The analysis of the active and passive correspondence of the Minas Gerais' symbolist, as compared to chapter II, also played an important part in this process of recognition and revival of symbolist memory, in a colloquy that unveils the backstage of the alphonsino's "literary atelier". Already in chapter III, chronicles, although they were not a specialty of Mariana's Solitaire, by self-declaring "essentially poet", figured as a "poet's laboratory". The letters as "the creation process' footprints", the recording of literary production, and the chronicles as a "laboratory," are an anticipation of themes that were later explored in his poems, notably in the work *Kiriale* (1902).

Keywords: Memory; Correspondence; Alphonsus de Guimaraens; Symbolism; Chronicles.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01: Detalhe da assinatura de Alphonsus (pseudônimo)	18
Figura 02: Capa de <i>Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente</i> (1899).....	20
Figura 03: José Severiano de Resende e Alphonsus de Guimaraens, em 1915	47
Figura 04: Detalhe de manuscrito de um dos poemas alphonsinos escrito em francês	56
Figura 05: Estojo com as canetas bico de pena	61
Figura 06: <i>Fac-símile</i> da carta de 24 de agosto de 1919, remetida a Mário de Andrade	63
Figura 07: <i>Fac-símiles</i> da capa e contracapa do <i>Almack de Ouro Preto</i>	68
Figura 08: <i>Fac-símile</i> do poema “Madrigal”	69
Figura 09: Anúncio sobre a publicação de <i>Mendigos</i> (1920), no jornal <i>O Alfinete</i>	77
Figura 10: Primeira edição da obra <i>Kiriale</i> (1902)	93
Figura 11: Alphonsus de Guimaraens em 1873	101
Figura 12: Alphonsus de Guimaraens em 1888, aos 18 anos.....	102
Figura 13: Documento de identificação de Alphonsus de Guimaraens	102
Figura 14: Alphonsus de Guimaraens em 1894, aos 24 anos.....	103
Figura 15: <i>Fac-símile</i> do manuscrito do soneto “Rosas”	104
Figura 16: Alphonsus de Guimaraens e seu irmão Archangelus de Guimaraens	105
Figura 17: Capa para o manuscrito de <i>Dona Mística</i> , desenho de Archangelus	106
Figura 18: <i>Fac-símile</i> da folha de rosto da obra <i>Mendigos</i> (1920)	107
Figura 19: Capa da <i>plaque</i> <i>Pauvre Lyre</i> (1921).....	108
Figura 20: Folha de rosto da <i>plaque</i> <i>Pauvre Lyre</i> (1921)	109
Figura 21: Alphonsus de Guimaraens em fotografia que figurou na edição de <i>Pastoral aos crentes do amor e da morte</i> (1923).....	110
Figura 22: Detalhe do jornal <i>O Germinal</i> de 17 de novembro de 1912, p.1	111
Figura 23: Jornal <i>O Alfinete</i> de 03 de agosto de 1921, p.1, que anuncia o falecimento de Alphonsus de Guimaraens	112
Figura 24: Anúncio de venda da obra <i>Mendigos</i> (1920) no jornal <i>O Alfinete</i>	113
Figura 25: Fachada do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	11
CAPÍTULO I: SIMBOLISMO E MODERNISMO: VÍNCULOS MEMORIALISTAS.....	15
I.I - A visita	16
I.II - Vínculos memorialistas.....	18
I.III - A memória na literatura	35
CAPÍTULO II: MISSIVAS ALPHONSINAS: O REGISTRO DO FAZER LITERÁRIO.....	40
II.I - O colóquio epistolar na literatura.....	40
II.II - O debate missivista: os bastidores do “laboratório do poeta”.....	43
CAPÍTULO III: A VOZ DA ARTE POÉTICA NA CRÔNICA.....	66
III.I - Alphonsus cronista.....	66
III.II - A prosa em <i>Mendigos</i> (1920).....	73
III.III - A memória dos poemas renunciada na crônica alphonsina	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115
ANEXOS	120
Anexo I - Soneto “O poeta e a arte”	121
Anexo II- Poema “Madrigal”	122
Anexo III - Hino do bicentenário de Mariana.....	123
Anexo IV- Poema “Dies irae”	124

“A palavra dos homens é o material mais duradouro. Se um poeta deu corpo à sua sensação passageira com as palavras mais apropriadas, aquela sensação vive através de séculos nessas palavras e é despertada novamente em cada leitor receptivo.”

Arthur Schopenhauer, *A arte de escrever*

“(…) o amador [de correspondências] tolera das cartas o que o irrita alhures: as lamentações, as inconstâncias do humor, do tom, a rispidez – esta corrente de emoções irracionais que guiou a escrita e que transparecem em seu estado definitivo. Pois cada carta é o seu próprio rascunho. Ao contrário do objeto polido, aplainado, que é um pedaço de prosa romanesca, a carta conserva o aspecto bruto de um primeiro jato. ‘Como ela lhe parecerá estranha!’ – escreve o missivista – ‘É que eu deixo minha pena voar livremente e meu coração ditar-me sem ordem nem razão as emoções que o afligem (...)’ ”

Jean-Philippe Arrou-Vignod, *Les discours des absents*

INTRODUÇÃO

“–‘VAMOS, TRABALHA!’ disse-lhe a voz da arte”
 (“O poeta e a arte”, Alphonsus de Guimaraens)¹

Esta pesquisa analisa a ocorrência da memória do Simbolismo na obra de Alphonsus de Guimaraens, partindo da publicação de suas cartas e crônicas para ratificar as relações entre estas e sua produção poética e, por conseguinte, verificar a contribuição dos poetas modernistas no processo de difusão da memória simbolista.

Representante brasileiro do Simbolismo, o poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens filia-se à tradição poética dos franceses: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Esse movimento do final do século XIX surgiu na França, juntamente com outros movimentos de vanguarda, como forte oposição à literatura objetiva e descritiva que era produzida até a metade do século.

Alphonsus não foge à proposta simbolista europeia, em sua vasta produção literária, marcada pelo desejo de voltar-se para a essência das coisas e de explorar um certo mistério e irracionalismo, tema recorrente entre os autores simbolistas, que se distinguiram pela poética sensorial musical, pelo uso de figuras inusitadas e de sugestões sinestésicas. Por essas características, em virtude de sua criação neológica talvez tenha sido aventada a hipótese de que o poeta promoveu um resgate da língua portuguesa em sua obra, seja revisitando ou criando novos significados para significantes já existentes. Exemplos desses estudos foram observados por Eduardo Portella no artigo “O universo poético de Alphonsus de Guimaraens”, publicado na introdução geral da *Obra Completa* (1960) de Alphonsus de Guimaraens. (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 21-22).

Autor de títulos voltados para uma religiosidade cristã como *Câmara ardente* e *Setenário das dores de Nossa Senhora*, publicadas num mesmo volume em 1899, *Dona Mística* (1899), *Kiriale* (1902), *Pauvre lyre* (1921), obra póstuma, e *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923), também póstuma, Guimaraens compôs sua obra poética recorrendo aos mesmos temas: a morte, o misticismo e o amor, com um tom notadamente melancólico. Escrita em São Paulo, onde realizou parte do curso de Direito, e nas três cidades históricas mineiras em que residiu – Ouro Preto, onde nasceu, em 1870, Conceição do Serro (atual Conceição do Mato Dentro) e Mariana, onde viveu de 1906 a 1921, ano de sua morte –, sua

¹ (Cf. Anexo I, p. 121).

obra alude frequentemente à atmosfera das cidades históricas. Em São Paulo, Alphonsus frequentou a residência do mecenas e poeta simbolista José de Freitas Valle (Jacques D'Avray), a mansão chamada Vila Kirial, reduto de encontro de intelectuais paulistanos. Fiel e solitário seguidor do Simbolismo, constrói imagens que dão aos seus poemas um colorido especial. Seus sonetos são plásticos, ondulados, pictóricos e perfumados, características que elevam e conferem à sua obra um caráter tipicamente simbolista.

Ainda sobre o seu labor com o símbolo, escreveu Augusto de Lima: “O cantor solitário do símbolo não oferece dificuldades aos seus biógrafos, como os outros poetas de vida longa e acidentada, que vão perdendo pelo longo caminho agora uma, depois outra e no fim, todas as cordas da lira” (LIMA, 1942, p. 192-194). As imagens que permeiam a obra de Alphonsus resultam das captações de seu universo circundante, da atmosfera das cidades históricas onde viveu. Há que se considerar o pictórico de seus poemas, que o mesmo os ilustrava, ora com cores alegres ora com cores tristes. Esse colorido, que obedece também uma escala de sentidos, revela-se sinestésico, estético e denso. Ele indica ou sugere as horas do dia, a aurora e o ocaso da vida, o correr da vida, os estados da alma do poeta que escreve. Tudo isso é muito bem ilustrado em um de seus poemas mais conhecidos, “A Catedral”. Composto em 1914, o poema consta da obra *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. A profusão de cores e imagens aludidas em muitos de seus poemas, mediante ao profícuo emprego das sinestésias, das assonâncias e das aliterações fundem-se numa alquimia de sensibilidades que conferem aos versos uma riqueza musical ímpar, tornando os textos alphonsinos profundamente musicais. Assim, o poeta ouropretano foi considerado por Henriqueta Lisboa como o Paul Verlaine brasileiro: “Como Verlaine, Alphonsus prefere a melodia à sinfonia” (LISBOA, 1945, p. 36).

Hoje é conhecido como o mais importante poeta simbolista do Brasil, ao lado de Cruz e Sousa. No entanto, Alphonsus de Guimaraens nem sempre teve o reconhecimento merecido, como afirma o crítico Eduardo Portella, com base em Andrade Muricy:

A obra de Alphonsus de Guimaraens foi igualmente vítima de dois tipos de incompreensão. Uma de natureza geral, que foi a que cercou a sorte do movimento. E outra pessoal: a que ameaçava o seu prestígio de poeta. ‘A poesia de Alphonsus de Guimaraens – quem o diz é ainda Andrade Muricy, o mais completo dos nossos estudiosos do Simbolismo – teve, no seu tempo, imediata e profunda influência em Minas. Fora daquele estado, só os próceres simbolistas o admiravam. Enquanto isso a crítica do tempo, primária e simplista, dominada pelo espírito do naturalismo, via com antipatia o misticismo do solitário de Mariana’. Cruz e Sousa já em vida, e

sobretudo a partir de sua morte, pôde contar com o aplauso e a consagração pelo menos da crítica simbolista. Com Alphonsus de Guimaraens isto não aconteceu. [...] Tanto os nossos historiadores literários quanto Nestor Victor, aquele que seria o crítico oficial do Simbolismo no Brasil, foram de uma imperdoável insensibilidade diante do estranho universo erguido por Alphonsus de Guimaraens. (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 20)

Aos poucos, o fazer literário de Alphonsus foi reverberando, inicialmente, por meio das impressões de um hábito por ele bastante cultivado – a correspondência. Ele era um correspondente assíduo com várias pessoas, entre elas, João Alphonsus, seu filho mais velho, que passou a residir em Belo Horizonte a partir de 1919; com Mário de Alencar, poeta e crítico, filho do escritor José de Alencar; com o poeta e amigo Belmiro Braga; com Jacques D’Avray, com José Severiano de Resende, e também com Oswaldo de Freitas, poeta mineiro, autor da obra *Nevroses* (1915), prefaciada por Alphonsus. Em suas cartas remetidas ao filho João Alphonsus, Guimaraens discorria acerca das preocupações familiares. Com os demais, sobre o fazer literário.

A arte epistolar, mais específica e suscetível de análise por parte de um público diverso, é um canal sem desvios, imbuído de um sabor extremamente pessoal, entre o emissor e o recebedor, suscitando as missivas-respostas que, forçosamente, se constituem num acervo notório e especial, pois assim como "o canto dos galos tece as manhãs" (no dizer de João Cabral de Melo Neto), as cartas tecem as eras, entrelaçando os vínculos afetivos de famílias, amigos e intelectuais com os quais o poeta se relacionava. Também, o reconhecimento do respeito da crítica à obra de Alphonsus de Guimaraens motivou sobremaneira este trabalho.

A hipótese desta pesquisa, legada pela leitura da correspondência ativa e passiva de Alphonsus de Guimaraens é de que as cartas contêm parte significativa da memória do Simbolismo que ele adotou como proposta estética. As crônicas que publicou, por sua vez, num único livro – *Mendigos*, se apresentam como uma espécie de antecipação de temas que mais tarde serão desenvolvidos em alguns de seus poemas.

No âmbito do reconhecimento nacional da qualidade literária de Alphonsus, a reverberação de sua obra deve muito ao aval dado ao poeta pelos primeiros modernistas, que, por sua vez, beberam na fonte poética legada pelo poeta de Mariana, razão pela qual a construção de uma memória do Simbolismo em Alphonsus passa necessariamente pelo levantamento dos artigos, cartas e poemas que Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade escreveram sobre ele.

Reconstituindo, assim, um amplo painel da memória do Simbolismo poético de Alphonsus através de sua correspondência e das crônicas, esta pesquisa se insere na linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural.

No plano desta dissertação, no capítulo I, tratamos das questões imanentes ao campo literário brasileiro e da reverberação da obra alphonsina, por meio de textos dos modernistas: Bandeira, Mário e Drummond. No capítulo II, discorremos acerca da correspondência, tratando do aspecto teórico das cartas como textos de memória e da análise das missivas alphonsinas em suas relações com a criação simbolista. No capítulo III, além de considerações teóricas sobre as crônicas, analisamos a obra *Mendigos* para estabelecer relações de produção das crônicas e a criação dos poemas simbolistas por Alphonsus de Guimaraens.

Para o estudo sobre a obra alphonsina, utilizamos especialmente a *Obra completa*, da Editora José Aguilar, em sua edição de 1960 que, além da poesia, inclui o *epistolário* e *Mendigos*, essenciais para a revelação dos indícios da memória do Simbolismo. Recorremos também aos dois volumes de *Poesias*, edição de 1955, da Editora Simões, por trazerem valiosas notas explicativas. As cartas analisadas apóiam-se no referencial crítico de Alexei Bueno, *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens* (2002), obra compilatória das cartas ativas e passivas de Alphonsus.

CAPÍTULO I

Simbolismo e Modernismo: vínculos memorialistas

Na tristura cinza do aposento, pude dizer-lhe pausadamente, calma, as lindas coisas que sentia sobre sua arte desacompanhada e incompreendida. (...) Versos encantados, dos mais lindos da língua portuguesa, dos mais comovidos dos nossos dias, dispersos em revistas que os não realçam, fanados num ineditismo pasmado burguês. (...) Não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão?

Mário de Andrade, “Alphonsus”

Antes que viesse o Modernismo, já Alphonsus nos preservava dos males da época. E por muito que fosse mórbido o seu reino, foi nele que aprendemos a ter saúde e a coragem das experiências.

Carlos Drummond de Andrade, “Presença de Alphonsus”

O processo de difusão da obra de Alphonsus de Guimaraens ocorreu de forma bastante peculiar, pois o Simbolismo brasileiro não conseguia se sobrepor facilmente aos cânones da literatura considerada oficial, representada predominantemente, na ocasião, pelos poetas parnasianos. Segundo Tácito Pace, José Veríssimo

condenou a arte e os artistas, principalmente Cruz e Souza, embora tenha sido mais condescendente com Alphonsus de Guimaraens, esperando que o poeta mineiro desdenhasse da escola que seguia, para que não viesse a ser “apenas um estro perdido para a nossa poesia”, evidentemente como pensava dos demais simbolistas. (PACE, 1984, p. 18)

Outro fator a dificultar o reconhecimento da obra de Alphonsus no momento de sua produção foi a própria situação na sua convivência com uma diversidade de defensores de outras estéticas, pois ele foi contemporâneo dos últimos românticos, dos realistas e naturalistas, e dos parnasianos, naquele momento de transição do século XIX para o século XX, como também dos primeiros modernistas, antes da Semana de Arte Moderna.

Tendo publicado a maior parte de sua obra em 1899, com grandes intervalos entre os livros posteriores, a produção literária de Alphonsus ficou praticamente esquecida após sua morte, ocorrida em 1921. A partir de 1938, surgem edições de suas poesias completas, por iniciativa de Manuel Bandeira e João Alphonsus, responsáveis por fazer com que o prestígio do grande poeta simbolista começasse a se consolidar nacionalmente.

Neste capítulo, propomos apresentar como se deu o processo de reverberação da obra de Alphonsus de Guimaraens por meio dos modernistas, sobretudo nas vozes de Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Para tanto, serão considerados o artigo “Alphonsus”, de Mário, o ensaio “Presença de Alphonsus”, de Drummond, além de poemas do poeta itabirano, levando em conta que esses textos constroem uma memória acerca do poeta simbolista, tendo como base teórica os textos: “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luis Borges; a introdução à obra *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, de Aleida Assmann, e o artigo “Lembrar para não repetir”, da mesma autora.

I.I- A visita

A visita de Mário de Andrade a Alphonsus de Guimaraens, ocorrida no dia 10 de julho de 1919, foi o marco para a difusão nacional da obra do poeta ouro-pretano, iniciada uma semana depois, quando esse encontro foi registrado pelo visitante na revista paulista *A Cigarra*.

No dia 18 de julho do mesmo ano, oito dias após a visita, Mário de Andrade escreveu o artigo “Alphonsus” e, no dia 1º de agosto do daquele ano, ele o publicou na revista *A Cigarra*. Acerca do momento em que esteve com Alphonsus, e do contato com sua obra, em tal artigo, Mário assim expressa:

Em Mariana, a Católica, fui encontrá-lo na escuridade da sua casa de trabalho, sozinho e grande. Escrínio mais profundo que a episcopal cidade não encontrara a sua alma de místico para se guardar. Refugiou lá do ‘estéril turbilhão da rua’² para melhor abrir a flor de sua inspiração no jardim fantástico dos sonhos e dos ideais impossíveis. (...) Na cidade de orações silenciosas – tam solitária, que mesmo as pessoas que se juntam têm a impressão de estar sozinhas – com dizê-lo só, digo mal: *Dona Mística* vive com ele pelas noites de poesia, por seus dias de solidão. (...) E foi uma hora de inesquecível sensação a que vivi com ele. Na tristura de cinza do aposento, pude dizer-lhe pausadamente, em calma, as lindas coisas que eu

² Ao rememorar a visita, Mário reporta à sua memória de leitura literária, citando parte do primeiro verso do poema “A um poeta”, de Olavo Bilac, para descrever o simbolista mineiro em seu ambiente isolado, na quietude da Primaz das Gerais: “Longe do **estéril turbilhão da rua**, / Beditino, escreve! No aconchego /Do claustro, na paciência e no sossego, / Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua! (BILAC, 2012, p. 68, grifo nosso).

sentia sobre a sua arte desacompanhada e incompreendida. Alphonsus de Guimaraens escutava-me em silêncio; e naquele sacrário de religiosa estesia, na mudez do passado que nos rodeava, pudemos ambos ouvir a voz da minha alma cantar, num epinício, à arte magnífica do mestre... (...) Falei-lhe depois do descaso em que o deixaram os nossos. Sorriu, num meigo perdão; e recompensou-me o afeto, dando-me versos. Li-os. (...) Tive nas mãos os alexandrinos da *Pauvre Lyre*, escritos em francês, e onde, numa atmosfera de milagre, revive a doçura de Verlaine, Lamartine e de Musset (...) A sua poética, toda de amor e unção, tristonha e pura, sem os ribombos do ódio, sem as fanfarras da paixão, é um jardim esquecido no meio do Brasil, onde floresce num perfume emoliente e casto, as rosas, os lírios, as violetas, as saudades (...) (ANDRADE, Mário *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 69-72)

E o visitante, ao final do artigo, manifesta um apelo, acentuando o ineditismo e a diversidade dos versos de Alphonsus esquecidos em revistas e jornais. Em seu apelo, instiga que um representante de uma instância legitimadora o reconheça e atribua ao Poeta de Mariana a merecida valorização, tirando-o da “escuridão”. Nota-se a preocupação de Mário com as antigas edições das obras que haviam lançado Alphonsus de Guimaraens no universo poético simbolista:

Os versos inéditos de Alphonsus e os esquecidos em revistas e jornais dariam para dois e mais volumes; as poucas edições do *Setenário*, de *Dona Mística*, da *Kiriale*, acabaram-se... Não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão? Não existirá a piedade dum novo bandeirante que vá descobrir nas Minas Gerais essa mina de diamantes castiços e lapidados, e deslumbre os da nossa raça com os tesoiros que Alphonsus guarda junto de si? Onde? Quando o abre-te Sésamo dessa gruta encantada? (ANDRADE, M. *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 72)

No primeiro fragmento do artigo, ao se referir à obra *Pauvre Lyre*, Mário “numa atmosfera de milagre”, expressa reviver, naquele momento de estesia, “a doçura de Verlaine, Lamartine e de Musset”. Ao se referir a esses poetas, Mário reporta-nos ao ensaio “Kafka e seus precursores”, em que Borges afirma perceber como kafkianos os textos de autores, gêneros e séculos anteriores. Ao perceber as vozes e musicalidade dos poetas Verlaine, Lamartine e Musset em *Pauvre Lyre*, Mário está se referindo a Alphonsus como precursor de tais poetas, isto é, como a poesia de Alphonsus ressoa os versos dos simbolistas franceses.

Nota-se no último fragmento que Mário, ao expressar “(...) a piedade dum novo bandeirante que vá descobrir nas Minas Gerais essa mina de diamantes castiços e lapidados”, além de valorizar a produção inédita alphonsina, ele se autointitula como primeiro bandeirante a explorar a “mina de diamantes castiços e lapidados”, se revelando precocemente como um

desbravador cultural. Talvez daí venha a expressão “Bandeirante da cultura”, que alguns críticos usam ao se referir a Mário.

O apelo de Mário de Andrade no final do artigo foi tão importante que suscitou em Manuel Bandeira, 19 anos depois, a vontade de editar a poesia de Alphonsus. E a edição organizada por Bandeira e João Alphonsus é que dará início ao processo de reconhecimento do simbolista mineiro, como afirma Portella:

Somente depois de 1935, com a edição das suas poesias completas organizada por Manuel Bandeira e João Alphonsus, é que o seu prestígio de grande poeta começa realmente a consolidar-se. A crítica simbolista sua contemporânea não o soube compreender. (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 20)

I.II- Vínculos memorialistas

Manuel Bandeira, por ter compilado de maneira organizada as publicações póstumas de Alphonsus de Guimaraens, em seu abnegado trabalho editorial com a obra alphonsina, mais tarde, em 1964, em seu artigo intitulado "Grandes poetas do Brasil: Alphonsus de Guimaraens" deu mostras de ser um profundo conhecedor da obra do simbolista mineiro. Segundo Alphonsus de Guimaraens Filho, *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923), *Escada de Jacó* (1938) e *Púlvis* (1938), livros póstumos de Alphonsus de Guimaraens, foram integralmente fixados de maneira admirável por Bandeira, para a edição de *Poesias* de 1938 (GUIMARAENS *apud* GUIMARAENS FILHO, 1960, p.15).

No artigo, Bandeira já havia notado a preferência de Alphonsus por expressões latinas, que pode ser visto a partir do cunho de um de seus pseudônimos – *Alphonsus de Guimaraens*, o favorito deles:

Chamava-se o poeta Afonso Henriques da Costa Guimarães. A latinização do prenome data de 1894, e talvez indicava, com o desejo de fugir à vulgaridade, uma intenção mística nesse poeta que tinha o gosto dos hinos latinos da igreja e traduziu em versos o *Tantum ergo* e o *Magnificat*. (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 146-147)

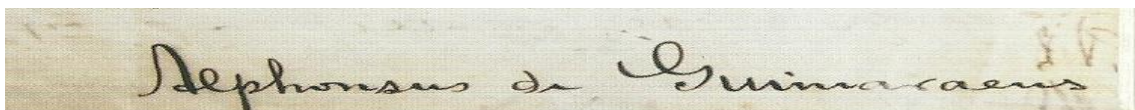


Figura 01: Detalhe da assinatura de Alphonsus, que figura no rodapé do manuscrito de um de seus poemas em francês. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), s/d, com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens.

Assim, Bandeira parece justificar o elemento místico e transcendental do latim como parte da memória da Antiguidade Clássica na escrita de Alphonsus de Guimaraens.³

A língua latina foi objeto de expressão na obra alphonsina para falar, sobretudo, de um dos temas que perpassa toda a sua obra: a morte. Assim, o poeta mineiro se valeu do latim para estabelecer conexão, sobretudo, com os decadentistas franceses, como fez em *Pulvis* (Pó), título da obra na qual Guimaraens, assim como fez no poema “A E I O U”, em que dialoga com Rimbaud, especialmente em “Voyelles” e “Alquimia do verbo”, interage com Baudelaire, no poema “Uma carniça”, em que o horror da morte figura de maneira bastante realista.

No mesmo artigo, Bandeira pontua a diferença entre a escolha rítmica da obra alphonsina e a dos parnasianos:

Desde *Kiriale* já se trai o seu afastamento da rígida cadência parnasiana, pelo ritmo mais solto dos decassílabos, eneassílabos e octossílabos; pelos alexandrinos, muitas vezes sem a cesura mediana; pelas rimas, em muitas das quais o poeta se satisfaz com a simples assonância (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 148).

E sobre a inegável influência europeia na obra alphonsina Bandeira aponta:

Visível é a influência de modelos europeus simbolistas: “sete damas”, as canções XII e XXI decalcam certas canções de Serres Chaudes de Maeterlinck; a “Ária dos olhos” é um puro pasticho de Verlaine: Mágoas de além / De olhos de quem / Pede esmolas; / Gemidos e ais das outonais / Barcarolas. É a mesma música, o mesmo outono de Les sanglots longs / De violons / De l’automne / Blessent mon coeur / D’une langueur / Monotone (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 148-149).

No artigo, Bandeira também nos apresenta uma face genuína do bardo simbolista, diferente do perfil construído até então, pautado nas influências oriundas dos decadentistas franceses. É um diferencial significativo que mostra um viés da pura inspiração do brasileiro: “Mas o genuíno Alphonsus já aparece na doçura espontânea das quadras de “S. Bom Jesus do Matozinhos” (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149).

³ No artigo “A memória da Antiguidade Clássica na escrita de Alphonsus de Guimaraens”, de nossa autoria, desenvolvemos vários aspectos da obra de Alphonsus relacionados ao uso da língua latina em seus poemas. (Cf. PAULA, João Eustáquio Evangelista de, 2017).

Bandeira destaca ainda a inventividade do poeta mineiro ao falar da poesia religiosa presente na obra *Setenário das dores de Nossa Senhora* (1899), composta por sete estâncias com sete sonetos cada, perfazendo um total de 49 sonetos, cada estância representando uma dor:

A poesia religiosa do *Setenário das dores de Nossa Senhora* representava uma completa novidade em nossas letras: nem os árcades, nem os românticos se tinham aproximado tanto do espírito da poesia litúrgica do catolicismo. Certo preciosismo ocasional de expressão não tira a esses 49 sonetos a ingenuidade, tão inseparável da natureza do poeta era esse preciosismo, revelado desde a escolha do seu nome literário. *Câmara Ardente* é, sentimentalmente, um complemento de *Dona Mística*. (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149).

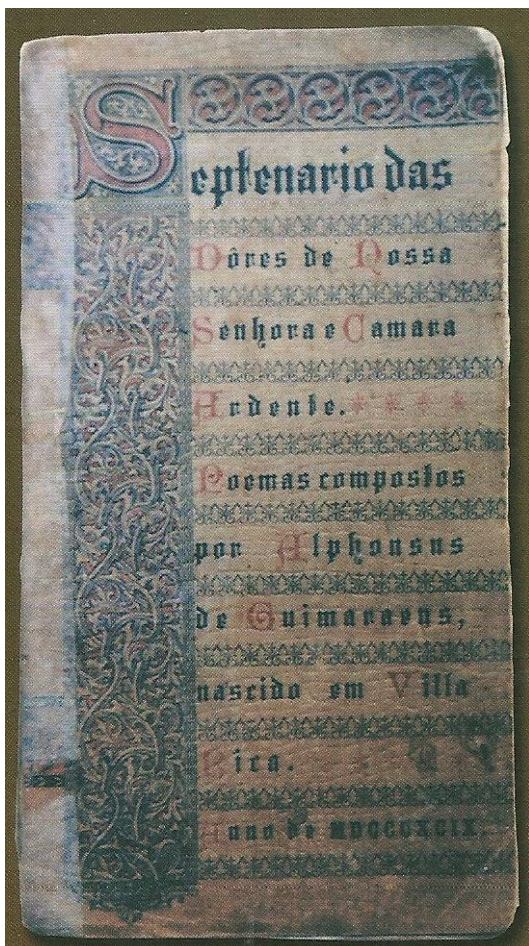


Figura 02: *Fac-símile da capa da primeira edição de Setenário das Dores de Nossa Senhora e Câmara Ardente* (1899). Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), s/d; com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimarães.

Segundo Bandeira, por imprimir um tom de “pessimismo e desânimo”, a obra “*Pastoral aos crentes do amor e da morte* marca a maturidade definitiva do poeta” (BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p.149). Isso pode ser visto, sobretudo, no soneto XLIX:

Soneto XLIX

Quando estamos na flor da idade, quando
A primavera nos sorri, parece
Que alguém por nós no céu passa rezando
Uma angélica, interminável prece...

Acompanha-nos um hino argênteo e brando;
A cada passo nosso o chão floresce...
E o esplendor que nos vai de luz cercando,
Da ampla concha do azul aos jorros desce.

Mas tombam, sem cessar, as esperanças...
Mesto cair monótono de folhas
Sob um poente de mágoa e de abandono.

Segues: e cada leito em que descansas,
É como o eterno túmulo que escolhas
Para dormir o derradeiro sono...
(GUIMARAENS, 1955, p. 383-384)

No mesmo artigo, Bandeira ao citar o “Soneto XXV”, da obra *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923), diz:

Sempre me encantaram esses versos pela perfeita expressão do sentimento em termos de rara sugestão. Por eles aprendi que não há palavras bonitas e palavras feias, palavras simples e palavras pretensiosas: as palavras são como as cores e valem pelas relações em que se colocam com as suas vizinhas. Confesso que antes de os ler jamais teria tido coragem de empregar num poema as expressões “carne”, “alcandorou-se”, “áureo sonho”... E no entanto, como todas caem bem, caem insubstituívelmente no soneto de Alphonsus de Guimaraens!”(BANDEIRA *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 146).

Eis o poema ao qual Bandeira se referiu:

“Soneto XXV”

Como se moço e não bem velho eu fosse
Uma nova ilusão veio animar-me.

Na minh'alma floriu um novo carme,
O meu ser para o céu alcandorou-se.

Ouvi gritos em mim como um alarme.
E o meu olhar, outrora suave e doce,
Nas ânsias de escalar o azul, tornou-se
Todo em raios que vinham desolar-me.

Vi-me no cimo eterno da montanha,
Tentando unir ao peito a luz dos círios
Que brilhavam na paz da noite estranha.

Acordei do áureo sonho em sobressalto:
Do céu tombei aos caos dos meus martírios,
Sem saber para que subi tão alto...
(GUIMARAENS, 1960, p. 286)

Nas palavras de Bandeira, na citação acima, quando ele diz: “as palavras são como as cores e valem pelas relações em que se colocam com as suas vizinhas”, parecem nos remeter ao que Alphonsus fez ao compor o poema “A E I O U”, que além dialogar com o poema “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, apresenta algumas singularidades do poeta mineiro. O poema “A E I O U” figurou na *Revista Horus*, em agosto de 1902, em que Alphonsus fez constar na epígrafe a dedicatória ao poeta Rimbaud. Como lembrado por João Alphonsus (1955, p. 560), inspirado no soneto de Rimbaud, o pai recriou “As vogais” neste poema:

A E I O U

À memória de Arthur Rimbaud

Manhã de primavera. Quem não pensa
Em doce amor, quem não amará?
Começa a vida. A luz do céu é imensa...
A adolescência é toda sonhos. A.

O luar erra nas almas. Continua
O mesmo sonho de oiro, a mesma fé.
Olhos que vemos sob a luz da lua...
A mocidade é toda lírios. E.

Descamba o sol nas púrpuras do ocaso.
As rosas morrem. Como é triste aqui!
O fado incerto, os Vendavais do ocaso...
Marulha o pranto pelas faces. I.

A noite tomba. O outono chega. As flores
Penderam murchas. Tudo, tudo é pó.
Não mais beijos de amor, não mais amores...
Ó sons de sinos a finados! O.

Abre-se a cova. Lutulenta e lenta
 A morte vem. Consoladora és tu!
 Sudários rotos na mansão poeirenta...
 Crânios e tíbias de defuntos. U.
 (GUIMARAENS, 1955, p. 560-561)

Acerca desse poema, o mesmo João Alphonsus discorre:

Soneto literariamente inspirado em “Les voyelles”, de Rimbaud, e na “confusão dos sentidos”, achado simbolista que alarmou os biólogos preocupados com a degenerescência humana e que tomaram a questão fisiologicamente, e não como requinte intelectual. Do mesmo tempo é o poema “A E I O U”, que o Poeta não inclui no Kiriale, ao qual se filia evidentemente, e publicado na revista belo-horizontina *Horus* (nota 39), em agosto de 1902, e dedicado à memória de Arthur Rimbaud. (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p.560)

No poema, Alphonsus relaciona as vogais a diferentes fases ou momentos da vida. A vogal “A” remete à adolescência; a vogal “E” à mocidade; a maturidade é aludida pela vogal “I”; a velhice é assinalada pela vogal “O” e, na última estrofe, há a referência ao ocaso da vida, a morte, relacionada com a vogal “U”, que na estrofe figura em maior quantidade quando comparada às outras. O poeta também associa os estágios da vida a diferentes estações do ano e instantes do dia. Ele associa a adolescência à “manhã de primavera”; a maturidade às “púrpuras do ocaso”; o pôr do sol ao ocaso da vida; e a velhice à noite e ao outono.

Os biólogos, citados por João Alphonsus, apegados tão somente ao material e físico, não conseguem explicar o porquê da morte mediante a ciência. Ora, nem eles nem os poetas poderão deter o ciclo natural da vida que "descamba" na morte. Poderiam, no entanto, aplaudir o poeta que, se não tenta explicar o "inexplicável", pelo menos o descreve magistralmente, com sutil elegância e beleza. Interessante é que as vogais, na palavra, poderiam ser encaradas como símbolo de vida, pois não existe palavra sem vogal em nosso idioma. Ademais, são fonemas cuja emissão não encontra barreiras que as detenham.

Há certa continuidade de vida marcada com a sequência lógica das vogais. Tal sequência confere uma gradação bastante singular na poética alphonsina. Nesse sentido, a gradação das vogais, especialmente, “A” e “E”, vizinhas, estabelece um fluxo contínuo. A vogal “A” está relacionada aos sonhos e desejos de amor. Em harmonia com a dinâmica dessas aspirações, a vogal “E” remete à continuidade dos sonhos adolescentes e à fé que faz cultivar o sentimento de esperança do porvir.

Nas três últimas estrofes, nota-se a alteração do tom do poema. A melancolia se instala, a atmosfera atordoadora do ocaso contrasta com o tom positivo e suave consonante nas duas primeiras estrofes. As púrpuras do ocaso dão um tom brusco ao poema, que passa a apresentar tons de cores que instantaneamente migram do amarelo ouro misturado ao vermelho do arrebol para o cinza do outono, que assinala para a tenebrosa noite que se avizinha, em que a lua esquiva não reinará, pois a atmosfera fúnebre predomina com seus “sudários rotos na mansão poeirenta...”.

Consideremos ainda os verbos que encabeçam cada uma das estrofes, respectivamente, os que apresentam em suas conjugações: “pensa”, “continua”, “descamba”, “tomba” e “abre-se”. “Quem não pensa”, aqui, “pensa” parece imprimir um tom reflexivo, uma tomada de consciência da situação. Apesar de “o luar” errar nas almas, “continua” o sonho de esperança pelo que virá. O fluxo segue o seu ritmo que é tolhido com a brusca perturbação que se avizinha.

A partir da segunda estrofe, nota-se que a ocorrência dos verbos de movimento: continuar, descambar, tombar e abrir, conjugados, que se encadeiam para expressar o funil inexorável da vida. Esses verbos passam a imprimir o ritmo do poema cujas ações se intensificam gradativamente. Na última estrofe, a letra “U” atinge o máximo de sua “materialidade”⁴, é o “O” rompido, que adquire assim o formato da cova. Dada a ocorrência do *enjambement* neste poema, assim como Alphonsus o fez em “A Catedral” e “A Cabeça de Corvo”, no verso “A morte vem” complementa o sentido do fragmento “Lutulenta e lenta”, ficando assim: “Lutulenta e lenta, a morte vem”. Destarte, a morte é lutulenta, ou seja, cheia de lodo, lamacenta. Ela assume a forma disforme, sem contornos, é inarredável, é contaminante. Ela é a sedimentação reforçada pela gravidade impressa pela gradação vertical do poema. Tudo tende, tudo queda para o trágico fim, “descamba o sol nas púrpuras do ocaso”, ou seja, ele, o “Sol” não é nem um pouco sutil, seu movimento se faz notório e “a noite tomba” para o desespero do sujeito poético.

Em função do vendaval que passa a imperar a partir da terceira estrofe, tornando a atmosfera melancólica e sinistra, assinala para o momento final anunciado pelo sino. Tudo isso tenciona de forma gradativa e vertical para a cova que “abre-se”. E, ao abrir, ela traga em si o pranto que marulha, as flores que “penderam murchas” e o pó.

⁴ A “materialidade gráfica” da letra foi um aspecto observado por Ângela Maria Salgueiro Marques, em sua dissertação de mestrado intitulada *O sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte*, no capítulo III, intitulado “As ltuosas vogais”, ao tratar também do poema “A E I O U”.

Nota-se, no poema de Alphonsus, o deslocamento das vogais para o final de cada estrofe, isoladas, entre pontos. Sobre tal disposição, escreveu Paulo Leminski: “Extremamente atrevida a maneira como o poeta coloca as vogais, isoladas, entre pontos, segurando a rima, simetricamente, na tônica do último verso de cada quadra” (LEMINSKI, 1983, p. 65).

Já no poema de Rimbaud, as vogais são dispostas ao longo do primeiro verso do primeiro quarteto. A vogal “E” é repetida no meio do primeiro verso do segundo quarteto. A vogal “A” inicia o terceiro verso do primeiro quarteto; a vogal “I” inicia o terceiro verso do segundo quarteto, a vogal “U”, o primeiro verso do primeiro terceto; e a vogal “O” inicia o primeiro verso do último terceto. Essa vogal também inicia o último verso do poema. "Voyelles" é um soneto, enquanto "A E I OU" é composto por cinco quadras. Eis o poema de Rimbaud:

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu dès mouches éclatantes
Qui bombinent autour dès puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses penitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
- O l'Oméga, rayon Violet de Ses Yeux!
(RIMBAUD, 1995, p. 170)

Agora, a tradução de Ivo Barroso para “Voyelles”:

Vogais

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul: vogais,
Um dia hei de dizer vossas fontes latentes:
A, negro e veludoso enxame de esplendentes
Moscas a varejar em torno aos chavascas,

Golfos de sombra; E, alvor de tendas tumescentes,
Lanças de gelo altivo, arfar de umbelas reais;

I, púrpuras, cuspir de sangue, arcos labiais
Sorrindo em fúria ou nos transportes penitentes;

U, ciclos, vibrações dos mares verdes, montes
Semeados de animais pastando, paz das fontes
Rugosas de buscar alquímicos refolhos;

O, supremo Clarim de estribilhos profundos,
Silêncios a esperar pelos Anjos e os Mundos:
- O, o Ômega, clarão violáceo de Seus Olhos!
(RIMBAUD, 1995, p. 171)

Segundo João Alphonsus, é também inspirado na obra de Rimbaud o famoso verso “Oh sonora audição colorida do aroma!”, que finda o soneto VIII, de ELECTRA UT SOL, de *Dona Mística*:

Soneto VIII

Nem luz de astro nem luz de flor somente: um misto
De astro e flor. Que olhos tais e que tais lábios, certo,
(E só por serem seus) são muito mais do que isto...
Ela é a tulipa azul do meu sonho deserto.

Onde existe, não sei, mas quero crer que existo
No mesmo nicho astral entre luas aberto,
Em que branca de luz sublime a tenho visto,
Longe daqui talvez, talvez do céu bem perto.

Ela vem, (sororal!) vibrante como um sino,
Despertar-me no leito: ouro em tudo, - na face
De anjo morto, na voz, no olhar sobredivino.

Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
Oh sonora audição colorida do aroma!
(GUIMARAENS, 1955, p. 110-111)

Retomando aos dois poemas: “Les voyelles”, de Rimbaud, e “A E I O U”, de Alphonsus, e relacionando-os, de acordo com Ângela Salgueiro (1998, p. 43), nota-se que a “policromia associada às vogais” exprime diferentes visões de mundo, levando-se em consideração tanto o aspecto semântico, quanto o formal. Uma das diferenças é notória considerando-se os títulos: “*Les voyelles*” e “A E I O U”. Ao invés de um nome que designasse o conjunto das vogais, Alphonsus intitula seu poema de “A E I O U”, dando assim mais “materialidade” à letra, garantindo certa apropriação da letra.

“Rimbaud escreve como se iluminasse a natureza” procurando as cores, segundo Salgueiro (1998, p. 45). Já Alphonsus, ao contrário, escreve como se escurecesse a natureza. Ocorre, portanto, uma espécie de paródia, com esta inversão dos sentidos. Uma forma de homenagem estabelecida com Rimbaud, pois segundo Massaud Moisés:

(...) a paródia constitui o reconhecimento do valor de uma obra, uma vez que a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido (...) Implicando o diálogo entre duas obras, entre dois discursos, não entre um texto e realidade do mundo, a paródia desenvolve-se como intertextualidade (MOISÉS, 2013, p. 351).

Ao compor o seu poema, Alphonsus, tendo “bebido” na fonte rimbaudiana, deixa-se influenciar mais intensamente ao estabelecer os pontos de contato com a obra do poeta francês. Os pontos de contato a que se referem são inerentes aos sentidos atribuídos às cores e aos sentimentos que ambos parecem compartilhar. No tocante ao fado humano, o “fado incerto” como expresso por Alphonsus. Tal ligação ocorre à altura das vogais “E” e “I”, respectivamente, segundo e terceiro quartetos. Alphonsus associa a vogal “E” à luz da lua, à brancura dos lírios e à mocidade, consonante à sugestão de Rimbaud: “alvor de tendas...”, “lanças de gelo...” e “reis brancos”. A vogal “I” para a vida adulta, o sujeito poético a associa às “púrpuras do ocaso”, às “rosas mortas”, a “vendavais” e “prantos”. Já Rimbaud a associa a “escarro de sangue”, à “cólera”, à embriaguez, e à cor púrpura. Dado o tom pessimista nessa comunhão de sentidos, de “fado incerto”, que ambos compactuam, parece intensificar ainda mais essa ligação, à altura da vogal “I”.

No penúltimo e no último quarteto, Alphonsus explora, respectivamente, as vogais “O” e “U”. Neles, nota-se que o poeta atribui às vogais tonalidades sombrias e escuras. Dessa forma, pode-se dizer que as vogais alphonsinas tendem mais para baudelaireanas do que rimbaudianas, pois transformam em ltuosas as inspiradoras vogais de Rimbaud. Há, por assim dizer, um desregramento dos sentidos, na liberação da percepção e das emoções, nos delírios e alucinações, que vão ao encontro de uma característica imanente à estética simbolista, do uso do símbolo, que, segundo Massaud Moisés, liberta a palavra de sua carga lógica, o que possibilita a representação do “conteúdo vago e multitudinário do mundo interior do poeta” (MOISÉS, 1967, p. 37).

O “Ó!” interjetivo indica um grito, uma descoberta, um momento epifânico. Tal expressão instantânea, bastante ocorrente na obra de Rimbaud, também figura com bastante

ocorrência na obra de Alphonsus, a exemplo dos já citados versos: “Oh sonora audição colorida do aroma!” e “Ó sons de sinos a finados! O”.

A vogal “U” figura com maior frequência no último quarteto, onde o eu lírico a ela atribui o sentido de morte, onde ainda tal vogal representaria a cova, dada a semelhança entre ambas nas suas formas concretas, levando-se em conta a materialidade gráfica da letra “U”. vogal “U” como se fosse a vogal “O” rompida. Assim, a letra tende para a mais terrível das realidades concretas, a morte, que faz parte do binômio (amor-morte), que perpassa toda a obra alphonsina.

A singularidade alphonsina no universo das suas composições também foi observada por Andrade Muricy, em sua obra *Panorama do movimento simbolista brasileiro*:

A sua linguagem guardava ressaibo clássico; seu verso buscava uma correção que destoava do tumulto, da musicalidade livre, inquieta, irregular, de quase todos os do movimento simbolista. Tal correção, porém, nada tinha de comum com a perfeição artificiosa dos parnasianos. (MURICY, 1987, p. 447)

Outra característica que assinala para um diferencial na obra alphonsina, nas palavras de Muricy, é no tocante à melodia:

A melodia de Alphonsus, é duma pureza quase única dentro do quadro da poesia simbolista. Esta era turvada, quase sempre pela morbidez requintada, tão próxima tantavez – e isso teve grande preço – da musicalidade instintiva que carrega detritos e pepitas de ouro, e foi atravessada por esse caudal de vida subconsciente que veio desembocar na água parada e venenosa do supra-realismo. (MURICY, 1987, p. 450)

Além de ser crítico de Alphonsus, Bandeira foi também um “seguidor” do poeta mineiro. Cabe lembrar que *Carnaval*, título de uma das obras de Bandeira também figura em títulos de poema e crônica de Alphonsus; e “Lua nova”, título de um dos poemas da obra *Opus* (1952); e “Madrigal”, da obra *Carnaval de Bandeira* também coincidem com títulos de poemas alphonsinos.

Além de fazer coincidir títulos de poemas, Bandeira também homenageia o simbolista ouro-pretano e seu filho Guimaraens Filho em dois poemas.

A Alphonsus de Guimaraens Filho

Scorn not the sonnet⁵, disse o inglês. Ouviste
O conselho do poeta e um dia, quando
Mais o espinho pungiu da ausência triste,
O primeiro soneto abriu cantando.

Musa do verso livre, hoje ela insiste
Na imortal forma, da paterna herdando.
Todos em louvor desta que ora assiste
Em teu lar, dois destinos misturando.

No molde exíguo, onde infinita a mágoa
Humana vem caber, como o universo
A refletir-se numa gota d'água,

Disseste o mal da ausência. E ais e saudades
E vigílias e castas soledades
Choram lágrimas novas no teu verso.
(BANDEIRA, 1993, p. 186-187)

Ao fazer alusão a ascendência de Guimaraens filho, homenageia mais uma vez o simbolista mineiro.

Alphonsus de Guimaraens Filho

Refrão de glória, eis vem no trilho
Do pai – dois mestres em refrães –
Trás Alphonsus de Guimaraens,
Alphonsus de Guimaraens Filho.
(BANDEIRA, 1993, p. 278)

Ivan Marques em *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte* (2011), ao discorrer acerca do grupo modernista belo-horizontino⁶,

⁵ Em inglês no original. “Não despreze o soneto”. [Tradução nossa]. “Scorn not the sonnet” é título de um dos sonetos de autoria de William Wordsworth. No soneto, Wordsworth forneceu uma breve bibliografia dos mestres do soneto, começando com Shakespeare, movendo-se em toda a Europa, e terminando com John Milton. Bandeira, além de usar o título do soneto “Scorn not the sonnet”, de William Wordsworth no primeiro verso, acaba fazendo praticamente o mesmo que o poeta inglês, que valoriza a tradição, ao citar ao longo do poema nomes como Petrarca, Dante, Camões, Shakespeare e Milton.

⁶ Segundo Marques, citando Pedro Nava: “Desde 1921 constituiu-se em Belo Horizonte numeroso grupo de moços integrado pelos nomes de Aogar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida, Gabriel de Rezende Passos, Gustavo Capanema Filho, Hamilton de Paula, Heitor Augusto de Souza, João Alphonsus de Guimaraens, João Guimarães Alves, João Pinheiro Filho, Mário Álvares da Silva Campos, Mário Casassanta e Milton Campos. Era o chamado Grupo do Estrela – do nome do café em que se reuniam. Dele fez parte desde os primeiros momentos, assim como vieram a completá-lo

considera que: “A aliança entre tradição ficava evidente na justaposição da matéria política com a poesia de vanguarda, mas também podia ser flagrada no interior da página ‘doidinha’ de modernismo” (MARQUES, I. 2011, p. 20-21).

Marques afirma que embora houvesse estímulo pelos acontecimentos de São Paulo, “o modernismo teria conhecido em Minas uma dinâmica própria, (...) um ponto de equilíbrio em que se combinavam a ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário (...)” (MARQUES, I. 2011, p. 21). E ainda conclui com as palavras de Drummond: “curiosa modernidade mineira, (...) feita com o sumo dos clássicos”.

Ao falar a respeito do filho mais velho de Alphonsus, Marques também afirma, citando Drummond, que “a passagem da poesia pós-simbolista para o nativismo neorrealista dos primeiros tempos do modernismo, João realizou naturalmente” (ANDRADE, C. D. *apud* MARQUES, 2011, p. 159). O mesmo Marques faz duas indagações em seguida:

(...) naturalmente como? No silêncio das tardes de Mariana, no cansaço da cidade morta – naquele pasto de sombras erguido pela ‘poesia mansa e desencantada de Alphonsus’, para usar a expressão de Emílio Moura -, como é que teria se produzido uma sensibilidade voltada ao moderno e à atualização da arte nacional? De um extremo a outro, a travessia desenvolta parece indicar não uma traição, mas uma forte continuidade. (MARQUES, I. 2011, p. 159)

Essa “forte continuidade”, como afirma Marques, parece concernente ao que diz Drummond no artigo “Presença de Alphonsus”: “(...) mas bastava o estribilho da ‘Catedral’, (...) para sentirmos no espírito toda a voltagem da poesia, incandescendo a nossa substância.” (ANDRADE, C. D., 1940, p.7). Ou seja, uma forte continuidade como força propulsora para trilhar na produção poética da década de 1920. Também concernente a isso e sobre a influência que Alphonsus exerceu sobre o filho João Alphonsus, Marques reforça:

O simbolismo teve o papel de uma estética de transição e permaneceu como uma espécie de resíduo (ou fatalidade incrustada no sangue) mesmo na prosa urbana e despojada dos contos que depois fariam a fama de João Alphonsus. (MARQUES, I. 2011, p. 159)

A força do discurso da tradição é considerada por Silviano Santiago no artigo “A permanência do discurso da tradição no modernismo”: “O discurso da tradição foi ativado

mais tarde, Ascânio Lopes, Ciro dos Anjos, Dario de Almeida Magalhães, Guilhermino Cesar e Luis Camilo de Oliveira Neto.” (NAVA *apud* MARQUES, 2011, p. 15-16).

pelos primeiros modernistas, e logo no início do movimento. Desde 1924, com a viagem a Minas feita pelos modernistas de São Paulo, ciceroneando Blaise Cendrars” (SANTIAGO, 2002, p. 112). O Simbolismo então passaria a constituir um “resíduo” para a condução das tendências da literatura adotadas na estética subsequente.

Além de pertencer ao mesmo grupo com João Alphonsus, Drummond também manteve com Alphonsus de Guimaraens Filho extenso trabalho de reunião da obra de Alphonsus pai, atestado pela correspondência trocada entre ambos. Além disso, Drummond homenageia o simbolista em vários versos a ele dedicados.

O interesse crescente de poetas como Mário, Bandeira, João Alphonsus e Drummond nos levaram a considerar a reverberação dos versos simbolistas na obra dos modernistas, bem como a ação desses como instâncias legitimadoras de Alphonsus.

Um vínculo memorialista com a obra Alphonsina é estabelecido por Carlos Drummond de Andrade em seu artigo “Presença de Alphonsus”, datado de 1940, do qual podemos apreciar o trecho:

Muitos de nós nunca pegaram num exemplar de *Kiriale* ou de *Dona Mística*, já então *introuvables*, mas bastava o estribilho da ‘Catedral’, um verso de poema publicado nas rápidas revistas da época, para sentirmos no espírito toda a voltagem da poesia, incandescendo a nossa substância. O lúgubre responso ressoava em nós. E os navios negros, as rosas desfolhadas sobre as amadas mortas (naquele tempo sentíamos previamente as amadas que iam morrer), a ‘medonha carruagem’ que conduz a alma aos solavancos, o cinamomo, o lírio, a lua dupla de Ismália tinham para nós um poder de libertação e afastamento dessa matéria poética tão pobre e falsa de 1920. (ANDRADE, C. D., 1940, p.7)

Pode-se notar que Drummond estabelece um elo crítico à produção poética de 1920, elevando a obra de Alphonsus à categoria de reino, mola propulsora da poesia a qual ele mesmo, Drummond, se tornaria um metafísico, transcendental; é, pois, um mestre analisando outro mestre, elos poéticos de outrora se conectando ao poético inovador, ecos da obra alphonsina repercutindo no passado e no presente. É impossível deixar de aquiescer com Drummond em sua ácida observação sobre a improficuidade das produções literárias da década de vinte, notadamente a poesia, gênero textual vinculado à vida cultural em qualquer época, não deveria se banalizar ou ser até mesmo um fenômeno histórico, herança simbólica da memória.

Para além de imprimir um carácter memorialístico e dinâmico ao analisar a obra de Alphonsus, conectando-a a três dimensões temporais: por evocá-la naquele presente, remetendo ao passado, e sinalizando para o futuro, por buscar na poética alphonsina a “saúde e coragem das experiências”, Drummond parece nos reportar, pelo menos em parte, ao que destaca Frances Yates em sua obra *A arte da memória*, ao tratar das regras da memória de Tomás de Aquino, com base em San Gimignano. A autora expressa:

Há quatro maneiras que ajudam um homem a lembrar-se com facilidade. A primeira é que ele deve dispor aquelas coisas das quais quer se lembrar em uma ordem determinada. A segunda é que ele deve apegar-se a ela com sentimento. A terceira é que ele deve convertê-las em similitudes comuns. A quarta é que ele deve repeti-las com frequência, meditando-as. (GIMIGNANO *apud* YATES, 2007, p. 115)

Esse elo memorialístico se estabeleceu pelo trabalho abnegado dispensado por Drummond no levantamento da bibliografia de Alphonsus de Guimaraens, fato atestado no dinâmico colóquio missivista de mais de quarenta anos com Guimaraens Filho, através da apreciação que ecoa em sua escrita em homenagens ao simbolista mineiro e por repetir “com frequência” sua admiração pela poética alphonsina.

Em 11 de junho de 1948, Drummond remeteu uma carta a Alphonsus de Guimaraens Filho na qual expressou: “Meu desejo único é ver de novo em circulação as poesias do grande Alphonsus, cuja figura vai crescendo enquanto minguam as glórias oficiais do tempo dele.” (ANDRADE, C. D. *apud* GUIMARAENS, D. L., 2009, p. 146-147). Outra carta foi emitida no dia 1º de abril de 1970, em que diz:

A verdade é que eu sinto prazer toda vez que encontro alguma coisa do Poeta em minhas leituras de periódicos de outros tempos. E Alphonsus é das mais antigas adorações. Coisa de mais de 50 anos... Isso fica dentro da gente. (ANDRADE, C. D. *apud* GUIMARAENS, D. L., 2009, p. 155).

Drummond também expôs em versos a visita que Mário fizera a Alphonsus em 1919. O poema foi publicado na obra *A paixão medida*, de 1980, mas foi esboçado bem antes, tendo sido o original datilografado e enviado por Drummond a Alphonsus de Guimaraens Filho em 1976.

A visita

1

1919. 10 de julho.

Palmas. A porta aberta não responde.
 Ô de casa! Mais palmas. A menina
 manda entrar. O corredor abre à esquerda,
 na tristura de cinza do escritório
 baixo.
 Dentro, o homem sozinho,
 50 anos por fazer, ou feitos secamente
 no rosto grave: – O senhor deseja?
 – Vim conhecer o Príncipe, vim saudar o Príncipe
 dos Poetas das Alterosas Montanhas!

O homem sorri: – O senhor está equivocado
 ou caçoa talvez.
 Sou há 13 anos, há 13 mil anos eternamente
 juiz municipal em míseros sertões.
 Em todo caso, sente-se. Conversar é bom
 em minha solidão
 que escorre a contemplar o deserto das cidades mortas.

O alto visitante jovem inclina-se, compenetrado:
 – O Príncipe não é príncipe, eu sei,
 para o distraído, fosfóreo descaso
 dos donos da literatura e da vida.
 Mas é mais que isso, para cada um de nós poucos
 obcecados
 pela vertigem do poema no cristal da linguagem.

(...)

7

Volta o homem ao escritório.
 Devagar.
 10 de julho. 1919.
 Devagar, torna a vida ao tempo-sempre.
 Os versos, à gaveta melancólica.
 O tecido da aranha recompõe-se.
 É tudo igual? É tudo sem remédio?
 Em algum ponto, pousa a memória
 que não se diluirá.
 Não fica nas estantes, nos metais
 nem fica nos papéis a se apagarem.
 Não fica na folhinha de Mariana.
 Fica no ar, ninguém a sente.
 Dois anos depois, a alma do poeta
 será uma cruz enterrada no céu.
 Em novo julho, tempo da Visita.
 (ANDRADE, C. D., 2007, p.1209 -1216)

Pelos trabalhos abnegados de Drummond e Bandeira, respectivamente no levantamento bibliográfico e na organização e publicação das edições póstumas das obras de

Alphonsus, nota-se uma lealdade constante ao poeta de Mariana. Já Mário de Andrade, embora tenha se expressado com eloquência e admiração acerca do poeta e sua obra no artigo “Alphonsus”, apresenta certas incoerências das lembranças, como consta em carta bastante extensa que endereçou a Guimaraens Filho, em 10 de março de 1941:

Uma coisa me deixou completamente atarantado e vai ser um problema literário de minha vida. Minha primeira viagem a Minas foi em 17 e então fui visitar seu pai em Mariana. É certo que desejava ver a ‘Episcopal cidade’, mas ela me levava naqueles meus 21 anos a curiosidade de conhecer dois homens que... pra falar a verdade não é que eu admirasse ou amassem muito eles, era muito egoísta nos meu 21 anos pra amar homens que já não estavam muito comigo, então já escrevendo o “rúim esquisito” como lá disse o Manuel Bandeira, do *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*. Em todo caso havia uma curiosidade cheia de simpatia, uma vontade também de adesão própria de moço. Estive com seu pai ali pela manhã, mais de uma hora, naquele escritório poento e cheíssimo de papéis e livros (...) (ANDRADE, Mário *apud* GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 25)

Nesta carta, além de desconstruir o que ele expressou no artigo “Alphonsus”, já citado, Mário cometeu alguns equívocos de memória. Primeiro, a visita não aconteceu em 1917, mas em 1919. Segundo, como nasceu em 9 de outubro de 1893, na ocasião da visita estava com 25 anos. Outro equívoco foi referente à publicação de sua obra *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, que fora em 1917, portanto, anterior à visita. Isso permite-nos lembrar do que diz Assmann, que cita Reinhart Koselleck, ao tratar da *memória experiencial*:

Com a mudança de geração muda também o objeto da observação. A partir de um passado que é presente e impregnado de experiências. (...) Com a recordação que se esvai, o distanciamento não só aumenta, também altera sua qualidade. Em breve, somente os documentos falarão, carregados de imagens, filmes e memórias. (KOSELLECK *apud* ASSMANN, 2011, p. 18)

Em correção aos equívocos memoriais cometidos por Mário, os suportes mnemônicos – as cartas, o artigo “Alphonsus” e o poema de Drummond “A visita”, “carregados de imagens, filmes e memórias” atestaram a memória da visita. Destarte, o legado da materialização das informações acerca da visita de Mário em tais suportes mnemônicos, como herança simbólica, constituiu parte do que podemos chamar de Memória Cultural.

A memória cultural é um tipo de memória que sobrevive ao tempo, que transcende o tempo de vida do indivíduo. Existiu antes de mim e existirá depois de mim. Participo dessa memória cultural enquanto estiver vivo. Como essa memória existe por um longo tempo, os mortos podem se

comunicar com os vivos e os vivos podem se comunicar com as próximas gerações. Se não tivéssemos esse conceito, cada um só teria à disposição sua própria memória e não haveria essa memória cultural.
(ASSMANN, 2013, p. 7)

Na definição acima, Assmann atribui à memória cultural um caráter dinâmico, por ela - a memória - sobreviver ao tempo, transcendendo a vida do indivíduo. Em se tratando da memória de Alphonsus, houve por parte de Mário, Bandeira e Drummond, além do reconhecimento como poeta simbolista e admiração, uma preocupação em tirá-lo da escuridão. Dessa forma, essa memória, que a princípio parecia inerte, presa ao passado, ao ser acionada pelas perspectivas de olhares dinâmicos, passa a ser conectada a três dimensões temporais: por ser evocada no presente, remete ao passado, mas sempre visando o futuro, a posteridade, pelo desejo de ver a obra do simbolista mais divulgada e estudada. Mas para isso a memória precisou ser acionada, e talvez Mário tenha sido o principal agente desta ação, a partir de sua visita a Alphonsus.

Outra memória envolvida no diálogo pluritemporal Simbolismo / Modernismo, entre Alphonsus, Mário, Bandeira, Drummond, João Alphonsus e Alphonsus Filho é a *memória comunicativa*, que nas palavras de Assmann, é aquela que “(...) normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente” (ASSMANN, 2011, p. 17). Nessa interação, parece configurar um colóquio modernista acerca do Simbolismo, que pode ser visto ao longo do poema “A visita” e nas cartas de Drummond ou nas de Mário a Guimaraens Filho⁷.

I.III- A memória na literatura

Além do poema “A visita”, Drummond dedicou outros poemas em homenagem a Alphonsus. Na sequência: “Em memória de Alphonsus de Guimaraens”, da obra *Amar se aprende amando*, de 1985:

Em memória de Alphonsus de Guimaraens

I

Na violeta do entardecer,
flutua, evanescente, o poema
daquele poeta cujo ser

⁷ (Cf. GUIMARAENS FILHO, 1974, p. 25; ANDRADE, C. D. *apud* GUIMARAES, D. L., 2009, p. 109, p. 146-147, p. 155).

era só poesia - e suprema.

II

Um poeta, entre muitos, me fascina
por ser mineiro e do País do Sonho.
O luar pousa em seu verso alto e tristonho
e a alma de quem o lê já se ilumina.
(ANDRADE, C. D., 2007, p. 1299)

Este poema dialoga com as cartas que Drummond enviou a Guimaraens Filho, em 11 de junho de 1948 e 1º de abril de 1970, já citadas neste capítulo. O eu-lírico drummondiano parece atuar como figura autobiográfica devido ao fato de em sua escrita, ao mesmo tempo, aludir à construção de uma identidade mineira e se inserir em tal identidade enquanto mineiro ao falar de Alphonsus. Já no poema “A visita” e no artigo “Presença de Alphonsus”, citados anteriormente, como figura autobibliográfica, inserem em suas construções versos de autoria de Alphonsus como: “(...) cruz enterrada no céu”, “lúgubre responso”, “rosas desfolhadas” e “amadas mortas”. Isso mostra que Drummond leu a obra de Alphonsus, fazendo-a ecoar em sua escrita. E parece ser concernente ao que Borges diz: “(...) cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.” (BORGES, 2012, p.130). Nesse sentido, analogamente à posição de Borges, Drummond assume aqui o papel de examinador dos precursores de Alphonsus. Também a mesma perspectiva aplicável a Mário, por perceber na escrita alphonsina, como registrado no artigo “Alphonsus”, vozes de autores como Verlaine, Lamartine e Musset.

Como muitos livros dentro de um mesmo livro, Drummond com citações de obras e versos de Alphonsus em seus poemas em questão, conduz o leitor por suas versões enquanto expressa sua admiração e homenageia o poeta mineiro. A figura autobibliográfica em Drummond também pode ser lida na referência aposta ao final do poema “A visita”:

No corpo deste poema, o autor utilizou versos, fragmentos de versos, expressões e informações encontráveis nos livros: *Obra completa*, de Alphonsus de Guimaraens; *Poesias completas*, de Mário de Andrade; e *Itinerários – Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*.
(ANDRADE, C. D., 2007, p.1216)

No poema seguinte, “Luar para Alphonsus”, da obra *Versiprosa*, de 1967, Drummond considera logo na primeira estrofe as três cidades históricas mineiras - Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana - tidas como os principais lugares de memória do simbolista mineiro; também

homenageia e, ao mesmo tempo, dialoga com a obra do Poeta do Luar, ecoando a voz alphonsina em sua escrita, deixando impressa certa mineiridade:

Luar para Alphonsus

Hoje peço uma lua diferente
para Ouro Preto
Conceição do Serro
Mariana.

Não venha a lua de Armstrong
pisada, apalpada
analisada em fragmentos pelos geólogos.

Há de ser a lua mágica e pensativa
a lua de Alphonsus
sobre as três cidades de sua vida.

Comemore-se o centenário do poeta
com uma lua de absoluta primeira classe
bem mineira no gelado vapor de julho
bem da Virgem do Carmo do Ribeirão
dos menestréis de serenata
bem simbolista bem medieval.

Haja um luar de prata escorrendo sobre montanhas
(...)
de modo que ninguém se esqueça, ninguém possa alegar:

Eu não sabia
Que ele fazia
Cem anos.

Mas não é para soltar foguetes nem fazer
os clássicos discursos do povo mineiro
dando ao espectro do poeta o que faltou ao poeta
numa vida banal sem esperança.

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

Algum estudante, sim, espero vê-lo
debruçado sobre a *Pastoral aos Crentes*
do Amor e da Morte, penetrando
o cerne dociamargo

de um verso alphonsino cem por cento.
 (...) está cerrado em si mesmo (*tel qu'en lui-même
 enfin l'éternité lê change...*)
 e descobrir-lo é quase um nascimento do verbo:
 cada palavra antiga surge nova
 intemporal, sem desgaste vanguardista, lua
 nova, na página lunar.

E essa lua eu peço: aquela mesma
barquinha santa, gôndola
rosal cheio de harpas
urna de padre-nossos
pão de trigo da sagrada ceia
 lua dupla de Ismália enlouquecida
 lua de Alphonsus que ele soube ver
 como ninguém mais veria
 de seus mineiros altos miradouros.
 O poeta faz cem anos no luar.
 (ANDRADE, C. D., 2007, p. 663-665)

No poema, ao caracterizar como "mágica e pensativa" a lua alphonsina, Drummond dá a ela vestes simbolistas, alude à fantasia e imaginação e, ao considerá-la sobre as três cidades mineiras onde viveu o poeta mineiro, o itabirano reforça ainda mais o epíteto de "Poeta do Luar" atribuído ao simbolista. Em seus versos, Drummond também reforça o aspecto de "noturnidade-lunaridade" bastante presente na obra alphonsina. A lunaridade e noturnidade na obra alphonsina foi observada por Tácito Pace em sua obra *O Simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens*.

O modernista Oswald de Andrade também homenageou o simbolista ouro-pretano, em 24 de julho de 1921, data que seria o aniversário de Alphonsus, portanto, seis dias após a sua morte:

Alphonsus de Guimaraens valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira. Faleceu em Mariana, pobremente, onde vivia fazendo há vinte anos os melhores versos do seu país. Foi um dos três esquecidos, ao lado do fulgurante e comovido José Severiano de Resende, um lutador da arte nova (ANDRADE, O. *apud* GUIMARAENS FILHO, 1995. p. 366).

Oswald, ao comentar acerca do falecimento do poeta também destaca sua importância no âmbito da literatura nacional:

Hoje que uma estuante geração paulista quebra nas mãos a urupuca de taquara dos versos medidos, a figura de Alphonsus de Guimaraens assume a sua inteira grandeza no movimento da boa arte nacional. (...) São Paulo

presta ao grande morto a homenagem dos novos. A reação por ele iniciada contra a incultura e o atraso dos nossos principais poetas está sendo rigorosamente continuada (...). Poetas como ele honram não só uma geração como uma pátria (ANDRADE, O. *apud* GUIMARAENS FILHO, 1995. p. 366-367).

Em vista do que foi considerado, o reconhecimento da verdadeira importância da obra simbolista, de modo geral, só aconteceu mais tarde, no século XX, pois os simbolistas passaram por um processo de reavaliação em que se verificou a relevância de suas composições. Ao apreciar a obra alphonsina, os modernistas estão aqui construindo a imagem de Alphonsus. E a vontade dos modernistas em manter ativa a memória de Alphonsus de Guimaraens constitui um legado importante para a Memória Coletiva, pois segundo Halbwachs:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos (...) para confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessárias testemunhas no sentido literal da palavra, (...) aliás, elas não seriam suficientes. Uma ou muitas pessoas juntando suas lembranças conseguem descrever com muita exatidão fatos ou objetos que vimos ao mesmo tempo em que elas, conseguem até reconstituir toda a sequência de nossos atos e nossas palavras em circunstâncias definidas, sem que nos lembremos de nada de tudo isso (HALBWACHS, 2006, p. 30-31).

Mas, nas palavras de Assmann: “A lembrança sempre exige um gatilho (...)” (ASSMANN, 2011, p. 22); esse gatilho, em se tratando de Alphonsus, foi acionado precipuamente por Mário, Bandeira e Drummond, que em suportes mnemônicos, atribuíram significados ao que se passou na produção alphonsina, atribuindo-lhe a merecida valorização.

CAPÍTULO II

Missivas alphonsinas: registros do fazer literário

(...) a carta pode testemunhar a “dinâmica” de um determinado movimento artístico. Formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como “ações” nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado “canteiro de obras”.

Marcos Antonio de Moraes, “Sobrescrito”

II.I- O colóquio epistolar na literatura

Sabemos, a partir de Michel Foucault em “A escrita de si”, que as cartas em geral constroem e até revelam os perfis dos seus interlocutores, pois, para além de ser um adestramento de si próprio por meio da escrita, a prática da correspondência constitui também uma maneira que possibilita a cada um se manifestar a si próprio e aos outros: “Escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 150). Foucault também considera que a missiva, sendo um texto destinado a outrem, dá lugar a exercício pessoal. Ele ainda valoriza as funções da interlocução missivista: “A carta que é enviada para auxiliar o seu correspondente - aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo - constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar (...)” (FOUCAULT, 1992, p. 147).

No *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés (2013) considera que “além do sentido vulgar de carta, o vocábulo ‘epístola’ reveste outras conotações. Além de denominarem os escritos endereçados pelos apóstolos bíblicos a um grupo social, composição poética direcionada a um ou mais amigos, com assuntos variados. Contudo, Moisés considera que o modelo mais seguido é aquele que tem por base a *Epistola ad Pisones*, de Horácio, portadoras de conselhos relativos à “arte de poetar”. O autor considera também que a epístola esteve em ascensão do século II a. C. ao século XIX, havendo, porém, um esquecimento no decurso da Idade Média, retomando à circulação na Renascença, quando foi praticada por Petrarca, Ariosto, Jean Marot, Clément Marot, Sá de Miranda e outros, entrando em desuso no século XX, momento em que foi substituída pela correspondência entre escritores, com conteúdos históricos, pessoais e estéticos. “No século XX, a carta literária saiu de cena, dando lugar à missiva real entre escritores: redigida com intuito estético ou não, contém valiosos documentos pessoais ou epocais (...)” (MOISÉS, p. 163, 2013).

No texto intitulado “Sobrescrito”, Marcos Antonio de Moraes, citando o que Philippe Lejeune diz em “A quem pertence uma carta?”, tenta “desvelar a complexa natureza das mensagens epistolares”: “A carta, por definição, é uma partilha. Tem diversas faces: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o ‘eu’, o ‘ele’ e os outros), um texto (que se pode publicar) (...)” (LEJEUNE *apud* MORAES, 2008, p. 8).

A definição de Lejeune aponta para instigantes desdobramentos relativos às três perspectivas: carta (objeto), carta (ato) e carta (texto). Para cada uma dessas perspectivas, Moraes assim considera:

como “objeto” cultural, a carta nos remete ao suporte e aos seus significados, assim como à história das condições materiais da troca epistolar. A qualidade e a cor do papel, timbres, monogramas, marca d’água, assim como os instrumentos da escrita, espelham códigos sociais, entremostrando a mão – a classe, escolaridade, formação cultural - de quem escreve. (...) Enquanto “ato”, (...) a carta coloca “personagens” em “cena”. O remetente assume “papéis”, ajusta “máscaras” em seu rosto, reinventando-se diante de seus destinatários, com objetivos afetivos ou práticos definidos. (...) A retórica e os estudos linguísticos /filológicos vêem a carta como “texto”. A meio caminho entre o prosaico e o literário, entre o público e o privado, manifesto em formas irrequietas (a carta, o bilhete, o cartão postal, o telegrama, o e-mail etc) (...) (MORAES, 2008, p. 8-9).

Das três perspectivas possíveis assumidas pelas “faces” da carta, na concepção de Lejeune, a que mais se aplica ao registro da escrita literária seria a carta enquanto ato, por “testemunhar a ‘dinâmica’ de um determinado movimento artístico” em ação, pois segundo Moraes, com base em José-Luis Diaz, as

formas de sedução intelectual, nas linhas e entrelinhas da carta, figuram, assim, como ‘ações’ nos bastidores da vida artística. A correspondência de artistas e escritores poderá igualmente afirmar-se como um agitado ‘canteiro de obras’. Nessa profícua seara, a crítica genética buscará apreender o testemunho e as pegadas dos processos de criação (...). (MORAES, 2008, p. 8)

Essas “pegadas dos processos de criação” foram ricamente exploradas pelo francês José-Luis Diaz, em seu artigo “Qual a genética para as correspondências?”, publicado na revista *Manuscrita*, em que afirma que:

antes de ser texto, ela [a carta] foi também, às vezes, “paratexto” – minuta, “rascunho” – o que nos coloca então na situação – reconfortante – de uma

genética “endógena”. (...) ela [a carta] constitui seu próprio rascunho: sem o saber, ou sem querer, ela nos faz, assim, participar dos seus diferentes estados, mesmo dos estados da alma (e do corpo) daquele que a escreveu, lágrimas e borrões incluídos (DIAZ, 2007, p. 120-121).

No artigo, Diaz destaca que é importante lembrarmos que há casos

bem conhecidos, nos quais a carta atinge a dignidade genética suprema: a de participar na qualidade de “paratexto” crucial, pois estritamente datado – da elaboração de alguma obra canônica, cujos desvãos cativam naturalmente aqueles que mergulham nos segredos do ateliê literário (DIAZ, 2007, p. 122).

O crítico francês também toma o gênero correspondência em sua condição “cartas-arquivo”. Ao tratar a carta como “arquivo da literatura”, Diaz considera que em sua função de “propagandista institucional da epistolografia”, a sua condição de secretário geral da AIRE (Associação Interdisciplinar de Pesquisa sobre o Gênero Epistolar) o leva a “não limitar a dignidade suprema da carta”, de toda a carta, até o mais fútil “bilhete” – de que “ela [a carta] participa, em gloriosos casos excepcionais, do trabalho íntimo da inspiração” (DIAZ, 2007, p. 123, grifo nosso). Diaz ainda admite: “para os críticos *voyeurs* que somos, um dos principais usos das correspondências de escritores é o de servir comumente para acompanhar os diversos estados de criação de uma obra particular” (DIAZ, 2007, p. 123). E que, para os biógrafos, as cartas são úteis, especialmente para os que “querem se assegurar de um fato” ou para aqueles que procuram o “homem por detrás de seus rascunhos”. E, “em busca de informações”, as cartas figuram como “preciosos arquivos da criação”. O autor ainda considera que, além de “mencionar uma obra em processo de criação”, as cartas nos permitem seguir fases decisivas da produção de uma obra literária:

(...) permitem, em alguns casos exemplares, seguir – quadro a quadro – suas diversas fases: do projeto informe, ainda mal desenhado, nomeado com dificuldade, até a publicação do livro, seguida de sua recepção pela crítica (que a carta comenta), e, enfim, o seu lento e inexorável esvanecimento nas águas turvas da memória (da qual a série de cartas pode se tornar o doloroso testemunho) (...) (DIAZ, 2007, p. 123).

É por perquirir as “águas turvas da memória” do simbolismo na obra de Alphonsus, que, na “qualidade de paratexto” e na condição de arquivo, que tomamos para análise as missivas doravante cotejadas, para adentrarmos no “ateliê literário” alphonsino, e, por meio

das “pegadas dos processos de criação” pretendemos desvelar os registros memorialistas de seu fazer literário.

Em suas cartas Alphonsus externava a intimidade pessoal para com os amigos sobre a sua condição instável de juiz municipal, a sua resignação diante da dificuldade de manter uma família numerosa com poucos recursos financeiros. Sua prática missivista não deixava de ser, principalmente, um “exercício de metalinguagem”, reflexivo, acerca de sua produção literária, de sua lida diária no universo das palavras, por expor a sua construção enquanto poeta, o passo a passo de sua escrita, que nutria “um desejo” – o reconhecimento, a legitimação de sua obra. E defendia veementemente a estética a qual se filiou.

II.II- O debate missivista: os bastidores do “laboratório do poeta”

Em uma época em que as grandes distâncias terrestres eram vencidas por trens ou a cavalo, a correspondência era praticamente o único meio de comunicação. Em quase 51 anos de vida, Alphonsus de Guimaraens escreveu e recebeu muitas cartas. Nem todas foram preservadas, mas algumas resistiram ao tempo.

Por meio do colóquio com seus amigos e escritores contemporâneos, pode-se construir, além de informações sobre a vida pessoal de Alphonsus, um perfil do poeta, abrangendo o seu ambiente, suas experiências de leitura e, especialmente suas habilidades de escrita literária, passíveis de serem viabilizadas por meio do debate linguístico e estilístico que os interlocutores imprimem em suas missivas. As incursões ao longo do epistolário alphonsino têm como intuito principal, nesta pesquisa, apresentar o processo de difusão de sua poesia, além de analisar os aspectos que evidenciam a maneira pela qual o poeta construiu sua obra e apontar os indícios da memória do Simbolismo que nortearam sua poética. Em sua prática missivista, Alphonsus registrou o fazer literário no cotidiano mineiro, afastado dos grandes centros, resignado à sua condição de poeta de província.

Em uma carta emitida ao seu amigo Jacques D’Avray⁸, no dia 27 de abril de 1893, Alphonsus expressa certa preocupação com a adequação à temática simbolista. No cabeçalho,

⁸ Pseudônimo de José de Freitas Vale, também poeta simbolista. Quando morou em São Paulo, Alphonsus frequentou a residência de Freitas Vale, a chamada Vila Kirial, reduto de encontro de intelectuais paulistanos. Ali se reuniam intelectuais e artistas como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, durante a chamada “*belle époque*” paulistana. Segundo Alexei Bueno, Freitas Vale era “advogado, professor de francês no Ginásio Oficial de São Paulo, procurador do Estado, escreveu nessa língua toda a sua obra poética e dramática, assinada com o seu pseudônimo. Na sua mansão em São Paulo, a lendária Vila Kirial, manteve célebre tertúlia literária simbolista” (BUENO, 2002, p. 67).

escreve a epígrafe “Levo-te pela mão, Alma, por que não pises”, assina com o pseudônimo Senhor Alphonsus + o Místico, e assim prossegue:

(...) lá lhe levo a *Enquête*⁹. Por hoje vai um pedacinho de riso roubado ao *interview* com Mallarmé. Lendo-o, tem a ideia perfeita do Simbolismo. Fala Stéphane: “(...) Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème que est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le revê. C’est le parfait usage de ce mystère que constitue le symbole!!!”¹⁰ / Evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões e sensações de dolorosa melancolia que sentimos, deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de um período crepusculejado pelo mistério 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)

Nessa primeira parte da carta, nota-se um poeta já iniciado no Simbolismo. Essa convicção de ser iniciado no símbolo é reforçada, sobretudo, pelo fato de o poeta ouro-pretano perceber no postulado de Mallarmé “a ideia perfeita do Simbolismo”. Trata-se de um colóquio entre dois simbolistas. Eles compactuam de ideias semelhantes. Alphonsus cita, na íntegra, o postulado de Mallarmé: “Nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feito da felicidade em adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho. É o perfeito uso deste mistério que constitui o símbolo!!!” Na sequência, ele já faz um desenvolvimento de tal postulado, usando expressões típicas do vocabulário simbolista, como “evocar um rosto”, “alusões e sensações” e “mistério”. Essas expressões, além de representar uma estratégia de compor a estética simbolista, expressa o desejo do poeta em se exprimir simbolisticamente.

Ao final da mesma carta, o autor de *Kiriale* ainda considera a definição de Simbolismo enunciada pelo poeta francês Saint-Pol-Roux le Magnifique.

Há um poeta moderno na França que se assina Saint-Pol-Roux le Magnifique. Diz ele que os magníficos vêm suceder os Simbolistas, e que o Simbolismo, sendo uma paródia ao Misticismo da Idade Média, não tem razão de ser em vista do progresso que o mundo tem feito, etc. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.4)

⁹ A *Enquête* a que se refere o poeta é a *Enquête sur l’évolution littéraire*, de Jules Huret, célebre na época. (BUENO, 2002, p. 3).

¹⁰ Em francês, no original. “Nomear um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feito da felicidade em adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho. É o perfeito uso deste mistério que constitui o símbolo !!!” [Tradução nossa]

Saint-Pol-Roux é na verdade o pseudônimo de Paul Pierre Roux (1861-1940). Poeta simbolista francês. “(...) Ele particularmente frequentou o salão de Stéphane Mallarmé, a quem tinha a maior admiração. (...) No mesmo período, conheceu as grandes celebridades de poesia da época - Verlaine e Mallarmé”.¹¹

Ao emitir o seu ponto de vista acerca do lugar do poeta, diante do exposto pelo citado poeta francês, Alphonsus diz:

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 (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.4)

Ao comentar a citação de Saint-Pol-Roux le Magnifique, o poeta mineiro, além de continuar a dar mostras de estar consciente de sua afiliação à estética simbolista, demonstrou certa abstração, ou seja, o seu descompromisso com a realidade contextual mundana, que preconiza o afastamento do poeta dos problemas sociais, deixando-o envolto em seu próprio universo, sua “torre de marfim”, ao dizer: “(...) o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser (...)”.

Na correspondência passiva, por sua vez, outro colóquio que atesta a defesa do Simbolismo feita por Alphonsus é a carta de 29 de dezembro de 1893, emitida por José Severiano de Resende¹², em que o diálogo demonstra certa preocupação com a adequação à estética simbolista. Severiano comenta e faz sugestões a respeito da composição de um soneto composto por Alphonsus, que lhe fora enviado também via correspondência:

Caro Alphonsus,/ Afinal recebi uma carta tua, (...) – Muito bom teu soneto, mas para ficar ótimo, quanto a mim, era necessário fazer algumas modificações, entre as quais as seguintes: / No 4º verso do 2º quarteto, em vez de Satanases (porque Satanás é um só, os diabos é que são muitos), deverias pôr outro ser qualquer sobre-humano ou abstrato. Não faltam, é só escolher./ O 1º verso do 1º terceto debes mudá-lo. (...) O 1º hemistíquio está meio bambo. Ainda que não saibas por que, não o debes dizer. Mas é de supor que ao menos desconfie o porquê. *Ouvindo* no singular não me parece bem, e, caso o ponhas no plural, tens de alterar ou substituir o 3º verso, que

¹¹ Disponível em: http://lfcadre.org/images/stories/secondaire/ac_personnalise/saintpolroux.pdf; p. 1-3. Acesso em: 31/10/2016. [Tradução nossa].

¹² Segundo Alexei Bueno, “o maior amigo de Alphonsus de Guimaraens, e talvez o segundo maior poeta do Simbolismo mineiro” (BUENO, 2002, p. 67). “O padre *défroqué* [excomungado], poeta, polemista (...)” (BUENO, 2002, p. X).

também não está muito bom: / Pois *bem* como se eu nunca houvesse vivido. Esse bem como está [está] muito encaixado e o verso está confuso. Não era muito difícil entender esse terceto, tanto mais quanto não é necessário para isso bulir no outro. / No mais, excelente. Acaba muito bem e é um dos teus bons sonetos (...) (Cf. BUENO, 2002, p. 37-38).

Na carta acima, observa-se um debate saudável, também entre dois simbolistas e amigos de longa data. Apesar da sugestão de Resende referente a ajustes a considerar no soneto, Alphonsus optou por manter “Anjos-satanases”, ao invés de “satanás”, conforme sugerido por Resende. Mas o poeta deslocou tal palavra que, conforme informa a carta, estava “no 4º verso do 2º quarteto”, passando-a para o final do poema, mais precisamente, como última expressão do último terceto. Isso pode ser atestado no soneto VII de “Electa ut sol”, de *Dona Mística*:

A dor imaterial que magoa o teu riso,
Tênuê, pairando à flor dos lábios, tão de leve,
Faz-me sempre pensar em tudo que é indeciso:
Luare, pores-de-sol, cousas que morrem breve.

Vem-me à lembrança, ao ver-te, o anjo de um paraíso
Imaculado, que entre áureas nuvens se eleve.
Morada etérea: o sol beija o teu amplo e liso
Manto inconsútil de ouro e brocados de neve.

Dona mística, deusa imortalmente santa!
Tudo que é aroma e luz, tudo 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, 1955, p. 110, grifo nosso)

E ao final do soneto, atendendo, em parte, à sugestão proposta pelo amigo Resende, que diz: “deverias pôr outro ser qualquer sobre-humano ou abstrato”, o poeta combinou anjos com satanases, assim: “Anjos-Satanases”. Nota-se que ao fazê-lo, ao manter o plural de “frases” e “Anjos-Satanases”, Alphonsus manteve a rima regular do soneto.



Figura 03: José Severiano de Resende e Alphonsus de Guimaraens numa fotografia feita em Belo Horizonte em 1915. **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 696.

Em se considerando a preocupação em adequar a produção literária alphonsina à temática simbolista, parece ser crucial atentar para os pontos de vista de seus interlocutores, especialmente, de seus pares simbolistas: Resende e D'Avray, devido à consonância de ideias afins e por estarem afiliados à mesma estética literária. Isso parece concernente ao que diz Maurice Halbwachs:

Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser construída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2006, p. 39)

Também é possível notar que o colóquio estabelecido com esses escritores constitui um importante elemento memorialista, uma vez que a correspondência é, sem sombra de dúvida, um importante dispositivo memorialista revelador do passado. Além da reativação da

memória do poeta ouro-pretano, as cartas analisadas também constituem uma importância documental por registrar o lado humano e literário do homem e do escritor.

Além dos diálogos acerca da poética simbolista, em sua epistolografia, Alphonsus deixou evidenciar certo anseio pela publicação de sua obra. Ao perquirirmos as cartas, podemos perceber que essa preocupação pode ser notada, sobretudo, nas correspondências trocadas com Mário de Alencar, a partir de 1908.

Por ser filho de José de Alencar e grande amigo de Machado de Assis, Mário de Alencar estava bem relacionado com os agentes do campo da arte, sendo, por sua vez, um potencial agente legitimador do poeta mineiro¹³. A carta que assinala para essa possibilidade é datada de 24 de março de 1908, que trata principalmente da quebra de um silêncio epistolar de dez anos entre Alphonsus e Mário de Alencar.

Afonso/ Veio-me agora vontade de lhe escrever. Há cerca de dez anos cessou nossa correspondência por culpa sua, sem causa e sem explicação. Fiquei magoado pelo seu silêncio e achei que o melhor meio de exprimir minha queixa era calar-me. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 53).

Nessa tentativa de reavivamento epistolar, Alencar solicita notícias ao amigo, fala de sua vida, e diz ainda: “(...) continuo a amar a poesia. Da sua tenho saudade, que há muito não a leio nem vejo notícia. Se me escrever, mande-me também o seu último livro” (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 53). Nota-se nessa passagem da carta um indício do

¹³ Embora considerado por Alexei Bueno como “um parnasiano medíocre” (BUENO, 2002, p. X), Mário de Alencar foi membro da Academia Brasileira de Letras, tendo atuado em vários jornais e revistas da época, entre eles, *A Gazeta e Revista Brasileira*. Segundo Alphonsus de Guimaraens Filho, em 1899, Alencar contribuiu significativamente para que houvesse as primeiras publicações do simbolista mineiro, as obras *Setenário das dores* e *Câmara Ardente*, e *Dona Mística*; e Guimaraens Filho, com base em João Alphonsus, afirma que Alencar “foi quem dedicadamente se encarregou de tratar e acompanhar as edições na tipografia Leuzinger, RJ” (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS FILHO, 1955, p. 559). A Mário de Alencar, Alphonsus dedicou o poema Epílogo – “Dies irae”. E conforme consta da nota 10, de *Poesias* (1955), nas palavras de João Alphonsus: “A dedicatória exprime uma amizade literária mantida por assídua correspondência desde a primeira viagem de Alphonsus ao Rio [em 1895]. E a amizade explica a relativa facilidade com que o poeta simbolista da província conseguiu ser publicado na austera *Revista Brasileira*, dirigida por José Veríssimo e onde Mário de Alencar, assessorado por Machado de Assis, colaborava, tendo a seu cargo, em alguns números, a seção ‘Revista das revistas’. O mensário de Veríssimo publicou-lhe os quarenta e quatro números da tradução da ‘Nova primavera’ de Heine, em julho de 1898; um conto, ‘Citarpa’, em janeiro de 1899; as quatro ‘Cantigas e voltas’(...), em junho de 1899; um conto, ‘Elias’, em fevereiro de 1898 (incluído em *Mendigos*) e , finalmente ‘Árias e canções’ de *Dona Mística*, de números XVI e XXII, estas últimas mais acentuadamente afeiçoadas à ‘escola’ [Simbolismo] dos novos que tanto irritavam o áspero diretor da revista” (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 557-558).

apagamento do nome do simbolista mineiro entre os meios de circulação da poesia na capital do país. Esse momento (1908), em que a correspondência é retomada entre Alphonsus e Alencar coincide com o período em que as publicações em livros do Solitário de Mariana encontram-se estacionadas, ou seja, entre 1902 e 1920.

A resposta de Alphonsus a Mário de Alencar constitui um registro importante para situarmos o poeta acerca de sua produção literária, do anseio por reconhecimento nesse percurso complexo, em decorrência da "falta de numerários", conforme expresso em carta subsequente, e de força de representação legitimadora, e até da própria condição do poeta mineiro, com família numerosa e afastado dos grandes centros e do contato com outros intelectuais. Em 9 de abril de 1908, Alphonsus externa sua alegria pela interrupção do silêncio epistolar e expressa ao amigo acerca de sua condição de isolamento no “centro primitivo” das “alterosas montanhas”, ele diz:

Mário, / A tua carta, que veio, alvissareira, interrompeu o longo silêncio epistolar que nos impuséramos, encheu-me de alegria, a mim que vivo, por força das circunstâncias, neste centro primitivo, como alguém denominou as alterosas montanhas. Não sei mesmo qual de nós deixou, em primeiro lugar, de escrever para o outro. (GUIMARAENS, 1960, p. 665).

O “centro primitivo” das “alterosas montanhas” é a cidade de Mariana-MG, onde o poeta passou a residir a partir de 1906, quando assumiu o cargo de juiz municipal. Essa denominação de “centro primitivo”, cunhada pelo poeta, é consonante ao que diz Ângela Maria Salgueiro Marques, sobre os ambientes onde Alphonsus “nasceu, viveu e morreu - Ouro Preto e Conceição do Serro [atual Conceição do Mato Dentro] e Mariana – todos em período de decadência, verdadeiras cidades mortas” (MARQUES, 1998, p. 10).

Além de falar de sua vida pessoal e preocupações, como a idade, sua prole numerosa e sua condição de juiz municipal, a carta traz ainda um importante registro da atividade poética de Alphonsus - sua colaboração no jornal *Gazeta* de São Paulo, um dos mais importantes veículos de comunicação do século XX, fundado em 1906 por Adolfo Araújo. Tal colaboração, conforme atesta a missiva, em curto prazo, rendeu-lhe financeiramente muito pouco - "alguns pintos magros". E o Poeta do Luar ainda diz: “Logo que acuses o recebimento desta, mandar-te-ei um punhado de versos”. (GUIMARAENS, 1960, p. 665).

O diálogo entre Mário de Alencar e Alphonsus prossegue com a carta datada de 10 de julho 1908, enviada por Alphonsus na qual se deduz que Mário havia comentado negativamente os poemas do simbolista por sua subjetividade:

Vai esta em resposta à tua última, levando no bojo um punhado de versos. Ficaste de dizer alguma coisa sobre os outros 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, da minha incompreensível e sofredora alma. Poderás ver outro lado do meu talento, o que, de resto, já viste no *Setenário*. (GUIMARAENS, 1960, p. 666).

Nota-se no fragmento da missiva acima que Alphonsus, em resposta à pergunta de Alencar, se compromete em enviar-lhe versos menos subjetivos que não tratem da inquietude de sua alma, com intuito de mostrar um pouco mais do seu talento. Também na mesma carta, o poeta mineiro esboça sua pretensão à dramaturgia:

Mando-te um trecho da *Voz do céu*, drama que ideei há muito, mas que tem ficado no rol das coisas possíveis, ou, antes, impossíveis. Falta-me paciência, além de sossego e tranquilidade de espírito. Não sei se poderei levar avante o tal drama. É a luta entre o amor humano e o amor místico. (GUIMARAENS, 1960, p. 666).

O drama “Voz do céu”, aqui mencionado, consta da obra *Mendigos* (1920), é composto de duas cenas, com o subtítulo “Cenas romanescas”. O texto em questão e vários outros integrantes da mesma obra são ricos em alusões imagéticas e dos principais traços estéticos que marcaram a produção literária simbolista, como o conhecimento ilógico e intuitivo da realidade, o subjetivismo, a concepção mística do mundo, a alienação social e a linguagem evocativa. Finalizando a mesma carta, Alphonsus diz: “Peço-te dizer-me que tal achas o excerto que te envio. / Não demores a resposta a esta.” (GUIMARAENS, 1960, p. 666-667). E Mário de Alencar não demorou em respondê-lo. Em carta bastante extensa emitida em 20 de julho de 1908, que consta da nota explicativa de número 10, emitida por João Alphonsus, de *Poesias* (1955), o missivista responde:

Admira-me a tua fertilidade extraordinária. Obrigado pela nova remessa de versos. (...) Já disse que aprecio a tua poesia. És sempre poeta. O desejo é dizer-te, também, as minhas restrições ou as minhas dúvidas sobre pontos de forma. Não faço crítica: traduzo impressões que me dá a leitura deles, num

tom de pergunta que espera a resposta ou o esclarecimento. Não seria teu amigo se aplaudisse uniformemente, variando apenas na exclamação dos adjetivos. Não falarei hoje de todos, porque são muitos. (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 558).

E, segundo João Alphonsus, ainda na mesma nota explicativa citada acima, “depois de criticar com cuidado e minúcia muitos sonetos, o missivista termina”, a respeito dos poemas “Vendo-te rezar”, “Quem vem lá?”, “Violetas”, “Lírios” e “Minh’alma é um branco ossuário”:

“Vendo-te rezar”¹⁴ – Não gosto de “*luar de desamparo, entre mágoas suaves, ave... abraçando a amplidão, em verde alfombra, aquela sombra, o pôr do sol, agonizante e rubro, caiu, íngremes encostas*”. Belo, o último terceto. O mais está desigual, com expressões incolores, abstratas, velhas, impróprias. Valeria a pena refundir o soneto para salvar o final. “Quem vem lá?” Muito bem tudo. Menos bem o último verso – “*Sem um ossuário que me esconda os ossos*”, depois do penúltimo que é forte e completo. Gosto de ‘Violetas’, 2ª quadra, 2º terceto. Não gosto de “Lírios” nem de “Minh’alma é um branco ossuário” etc... Parecem-me insinceros, artificiais. Versos de escola literária, que se conhecem pelas feições de família com os de França e Portugal. Seria preciso eliminar da tua poesia os *lírios, círios e martírios*. (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 558-559).

Das sugestões emitidas por Alencar, cabe destacar, referente ao soneto “Vendo-te rezar” (Soneto XXXIII), algumas expressões que constam na carta, mas não constam no soneto publicado, dentre elas: “*o pôr do sol, agonizante e rubro*” e “*Caiu, íngremes encostas...*” Esses versos foram substituídos por: “O sonolento pôr-do-sol de outubro” e “Caiu por trás das vírdes encostas...”. A expressão “aquela sombra” também não aparece no soneto definitivo. Eis o poema:

“Soneto XXXIII”

Um luar de desamparo envolve as almas
Quando a tarde serenamente tomba,
Descendo pelo céu, de asas espalmas
Doce ave espiritual! como uma pomba.

Das tuas mãos unindo as róseas palmas,
De joelho sobre a suave e branca alfombra,

¹⁴ Publicado no jornal *O Germinal* com esse título, conforme nota explicativa número 30, de *Poesias* (1955). (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1945, p. 578), mas em *Poesias* (1955) e na *Obra completa* (1960) o poema consta apenas como “Soneto XXXIII”.

Hão de abençoar-te aquelas horas calmas,
 Todo bem celestial da eterna sombra!

O sonolento pôr-do-sol de outubro
 Caiu por trás das vírdes encostas...
 No teu olhar um novo céu descobro.

E ao contemplar-te, amor, sinto transpostas
 As célicas regiões para onde subo
 E para onde subiste de mãos postas...
 (GUIMARAENS, 1955, p. 371-372)

Ainda, conforme exposto no poema, atendendo às sugestões de Alencar, Alphonsus trocou a expressão “*em verde alfombra*” por “branca alfombra”.

No soneto “Quem vem lá?”, ou seja, “Soneto XII”, de *Pulvis*, publicado postumamente, foi mantido o verso “*Sem um ossuário que me esconda os ossos*”, que não agradou a Mário de Alencar.

Anjos, valei-me com os laudares vossos!
 Que aos poucos me desfaço em poesia e nada,
 Sem um ossuário que me esconda os ossos...
 (GUIMARAENS, 1960, p. 336)

Alencar também não gostou dos poemas “Lírios” e “Minh’alma é um branco ossuário”, respectivamente, “Soneto XI” e “Soneto XL”, ambos da obra *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923).

Os poemas que não agradaram a Alencar são justamente aqueles pertencentes à *Pulvis* e *Pastoral aos crentes do amor e da morte* que, dentre as obras alphonsinas, talvez sejam as mais intensamente afeiçoadas ao Simbolismo. Isso é revelador por se tratar de um colóquio entre um simbolista e um parnasiano, e também pelo fato de João Alphonsus ter considerado, ainda na nota explicativa 10 de *Poesias* (1955), que:

Alphonsus, em conversa amigável com o seu filho mais velho, João, certa vez, lembrando a sua amizade a Mário de Alencar, acentuou que fora rareando a correspondência entre eles porque nas cartas Mário se pusera a repetir um apelo para que o poeta não se entregasse a prejuízos e exageros do Simbolismo (...) (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 558).

Esse “silêncio epistolar” foi provavelmente tratado em carta em que ambos retomam o colóquio. Mas Mário de Alencar, interlocutor que, à primeira vista, funcionava como uma espécie de “termômetro da criação” e adequação na produção literária de Alphonsus, por

sugerir reparos nas composições trocadas entre ambos, às vezes incomodava, como se deduz da carta emitida a Mário de Alencar no dia 2 de agosto de 1908, pela qual Alphonsus responde à de 20 de julho de 1908. O poeta mineiro admite concordar e até informa que fez reparos nas composições, mas contesta algumas colocações de Alencar. Eis um fragmento em que consta a concordância com o ponto de vista de Alencar:

Concordo com muitos dos teus reparos. O soneto ‘A um amante’ não me agrada absolutamente. Só se salva dele, talvez a 1ª quadra. Aquele *abismo fatal da sepultura* está mesmo pavoroso. ‘Vórtice perene’, no entanto, não acho de todo mau. Melhor seria que eu tivesse escrito – num turbilhão perene de vertigem. Foste para muitos de uma generosidade que cativou o meu amor-próprio de artista. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 12)

Porém Alphonsus destaca vigorosamente a defesa do Simbolismo, afirmando ao amigo que: “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 alcondorações gongóricas (...) (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 12). Aqui é possível notar a repulsa sofrida pelos integrantes do Simbolismo, ao mesmo tempo, “a má vontade” manifestada em relação ao Simbolismo parece instalar certa tensão, como as linhas de força que cercavam o movimento simbolista, que corrobora para uma estética literária bastante estreitada.

O simbolista, ao final da carta, concorda com as críticas emitidas acerca do soneto “Vendo-te rezar”, faz ajustes e o envia:

Quanto ao que me dizes sobre “Vendo-te Rezar”, muito bem. Envio-te alterado, e mesmo assim não o suponho perfeito. Notaste tudo quanto nele havia de pior. – “O Caronte infernal etc.” Dando a expressão de ilusório a *Letis*, isto é, vão, falso, quis dizer com o 3.º e 4.º versos que o inferno, o purgatório estão neste mundo, - ideia aliás, já velha. Num soneto de tão amargo pessimismo não acho descabido o qualificativo “inglório” dado ao sol. “Fantasma atroz” está mesmo ruim. / Quanto à canção francesa, a falta do artigo em *lys* foi emissão tipográfica. *Les roses, pleines de jour*. Grifando *jour*, exclamas: Que? Mas *jour* é tão empregado na significação de luz, claridade (...) / Adeus. Recebe com o mesmo carinho o punhado de versos que te envio, e sê franco, pois nisto está a prova mais robusta da tua amizade, do teu interesse para comigo. (...) (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 12).

Conforme mencionado na carta, no “Soneto XXXVIII”, também chamado de “O Caronte infernal pega dos remos”, que transcrevemos abaixo, da obra *Pastoral aos crentes do*

amor e da morte, as acepções emitidas sobre a significação de “*Letis*” e do qualificativo “inglório” atribuído ao sol pelo ouro-pretano foram mantidas no soneto. Já a expressão “fantasma atroz” mencionada em carta foi substituída por “fantasma infiel”:

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

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

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

E a alma exulta e revive e cai de rastros,
Escabujando neste mar revoltado,
Sob o sorriso irônico dos astros...
(GUIMARAENS, 1960, p. 267, grifos nossos).

É possível perceber ao final da carta que, ao dizer “Grifando *jour*, exclamas: Que? Mas *jour* é tão empregado na significação de luz, claridade”, Alphonsus faz suas contestações, o que parece externar uma produção bastante consciente no tocante à estética simbolista. As expressões “*Les roses*” e “*pleines de jour*” são, respectivamente, um fragmento de verso e um verso completo do terceiro quarteto do poema “*Chanson pour blanche des etoiles*”, dedicado ao amigo Belmiro Braga¹⁵, que consta da obra *Pauvre Lyre* (1921)¹⁶. Eis o poema:

¹⁵ Poeta simbolista com quem trocou diversas cartas, que também constituem um colóquio literário bastante saudável. Belmiro Braga se incumbia de publicar alguns poemas alphonosinos na revista *Fon-Fon*, conforme relatado em carta de 22 outubro de 1918.

¹⁶ *Pauvre Lyre*, como informa João Alphonsus em nota explicativa de *Poesias* (1955), foi organizado e revisto por Alphonsus, “mas saiu do prelo depois de sua morte”(ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 541). Escrito em francês, como o próprio título sugere, trata-se de um pequeno livro com apenas 18 páginas, como expresso pelo autor, em carta de 13 de janeiro de 1919, a Belmiro Braga: “Envio-lhe versos franceses, que dará ao *Fon-Fon*. São da *plaque* *Pauvre Lyre*, inédita” (BUENO, 2002, p. 24).

**“CHANSON POUR BLANCHE DES ETOILES”
(A Belmiro Braga, l’admirable trovèro,
je dédie cette chanson¹⁷.)**

Vers la lune je me penche...
Pourquoi, pourquoi?
Parce que la lune est blanche,
Couleur de toi.

Les grands cieux, quando ils sont bleus,
Et parés d’or,
Ont les íris de tes yeux,
Plus bleus encor.
**J’aime les oiellets, les roses,
Plaines de jour:
Tes lèvres sont des fleurs roses
Plaines d’amour.**¹⁸

Je vois les étoiles sans
Les mépriser.
Je me souviens de tes dents
Sous mon baiser.
La nuit noire d’ombre inonde
La lune aux cieux:
C’est l’ombre, dans ta peau blonde,
De tes cheveux.
J’aime les lys transparentes
D’un beau décor,
Parce que les lys sont blancs
Comme ton corps.
La Sainte Vierge, si pâle
Dans son émoi,
Sera-t-elle plus royale
Que toi, que toi?
(GUIMARAENS, 1960, p. 378-379, grifo nosso)

¹⁷ Em francês, no original. “A Belmiro Braga, admirável poeta, dedico esta canção”. [Tradução nossa].

¹⁸ Em francês, no original. “Eu amo os cravos, as rosas, / Na completa luz do dia:/ Seus lábios são flores, rosas / Plenos de amor. [Tradução nossa].

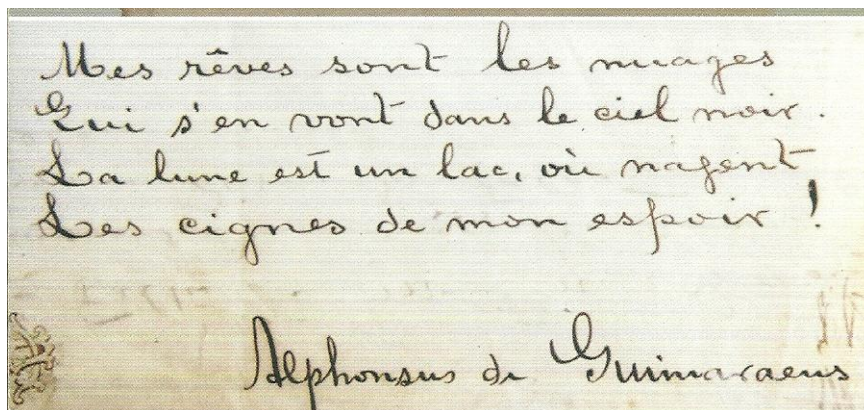


Figura 04: Detalhe *fac-símile* de manuscrito de um dos poemas alphonosinos escrito em francês, com assinatura do poeta. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonso de Guimaraens; s/d.

É possível perceber na carta em questão que as escolhas de algumas palavras na composição dos poemas, parecem, à primeira vista, ininteligíveis por parte de Mário de Alencar, ressalvando que há que se considerar que poderia haver entre eles divergências de atribuições de significados, por se situarem em estéticas literárias diferentes.

Esse debate estilístico e linguístico, nas duas últimas cartas citadas, parece concernente ao que trata Marcos Antonio de Moraes, ao discorrer acerca do diálogo epistolar praticado pelos modernistas, sobre a constante troca de opiniões viabilizadas pela correspondência e o papel do interlocutor “nas sugestões contestadas e aceitas”, Moraes diz:

O “outro”, no diálogo epistolar, concorre muitas vezes para a realização artística, funcionando como termômetro da criação. A carta é “laboratório” onde se acompanha o engendramento do texto literário em filigranas, desvendando-se elementos da constituição técnica da poesia e seus problemas específicos. (MORAES, 2001, p. 14)

Ainda sobre a experiência epistolográfica, também observou Moraes:

A escrita epistolográfica também proporciona a experimentação linguística e o desvendamento confessional. Enquanto a expressão do momento, nascidas ao correr da pena, os paradoxos e contradições se tornam presentes. (MORAES, 2001, p. 14)

Alexei Bueno, na introdução à obra compilatória da correspondência ativa e passiva de Alphonso, intitulada *Correspondência de Alphonso de Guimaraens* (2002), ao registrar o lado humano e literário do homem e poeta, faz menção à mesma carta de que tratamos aqui como um “debate estilístico” entre “um simbolista de gênio”, Alphonso, e “um parnasiano

mediocre”, Mário de Alencar, “pelos reparos feitos a versos do poeta mineiro, a sua [de Alencar] sincera incapacidade de apreciação estética, que era, a rigor, a craveira da maior parte dessa geração” (BUENO, 2002, p. X). Contudo, boa parte desses exemplos mostra as contribuições dos amigos, incluindo Mário de Alencar, para a manutenção da poética simbolista. Alphonsus solicitava a eles que emitissem conselhos a respeito de sua escrita. Na maioria das cartas citadas até então e nas subsequentes, é possível notar que um debate, sobretudo, poético, perpassa a correspondência.

Apesar de expressar sua estima pelo amigo Mário de Alencar, na carta de 2 de agosto de 1908, ao dizer da "má vontade" que Alencar demonstrou para com alguns filiados à "escola" [Simbolismo], a que Alphonsus também se filiou, o poeta mineiro deixa escapar a percepção do desinteresse, por parte de seu potencial legitimador. Essa "sincera incapacidade de apreciação estética", segundo Bueno, por parte de Alencar, pode ser notada também em outras duas cartas anteriores, nas quais o poeta reclama da demora das respostas do amigo. Na carta emitida em 17 de maio de 1908, eis o que diz Alphonsus:

Recebi anteontem a tua carta. Já estava estranhando a demora da tua resposta, e por um triz que te vitimava com um cartão, prenhe de reclamações. / Não me satisfazem absolutamente as razões que dás para não me enviáres o teu livro. A falta de confiança em si, num poeta como és, é incrível, e (perdoa-me) irritante. Não quero crer que seja modéstia; os homens de letras não devem tê-la. Que serias tu, se em vez de viver nesse centro de luz, entre espíritos de eleição, arrastasses a vida que levo, só, completamente só, nesses míseros sertões mineiros! / Envio-te um punhado de versos, dos últimos que tenho feito. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.10).

Ao final da mesma carta, o poeta menciona o livro em que trabalhava naquele período, de contos, este dedicado ao amigo dessa interlocução, “bem adiantado”. Antes, porém, ele fala da pretensão em publicar três livros em edição definitiva. Cabe considerar que, de acordo com a “Cronologia da vida e da obra” que consta da *Obra completa* (1960), p. 47 - 48, e na nota explicativa de número 1, de *Poesias* (1955), p. 539-541, Alphonsus de Guimaraens publicou em vida apenas quatro livros de poesia, três deles em 1899: *Câmara ardente e Setenário das dores de Nossa Senhora*, em um mesmo volume, além de *Dona Mística*, cuja tiragem foi, respectivamente, quinhentos e duzentos e cinquenta exemplares, segundo informa a “Cronologia de Alphonsus de Guimaraens”, com base na “Notícia biográfica” emitida por João Alphonsus; e *Kiriale*, em 1902. Ainda em vida, 18 anos depois, publicou o livro de

crônica, *Mendigos*. Já *Pauvre Lyre*, foi publicado no mesmo ano do falecimento do poeta, 1921, mas foi revisado por ele. Portanto, o desejo do poeta em publicar mais três livros não se realizou, pois no período em que a carta a Alencar foi escrita, ele estava num momento em que as suas publicações em livros estacionaram. Os motivos que justificam esse rareamento de suas publicações em livros podem ser depreendidos no detido exame dos registros de suas cartas. Concluindo a de 17 de maio de 1908, diz o poeta:

O livro em que trabalho, e que pretendo publicar juntamente com os três já publicados em uma edição definitiva, acha-se quase concluído. Bem adiantado está também o meu livro de contos, que te é (como sabes) dedicado. Além dos que conheces, estampados na *Revista Brasileira*, há mais uns cinco ou seis que não conheces. Tenho também em mão um drama romanesco, que não sei quando concluirei. Sei que sou essencialmente poeta; a linguagem não metrificada dá-me um trabalho duplo. / Logo que possa, enviar-te-ei poesias de mais fôlego que as que seguem, como a “Prece dos juritis”, “Santa Rosa de Lima”, etc. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.10).

Nesse último fragmento da carta, fica subentendido que o livro de contos a que se refere o poeta seria a obra *Mendigos*. Pela carta também é possível perceber que o poeta deixou algumas poesias organizadas, a seu critério, mas que não foram publicadas em vida, podendo ser as obras: *Escada de Jacó*, *Nova primavera* (tradução de uma das obras de Heine) e *Pulvis*, fixadas por Manuel Bandeira na edição de *Poesias* de 1938. O mesmo não se pode dizer a respeito das *Crônicas de Guy d’Alvim*¹⁹, cuja orientação não foi segura de qualquer critério fixado por Alphonsus.

A respeito do drama romanesco, no caso, “Voz do céu”, ele volta a mencioná-lo, em carta subsequente remetida ao mesmo destinatário em 10 de julho 1908. Ao fazê-lo, há um tom confessional por parte do Poeta do Luar, em que ele diz: “sou essencialmente poeta; a linguagem não metrificada dá-me um trabalho duplo”.

¹⁹ *Crônicas de Guy d’Alvim* foi obra anunciada como concluída para publicação, na contra-capla de *Mendigos* (1920), conforme nota número 1 da edição de *Poesias*. (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 541). Porém nas “notas e variantes” emitidas na edição de *Obra completa* (1960) constam que não dispuseram “uma orientação segura ou de qualquer critério fixado pelo A. a respeito do aproveitamento do grande número de crônicas que deixou espalhadas na imprensa, especialmente no seu jornal *Conceição do Serro*, (...) *O Germinal* em *A Gazeta*, de São Paulo” (ALPHONSUS, João; GUIMARAENS FILHO *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 735).

Em uma de suas últimas cartas a Mário de Alencar, datada de 2 de maio de 1913, Alphonsus deixa evidente que ansiava em ver sua obra publicada e externa acerca da dificuldade financeira – “a falta de numerário” para publicar seus livros:

Envio-te alguns versos, esperando que, lendo-os, penses um pouco neste velho poeta que por aqui vive a contemplar o deserto das cidades mortas. / Recebi o teu cartão. Manda-me a novela que ultimamente publicaste. Tenho muita vontade de lê-la. / Tenho escrito bastante e se não fosse a honesta falta de numerário que me felicita, poderia pelo menos publicar três livros este ano. / Um abraço do teu Afonso. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.11).

Ao atentarmos nas cartas emitidas por Alphonsus a Mário de Alencar, é possível perceber que o poeta mineiro parecia ver em Alencar um intermediador para o reconhecimento de sua obra, e a esse amigo confiava o seu fazer literário, que externava de forma bastante aberta, por enviar a ele poemas inéditos. Em contrapartida, Alencar parecia não reconhecer a lealdade do amigo mineiro, dadas às frequentes reclamações de Alphonsus, solicitando envio de seus livros e respostas às suas cartas. Ainda assim, a interlocução epistolar entre ambos prossegue constante até 1913.

Como pode ser observado, em seu colóquio missivista, Alphonsus, além de discutir o seu processo de criação literária, prenuncia as publicações de suas obras, e até menciona a obra em curso. Isso é uma função importante que a carta pode assumir, coerente com que afirma Diaz, ao considerar que, entre os “ofícios genéticos” que a carta pode ocupar de acordo com uma escala que vai da simples menção implícita da obra em andamento, ao envio de seus fragmentos pelo correio e

até mesmo de um plano, de um roteiro ou de uma redação mais ou menos avançada, com o intuito de fazer o destinatário participar de sua gestação. Pois aí está uma das especificidades do gênero epistolar como instrumento genético: a carta pertence naturalmente à “exogênese” – um documento exterior ao “*dossier* de arquivos” reunido em torno do texto que está sendo escrito (o qual geralmente, não é por si mesmo de natureza epistolar) – mas pertence também à gênese escrita e comentada, à “gênese em diálogo” e em colaboração (DIAZ, 2007, p. 125).

Diaz também destaca na interlocução epistolar de escritores as existências do “missivista-censor” e do “missivista-cobaia”, quando o colóquio epistolar se torna um comentário recíproco ou até a explicação de um texto. Ele afirma: “O missivista-censor faz

passar por seu crivo o estilo do missivista-cobaia, apontando falhas da linguagem, metáforas discordantes, lapsos, tiques, em nome de uma poética mais ou menos explícita” (DIAZ, 2007, p. 126). Assim, Diaz conclui que “a gênese sai então da esfera íntima, abandonando seu aspecto de trabalho secreto e inconfessável, do qual não sobram geralmente senão alguns grifos silenciosos, para atingir um espaço quase público do diálogo (...)” (DIAZ, 2007, p. 126), ou seja, a gênese migra do trabalho privado para o diálogo público.

De fato, Alphonsus, por meio de suas publicações em jornais e revistas, tentava se afirmar como poeta, e pelo conteúdo da correspondência é possível depreender a expressão da fruição que ele imprimia ao falar de sua escrita. Mas estava no lado oposto das forças de representação. De um lado estava seu interlocutor Mário de Alencar, integrante da Academia Brasileira de Letras, do outro Alphonsus, depositando suas esperanças no amigo legitimador, enviando-lhe seus poemas inéditos, se submetendo a um incerto reconhecimento.

Contudo, outro poeta de nome Mário reconheceria Alphonsus de Guimaraens como grande poeta, conforme atesta a correspondência alphonsina, datada de 15 de julho de 1919, remetida ao filho João Alphonsus. Além das preocupações acerca de sua permanência como juiz municipal na cidade de Mariana-MG, há um destaque sobre a visita do modernista Mário de Andrade, ocorrida em 10 de julho:

Há cinco dias estive aqui o Sr. Mário de Moraes Andrade, de S. Paulo, que veio apenas conhecer-me, conforme disse. É doutor em ciências filosóficas. Leu e copiou várias poesias minhas (principalmente as francesas), e admirou o teu soneto oferecido ao Belmiro Braga. É um rapaz de alta cultura, sabendo de cor, em inglês, todo o ‘Corvo’ de Poe. Viaja para fazer futuras conferências, e visitou todos os templos desta cidade. /A verdade é que para quem vive, como eu, isolado – uma visita dessas deixa profunda impressão.(GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 26)

O fato de Mário de Andrade ter recitado “*O corvo*” impressionou bastante o Poeta do Luar por ser este um admirador da obra de Edgar Allan Poe. Em carta remetida ao mesmo filho, ele manifestava tal admiração, reforçando a apreciação da leitura de Poe em carta datada de 5 de agosto de 1919, algumas semanas após a visita de Mário, ao se referir à produção literária do filho: “A tua tradução ou, antes, paráfrase, da poesia de Poe, está belíssima” (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 27). Havia muito, Alphonsus apreciava sobremaneira o citado poema, a ponto de estabelecer com ele um diálogo, por meio do poema “A cabeça de corvo”, publicado na obra *Kiriale*, em 1902, e figura em uma das fases satânicas do poeta mineiro.

“A cabeça de corvo”

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

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

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.

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, 1955, p. 42-43)

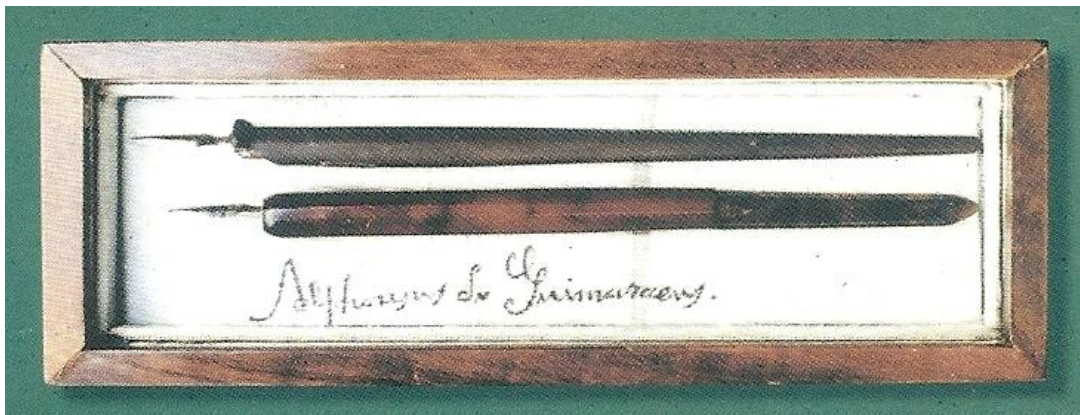


Figura 05: Estojo com as canetas bico de pena. Assinatura do poeta no forro de tecido. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens; s/d.

Essa fase satânica²⁰ do poeta mineiro se refere ao período em que ele residiu em São Paulo, de 1891 a 1892, quando estudava direito naquela cidade, e frequentava a residência de

²⁰A fase satânica alphonsina foi explorada em dois artigos de Francine Fernandes Weiss Ricieri: “Ciclos do macabro na lírica de Alphonsus de Guimaraens” e “Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens”.

Freitas Vale, como bem observou Leopoldo Comitti, em seu artigo “Sobre uma visita: Alphonsus de Guimaraens e o Modernismo”:

(...) o boêmio autor de versos algo satânicos dos tempos da Faculdade de Direito de São Paulo, já casado, cheio de filhos e maduro, não mais existia. Raramente saía da pequena cidade mineira, mesmo instado pelos amigos, tais como Freitas Vale, que lhe enviava cartas e convites para seus concorridos saraus literários (COMITTI, 2002, p. 311).

Uma das últimas cartas emitidas pelo Poeta do Luar é a missiva de 24 de agosto de 1919, endereçada a Mário de Andrade. Na carta, o poeta expressa um cordial abraço e diz ter acabado de ler em um cotidiano de Juiz de Fora o que Mário escreveu sobre ele e sobre o que os instantes daquela visita lhe haviam proporcionado. Eis um fragmento da carta:

Como v. me prometeu escrevê-lo na *Cigarra*, penso ter sido transcrito; se assim for, espero o nº da famosa revista. /Creia que perdurará sempre no meu espírito a visão da sua nobre figura, iluminada por tamanha inteligência; para quem, como eu, vive em um deserto, tem singular encanto o encontro de um paulista, pois revivo os tempos alegres que passei na capital artística do Brasil. / Envio-lhe um soneto inédito.²¹ /Daquele que se presa de conservá-lo sempre na memória, /Alphonsus (GUIMARAENS *apud* GUIMARAENS, D. L., 2009, p. 135).

²¹ Até o momento não tivemos acesso ao "soneto inédito" enviado a Mário, a que Alphonsus se refere na carta citada, bem como à resposta de tal missiva. Mas a carta remetida mostra a tentativa de diálogo poético.

Mariana, 24. VIII. 1919. MA-C-CP, 3582 ①

I-MA
CP-76

Presado Collega

Um cordial abraço. Acabo de ler, em um quotidiano de Foz de Iguaçu, o bello artigo que escreveu sobre mim e sobre os fugaces instantes ^{de publico} que a sua visita me proporcionou.

Como v. me promettera escrever-o na Cigarra, penso ter sido transcritto; se assim for, espero o n.º da próxima revista.

Creia que perdurará sempre no meu espirito a visão da sua nobre figura, illuminada por terna e intelligente; para quem, como eu, vive em um deserto, tem singular encanto o encontro de um paulista, pois revive os tempos alegres que passei na capital artistica do Brasil.

Envio-lhe um soneto inédito.

De aquelle que se presa de conservar-o sempre na memoria,

Alphonsus.

Figura 06: Fac-símile da carta de 24 de agosto de 1919, remetida a Mário de Andrade. **Fonte:** GUIMARAENS, Domingos de Leers. In: *Caminhos imaginativos: do simbolismo ao modernismo e além*. Dissertação (Mestrado em Letras)–PUC- RJ, 2009, p. 135. (Copiada do Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), pasta MC-C-CP, nº 3581).

De acordo com a carta acima, Alphonsus ainda não havia tido acesso à edição de *A Cigarra*, na qual o artigo foi publicado. Mas, segundo Alphonsus de Guimaraens Filho (1974), em 18 de julho de 1919, oito dias após a visita, Mário de Andrade escreveu o artigo "Alphonsus" e, no dia 1º de agosto do mesmo ano, ele o publicou na revista *A Cigarra*. Em tal artigo, Mário inicialmente contextualiza o lugar de memória, ao falar da cidade de Mariana - MG da primeira metade do século XX, nos seus aspectos religiosos, sua quietude. Em seguida, apresenta o poeta mineiro, aprecia a sua obra, identificando até alguns precursores alphonsinos, ao examinar poemas que, mais tarde, integrariam a obra *Pauvre Lyre* (1921).

Reinaldo Marques, em sua obra *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios* (2015), ao tratar das “Loações tardias do moderno: a correspondência entre Abgar Renault e Carlos Drummond de Andrade”, diz que a correspondência pode encenar

o moderno, nos níveis literário, cultural, político e dos afetos (...) na medida em que as cartas se vinculam ao espaço dos arquivos literários, que pode ser visto, entre nós, como uma locação tardia do moderno; e na medida também em que as cartas constituem encenações de “geografias literárias e culturais”, além de biográficas e afetivas. Funcionam como a locação de um filme, um documentário da vida, da formação intelectual e literária, da atuação política e cultural dos escritores. (MARQUES, R., 2015, p. 174)

Com isso, pode-se depreender que uma pesquisa pelos arquivos de Alphonsus de Guimaraens, especialmente, em uma incursão pelas cartas, poderá ser suplementar ao referencial bibliográfico.

Como considerado nos exemplos do registro epistolar, as correspondências, além de atestar preocupação no que se refere à adequação estrutural e com a temática simbolista, especialmente com os franceses, demonstra ainda certa inquietação em consonância com a maneira pela qual o poeta vê o mundo. Assim costumava figurar e acentuar os recursos metalinguísticos de sua produção com seus interlocutores, como pode ser atestado no registro epistolar, impregnado de histórias e memórias, legado imprescindível que nos possibilita a percepção da dimensão da produção literária de Alphonsus e de sua importância na memória do Simbolismo.

Reiterando, as cartas trocadas entre o poeta mineiro e amigos, aqui cotejadas, parecem funcionar como uma espécie de “laboratório” do poeta, por registrar parte do percurso de sua produção – “engendramento do texto literário em filigranas”, nas palavras de Moraes. A correspondência poderá desvendar “elementos da constituição técnica da poesia” alphonsina, visto que não há como traçar uma linha divisória entre a obra literária e o colóquio epistolar alphonsino, pois suas missivas são detentoras de indícios da memória simbolista, além de apresentar os pontos de vista do poeta nos acirrados debates e embates estilísticos em defesa da estética a qual se filiou. Como consequência, essa experiência epistolar pode ter influenciado significativamente na produção poética de Alphonsus de Guimaraens.

Ademais, informações preciosas sobre a obra de Alphonsus seriam neutralizadas não fossem as memórias, cerne básico das cartas de dois apreciadores de sua obra, Bandeira e

Drummond, endereçadas ao filho caçula Guimaraens Filho, num colóquio epistolar que se estendeu por décadas.

Alphonsus queria transcender a morte. Anseio fisicamente impossível, tornou-se possível como um DNA literário, imprimir suas características nas estéticas literárias subsequentes, mediante o respeito e a admiração desses "bandeirantes" e "garimpeiros" literários da gema chamada Simbolismo.

CAPÍTULO III

A voz da arte poética na crônica

O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que vem do seu texto e vai para dentro da nossa vida não tem unidade; é um simples plural de ‘encantos’, o lugar de alguns pormenores tênues, fonte, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto descontínuo de amabilidades, em que lemos apesar de tudo a morte com muito mais certeza do que na epopéia de um destino; não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo.

Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*

III.I – Alphonsus cronista

Em seu *Dicionário de termos literários*, Massaud Moisés ensina a etimologia do vocábulo crônica e suas transformações ao longo do tempo:

Lat. Chronica, relato de fatos, narração, do *Gr. Khronikós*, de *khronos*, tempo./ O vocábulo “crônica” mudou de sentido ao longo dos séculos. Empregado primeiramente no início da era cristã, designava uma lista ou relação de acontecimentos, arrumados conforme a sequência linear do tempo. Em tal acepção, a crônica atingiu o auge na alta Idade Média, após o século XII. (MOISÉS, 2013, p. 112).

Moisés segue discorrendo acerca das mudanças ocorridas na acepção da crônica, afirmando que já na Idade Média houve ruptura de tal gênero, variando da crônica aos cronicões, cuja diferença entre ambas consistia basicamente em uma questão de ênfase. Assim, na crônica, pormenorizavam e aprofundavam os fatos, já nos cronicões tratavam de textos narrativos breves e superficiais. No Renascimento, a crônica passa a ser chamada de história. Em seguida, no início do século XIX, a crônica volta a circular, sob a égide do francês Julien-Luis Geoffroy, por meio do *Journal des Débats*, no qual periodicamente apresentava os chamados *feuilletons*. Destarte, a crônica passa a ostentar “personalidade literária”, passando a partir de então a ser considerada como gênero literário.

A crônica é um texto geralmente pequeno, que pode ou não contar uma história, podendo ocupar “meia coluna de jornal ou de uma página de revista”, segundo Massaud Moisés (1982, p.255). Em geral é bem curta, não precisa ser uma narrativa, podendo ser um comentário, uma descrição ou o que o autor quiser falar sobre o cotidiano. Há ainda quem

diga que as crônicas são textos breves de jornais e revistas que geralmente narram episódios ou relatam impressões do escritor sobre diversos assuntos. Mas num ponto todos concordam com Antonio Candido, “a crônica não é um gênero maior” (CANDIDO, 1980, p. 5). Outro ponto de concordância, também emitido por Candido, é no tocante ao aspecto da efemeridade da crônica, que é

filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa. Ela não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha. Por se abrigar neste veículo transitório, o seu intuito não é dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. (CANDIDO, 1980, p. 6).

O fato de ter o jornal como seu principal suporte de veiculação intensifica ainda mais o caráter efêmero da crônica, pois a notícia do jornal que hoje se lê, amanhã não se quer ler mais. A leitura do jornal é transitória, a notícia de hoje não tem valia para amanhã, porque a de amanhã será algo novo, o conteúdo está em constante renovação. Os anúncios de hoje não têm utilidade amanhã. Assim, as matérias do jornal “nascem” e envelhecem rapidamente. Quanto à linguagem, a crônica procura ser direta e simples para que todos possam compreender rapidamente as informações que se pretendem veicular.

Atribuindo ainda um caráter errante ao estilo, e a quem dele o pratica – o cronista de jornal, nas palavras de Rubem Braga, “é como o cigano que toda noite arma sua tenda e pela manhã a desmancha, e vai.” (BRAGA, 2013, p. 248).

Contrariando o aspecto transitório da crônica, grandes escritores produzem crônicas que sobrevivem ao tempo. Quando essas são transpostas de seu suporte principal – o jornal – para o livro, elas continuam a despertar o interesse de leitores anos mais tarde. É a qualidade delas que faz com que permaneçam como obras literárias. Desta forma, crônicas literárias são reunidas e editadas em livros e coletâneas. Grandes expoentes, como Drummond, Fernando Sabino e Rubem Braga escreveram crônicas que foram publicadas em livros, cada um ao seu estilo. Alguns escreveram crônicas poéticas como Drummond o fez.

Na prosa simbolista brasileira também há textos que podem ser classificados como crônica, embora alguns, dentro da crítica, se situam na linha tênue entre crônica e conto. Este é o caso em que se situam algumas composições em prosa de Alphonsus de Guimaraens.

Mesmo na linha fronteira, tais composições carregam um considerável potencial poético da estética simbolista, por conter passagens alusivas à sua própria escrita poética, e por configurar-se, às vezes, como memória na produção de seus poemas. Alguns vocábulos que permeiam seus poemas também transitam nos textos em prosa. Tudo isso será explorado nas citações que doravante vamos cotejar.

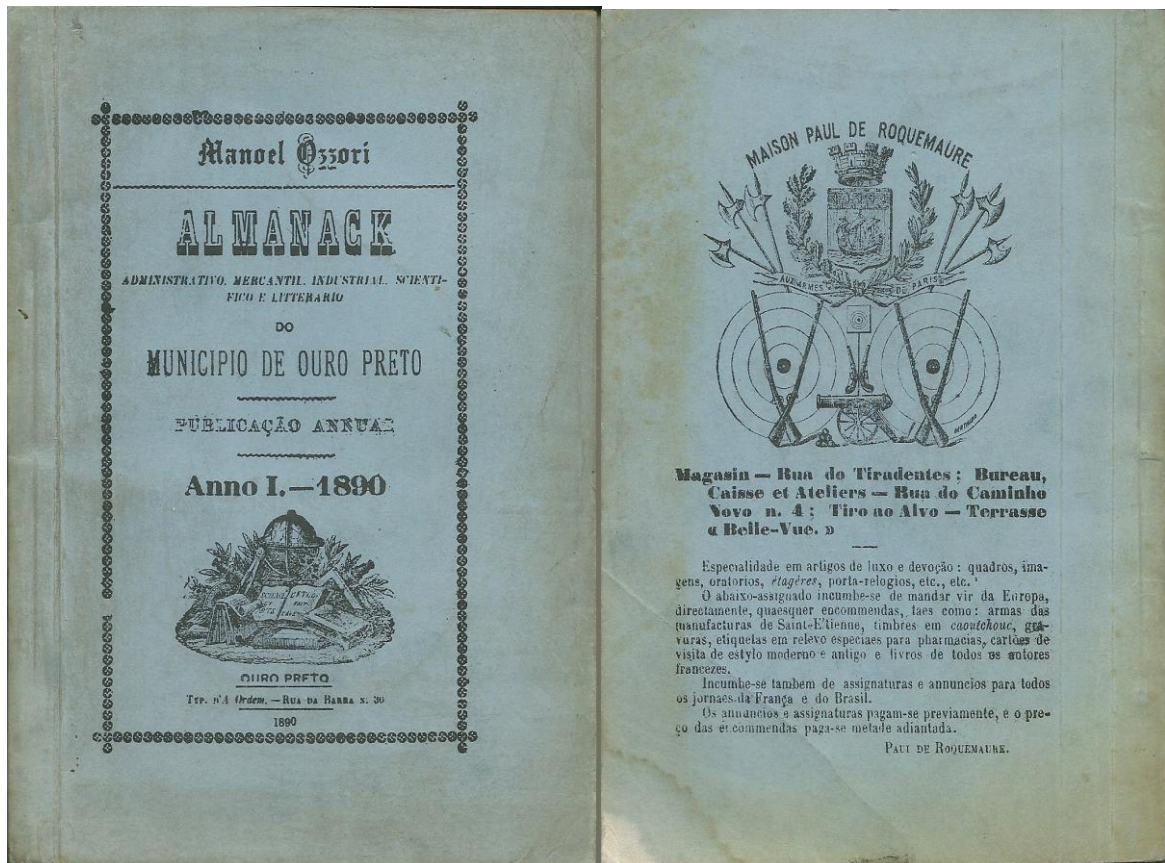


Figura 07: Fac-símiles da capa e contracapa do *Almack de Ouro Preto*. **Fonte:** OZZORI, Manoel. *Almanack administrativo, mercantil, industrial, científico e litterario do Município de Ouro Preto*: anno 1 -1890. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990. Reprodução fac-similar da 1ª ed.: Ouro Preto, Typografia D'A ORDEM, 1890. Co-edição do Instituto de Artes e Cultura/UFOP e Sec. Mun. de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Original cedido por Ivo Porto de Menezes.

As contribuições de Alphonsus em jornais e revistas remontam à sua mocidade, sendo que sua estreia em tais suportes se deu em 1890, quando publicou sete composições, entre elas, o poema "Madrigal" (Cf. Anexo II, p. 122) e o conto "Jogo de... Jardim", quando tinha apenas 19 anos de idade, no *Almanack administrativo, mercantil, industrial, científico e litterario do Município de Ouro Preto*, na ocasião dirigido por Manuel Ozzori.

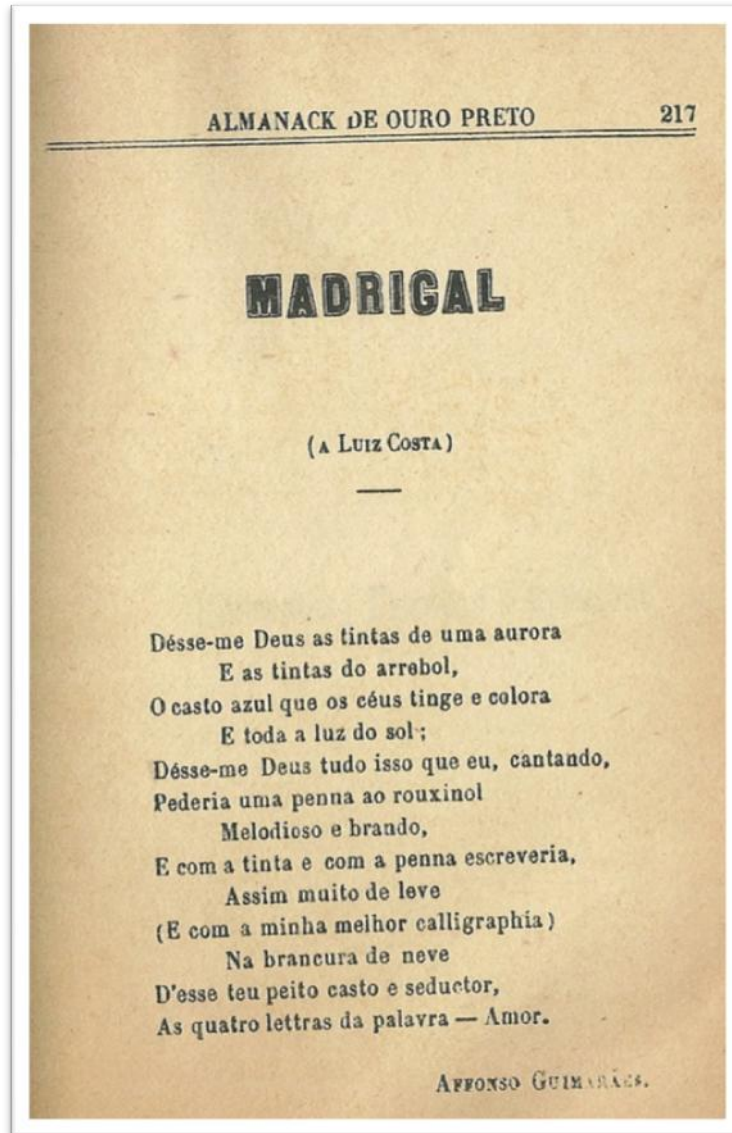


Figura 08: Fac-símile do poema “Madrigal”. **Fonte:** OZZORI, Manoel. *Almanack administrativo, mercantil, industrial, científico e litterario do Município de Ouro Preto*: anno 1 -1890, p. 217. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990. Reprodução fac-similar da 1ª ed.: Ouro Preto, Typografia D'A ORDEM, 1890. Co-edição do Instituto de Artes e Cultura/UFOP e Sec. Mun. de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Original cedido por Ivo Porto de Menezes.

Já em *O Mercantil*, sua estreia se deu no dia 3 de janeiro de 1891, em São Paulo, quando para lá foi estudar Direito, segundo José Brito Broca, no artigo "Alphonsus de Guimaraens, jornalista":

Manuseando as coleções de “*O mercantil*”, de 1891, encontrei a 3 de janeiro a seguinte notícia: “Passará a trabalhar nesta folha o nosso inteligente colaborador Afonso Guimarães. Poeta delicado e cronista de aptidão, esperamos que o digno moço preste ao *Mercantil* sua dedicação.” Em números anteriores já figuram alguns trabalhos em prosa e verso do “digno moço”, então primeiro anista de Direito. Iria ele agora aparecer regularmente

na folha, como redator. Duas sessões do mesmo gênero manterá ele por algum tempo no *Mercantil*: “Trechos de Crônica” e “Spleen” ambos tipo da crônica jornalístico-literária em fragmentos. (BROCA, 1951, p. 4).

No mesmo artigo, Broca fala da experiência do poeta: "Que valor literário possuirão essas crônicas de Alphonsus de Guimaraens? Tratava-se de um jovem, um 'novo', sem nenhuma experiência, (...) mas nesse 'novo' o poeta já se revela bem superior ao prosador" (...) (BROCA, 1951, p. 4).

Broca também tece uma crítica acerca da crônica alphonsina produzida naquele jornal.

O gênero de crônica praticado por Alphonsus de Guimaraens no *Mercantil* era de evidente inspiração simbolista, gênero que prevaleceu durante muito tempo entre nós e cuja influência foi superada, primeiramente por um Machado e um Bilac; depois pelos que continuaram a tradição destes na primeira década do século: um João do Rio e um Gilberto Amado. (BROCA, 1951, p. 4)

E ainda faz considerações importantes acerca do Simbolismo, no tocante ao problema que o cerceou, e também inerentes às crônicas produzidas por Alphonsus, considerando que as deficiências encontradas pelo então cronista mineiro eram também as apresentadas pelo gênero naquela época. Por conseguinte, Broca discorre sobre o valor poético das produções de Alphonsus, ao dizer:

O sentimento poético que no verso nos oferece as visões evanescentes e lunares de "Kiriale", já em 1891, na crônica dá coisas assim: "Brilham solitariamente os olhos fixos das estrelas que são os olhares das mulheres que para o céu fugiram... E no silêncio das horas mortas, sinto a alma fugir-me do peito, para encontrar a tua alma que do peito azul marinho do céu, noivam dois pássaros de luz, bicos unidos farfalhantes" (BROCA, 1951, p. 4).

Esse comentário de Broca assinala a crônica como memória dos poemas que o simbolista ouro-pretano passaria a compor, publicados a partir de 1899, sendo que a mencionada *Kiriale*, embora publicada em 1902, fora escrita entre 1891 e 1895, sendo cronologicamente a primeira obra de Alphonsus. Alguns trechos de crônicas como "O manto" podem ser apontados em *Kiriale* (1902), e há títulos de poemas que constam da obra e são semelhantes aos títulos de algumas crônicas, especialmente, as integrantes de *Mendigos* (1920).

Retomamos aqui o que Alphonsus diz na carta de 10 de julho de 1908, remetida a Mário de Alencar, ao se referir à produção de um dos textos que seria integrante da obra *Mendigos* (1920), na frase em que afirma sobre escrever em prosa: “sou essencialmente poeta; a linguagem não metrificada dá-me um trabalho duplo”. Deparamos então com uma questão instigante: por considerar que a linguagem não metrificada dava-lhe um trabalho duplo, Alphonsus não se considerava à vontade para as composições em prosa. O poeta aparenta certa resistência quanto a escrever em prosa e se revela bastante autocrítico. Outra questão instigante é que ele já publicava suas crônicas em jornais de todas as cidades em que ele viveu: *A Gazeta*, de São Paulo desde sua época de estudante de Direito, passando a enviar seus textos por correspondência após voltar para Minas Gerais, a partir de 1893; o *Conceição do Serro*, da cidade de mesmo nome, onde exerceu os cargos de promotor de justiça e juiz substituto; e nos jornais marianenses *O Germinal* e *O Alfinete*. Além de poemas, nesses jornais Alphonsus publicou muitas de suas crônicas, sendo que boa parte delas compõem a obra *Crônicas de Guy D’Alvim*, publicada na *Obra completa* (1960), portanto, póstuma, sem nenhum critério fixado pelo poeta. Dessa forma, é possível pensarmos que Alphonsus tivesse certo receio pela recepção não favorável da crítica da época, uma vez que as produções simbolistas, de modo geral, não eram bem apreciadas pela crítica. Outra possibilidade de preocupação inerente poderia ser a questão do suporte da publicação, sendo a crônica, essencialmente, publicada em um suporte efêmero – o jornal –, ele talvez fosse poupado pela crítica. Já o livro, como suporte permanente poderia oportunizar, por um tempo mais longo, a apreciação da crítica.

Na nota explicativa de número 1, João Alphonsus informa que *Mendigos* (1920) tinha sido submetida pelo poeta ouro-pretano para impressão na “Editora Tip. da Casa Mendes, Rua Tiradentes, 9, Ouro Preto, por iniciativa do seu amigo Henrique Malta, proprietário da tipografia” (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 541). Essa iniciativa de Malta parece reforçar que o Simbolista das Alterosas, espontaneamente, não tinha interesse intelectual em publicar as crônicas em livro, mas era premido pela necessidade financeira. Como é sabido, mediante carta já citada no capítulo II deste estudo, era por meio das publicações das crônicas, esparsas, sobretudo, em Minas Gerais e São Paulo, que Alphonsus complementava a sua renda de juiz municipal, para pagar aluguel da residência e sustentar seus filhos.

Em outra resposta à carta de Mário de Alencar, de 24 de abril de 1908, Alphonsus dá notícias de sua família, informando sobre sua vida em Mariana, na condição de juiz municipal, ganhando uma miséria, com 37 anos de idade, e com uma prole numerosa de 6 filhos. Ao final da carta, ele diz: “Quanto aos meus trabalhos, tenho escrito bastante. Colaboro na Gazeta de S. Paulo, de que é redator-proprietário o Adolfo Araújo, recebendo alguns pintos magros” (ALPHONSUS *apud* BUENO, 2002, p. 8-9).

Em 16 de setembro de 1916, Jacques D’Avray informa ao poeta sobre o pagamento de publicações em prosa, que recebe tratamento diferente dos versos:

Arranjei com o meu amigo Gustavo Figueiredo a tua colaboração na revista mensal – *O Eco*, mediante retribuição que combinarei: é preciso que mandes *prosa*, alguns pequenos contos, por exemplo. / Podes mandar versos, mas não serão pagos, ainda que publicados com o maior prazer. (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.58)

Como expresso nesse fragmento, D’Avray deixa claro que os versos não tinham valor comercial. Essa condição imposta pela imprensa, no caso, a revista *O Eco*, e outras em vigência naquela época, já era visando o público leitor, dada à efemeridade do suporte de publicação e à possibilidade de uma linguagem mais simples e direta. Então, pode-se depreender que o poeta não escrevia em prosa por fruição, e sim por uma questão de sobrevivência, adequando-a a um público leitor exigente. Não era uma prática da arte pela arte, tão apregoada na estética simbolista.

Acerca da prosa alphonsina, expressou Portella: “A sua obra em prosa, as suas crônicas, são mais um depoimento sobre o homem que um testemunho do escritor” (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 20).

No artigo “Alphonsus de Guimaraens e os jornais: fragmentos de uma bibliografia lacunar”, Francine Fernandes Weiss Ricieri discute as relações entre a produção literária de Alphonsus e suas incursões pelo jornalismo. Acerca das crônicas que constam em *Mendigos*, Ricieri considera que, além dos versos humorísticos, tais composições de Alphonsus permanecem como

território pouquíssimo explorado, sendo *Mendigos* a região limítrofe a que alguns críticos – de passagem – chegaram a se aventurar. O livro inegavelmente desigual em que Henriqueta Lisboa chegou a ver, em alguns enredos, uma reminiscência de Hoffmann, abriga limitações evidentes, mas pode – na contramão e em conjunto com as demais produções para jornais do autor – fornecer munição de bom calibre à crítica que deseje ultrapassar

os problemas mais comumente suscitados até o momento pela obra do escritor mineiro (RICIERI, 2004, p. 314).

Relembrando a frase do poeta de que a linguagem em prosa lhe dava trabalho duplo e o fato de a publicação de *Mendigos* ser uma iniciativa de seu amigo Malta, então proprietário da tipografia em Ouro Preto, conclui-se que não foi o gosto de Alphonsus a decisão de tal publicação. No entanto, o legado de *Mendigos* para nós configura-se como importante memória do Simbolismo.

Assim como a correspondência, a escolha da obra *Mendigos* para cotejo nesta pesquisa justifica-se, principalmente, por percebermos que o conteúdo de suas crônicas apresenta um considerável potencial memorialista, por estabelecer relações com a produção poética e por conter em suas estruturas elementos que demonstram preocupação do poeta mineiro em acordo com a temática simbolista.

III.II- A prosa em *Mendigos* (1920)

A obra *Mendigos* (1920) e sua reedição inclusa em *Obra completa* (1960), tomada aqui para cotejo, é a única obra literária alphonosina em prosa. Consiste basicamente numa seleção de crônicas que o simbolista mineiro publicou em jornais, desde a sua mocidade. Contudo, há ali também outras modalidades literárias, como acentua Henriqueta Lisboa. Ao falar do livro *Mendigos*, destaca o cronista que foi Alphonsus de Guimaraens. Ela começa apreciando a obra pela originalidade, contextura, pelas páginas de expressões meramente literárias e por outras que, em sua concepção, figuram como depoimento das recordações da mocidade do poeta. A respeito do gênero textual nesse livro, a poeta chama atenção para a dificuldade de classificação que ele oferece tal a sua variedade e inovação:

Árdua tarefa seria classificar certas peças deste volume, em que o enredo faz lembrar o conto fantástico à maneira de Hoffman, o estilo transporta a exóticos climas poéticos, e as considerações realistas nos prendem às coisas positivas de sempre. Como exemplo, “A ronda de bêbados” desconcertante, vertiginosamente sugestiva, não se poderá dizer se é fruto de alucinação ou lucidez. Esta página é o símbolo mesmo da vida, paradoxal e múltipla. / ‘Nunca se viu uma caveira triste’ comenta Alphonsus. Quem sabe lá se esta insistência em fitar caveira não revela o seu medo, o pavor estóico da morte, como a bravura do soldado nos campos de batalha? Esta necessidade, bem masculina, de afrontar a própria obsessão, leva-o, neste livro, a irreverências que nos chegam a escandalizar por serem dele (...). Fala de coisas respeitáveis com o propósito evidente de demonstrar destemor, galhardia, capacidade de sarcasmo e displicência. (LISBOA, 1945, p. 45-46)

A crônica “Ronda de bêbados”, assim como outras de *Mendigos*, parece figurar como uma forma de extravazamento, de liberdade do simbolista mineiro. E isso também parece concernente ao que também diz Henriqueta Lisboa, na feliz metáfora que constrói sobre os poemas e a prosa alphonsinas:

A leitura de certas passagens de *Mendigos* causa a impressão, a quem conhece sua obra em versos, de ver o teatro por dentro... Visão de bastidores, de andaimes, atulhamento interno, enquanto lá fora a arte, depurada e concisa, de suas poesias, se apresenta naturalmente, como se nenhuma fadiga houvesse dado ao artista. (LISBOA, 1945, p. 46).

As acepções aqui apontadas por Henriqueta parecem nos remeter à concepção de prototexto, pois, na condição de pesquisadora da obra alphonsina, a poeta, em sua crítica, observa diversos momentos do processo de criação do Simbolista Mineiro.

Fiel às características simbolistas, assim como nos poemas, Alphonsus constrói imagens que dão às suas crônicas um colorido tipicamente simbolista. Assim como os poemas, as crônicas também apresentam passagens bastante plásticas, pictóricas e perfumadas, que são sugestivas e ricas em alusões, elementos que elevam e conferem às suas composições em prosa características típicas da poesia simbolista. Apesar de apresentar passagens bastante irreverentes, cômicas, “vertiginosamente” sugestivas, suas crônicas apresentam passagens até eróticas, como no excerto “Ronda de bêbados” que transcrevemos:

Ao luar muito claro, evocador de fantasmas e de visões que nos apavoram, num almargem imemorial, formando um octógono com os lados de árvores brancas, passa e cambaleia a ronda noturna dos bêbados. / O céu, imarcescivelmente florescido, cheio de estrelas que cintilam como os olhos bem-aventurados das santas, é o teto bizantino de uma catedral imane; as nuvens pardacentas formam torres irregulares, e de norte a sul levantam-se colunas coroadas de capitéis que são ramalhetes de astros. (...) figuras macilentas e ossudas alucinam as almas errantes que pela esteira flordelizada do céu vagueiam. Andam aos grupos de sete esses cadáveres sonambulantes; formam rodas e cantam canções báquicas, (...) arrimados aos seus bordões de cerejeira, a facécia que um deles aos outros conta, rouquenhamente, com ligeiros e trêmulos grunhidos na voz. (GUIMARAENS, 1960, p. 419)

E a narrativa prossegue, povoada de personagens macabras, passantes, transeuntes, cheias de “facécia”, pilhérias, são figuras “macilentas e ossudas”, ou seja, seres pálidos,

descoradas, sem vida, verdadeiros “cadáveres sonambulantes”. Além do aspecto imagético, bastante carregado de símbolos, o poeta faz uso de metáforas inusitadas e neologismos como “ramalhete de astros”, “flordelizada”, “ossosas”, “almas deturpadas”. Há alusão a uma verdadeira bacanal macabra. O narrador diz: “É invariavelmente a narração de uma noite de orgia”. Há espaço para um breve diálogo:

-Lembras-te, Eurico? Dulce era formosa como as deusas; o seu olhar fulgia como os diamantes negros. Tinha o andar imperial de quem sempre vence. A noite em que a beijei ... Lembras-te? / - Oh! Sim... Tu eras um belo rapaz. Tinhas frutos maduros nos lábios. (GUIMARAENS, 1960, p. 419-420)

A narrativa segue como um desfile de carnaval, ganha forma bamboleante, sonora, impregnada do vinho de Dionísio, que tem o poder de transtornar mentes e personalidades:

O grupo florido de bacantes surge, agitando tirsos (...). O luar grava no chão do almargem as suas sombras estranhas, que oscilam macabramente (...) Nas bocas rubras das belas mulheres, o riso tintila, (...) enchem-se crateras de falerno capitoso, e a orgia pagã recrudescer. (...) O céu continua claro, a noite é uma delícia. (...) Uns riem, outros choram; uns soluçam, outros cantam. (GUIMARAENS, 1960, p. 420)

Um elemento presente em toda a narrativa de “Ronda de bêbado” é a lua, como sentinela, se mostra “no luar muito claro”, projeta as “sombras estranhas”. Após isso, “a lua, envolta em véus nupciais, desliza tranquilamente pelo éter sublime”. E o seu silêncio “empresta asas de prata às nuvens tênues que pelo espaço voam e se desfazem”.

Ao final, há uma suavização do tom narrativo e também das imagens. O mancebos vêm. Abrem os olhos cansados, “fixando-os na lua”. Os jovens bêbado oscilam demoradamente, e caem”, seguem o “caminho enluarado”. Continuam a sonhar “com suas amadas mortas”.

O narrador passa a usar outros termos de cunho simbolista como “lírios”, “fulgor divino” e “imagens castas”.

Nota-se ao longo da crônica em questão, que não há uma preocupação em aprofundar nas personagens. São personagens rasas, mas as características simbolistas permeiam toda a narrativa.

Assim, conforme explicita Henriqueta Lisboa, as crônicas de Alphonsus de Guimaraens figuram, às vezes, como uma narrativa híbrida. É o que pode ser visto na crônica

“Jacinto”, para a qual na nota explicativa de número 3 para a edição de *Poesias* (1955), João Alphonsus pontua como sendo “meio conto, meio crônica” (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 543). O simbolista às vezes incluía em suas incursões narrativas nomes do seu próprio convívio íntimo, como primos, irmãos, amigos e conterrâneos. Muitos dos hábitos, sobretudo os religiosos, e a boemia, eram próximos da vida cotidiana local. Na crônica “Jacinto”, por exemplo, figuram os nomes de dois primos do autor: Horácio e Alfredo, do amigo Castelo e do irmão Archangelus, também poeta. Na mesma nota já citada, acerca desta crônica, João Alphonsus considera:

O poeta mencionou esses amigos de mocidade cheia de literatura e boêmia como intróito do caso de Jacinto, pedidor de esmolas para a cera de Nossa Senhora das Mercês, a tomar bebedeiras às custas das esmolas, até que lhe aconteceu tal como alcoólico, que os seus companheiros o julgaram morto e o conduziram para a igreja, dispostos a enterrá-lo; enquanto Jacinto sonhava estar num inferno, "um lugar até certo ponto aprazível, divertido até, pois que os diabos eram de um cômico irresistível", - acordou deitado à beira da cova que lhe estava destinada (...). (Cf. ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 544)

Numa mesma crônica, ele também mesclava elementos locais com passagens que assinalam até elementos metafísicos, como fez, por exemplo, na crônica "O manto", na qual pode ter se inspirado para compor "O soneto do manto", da obra *Kiriale* (1902).

Isso parece ser concernente ao que diz Eduardo Portella acerca da crônica:

A estrutura da crônica é uma desestrutura; a ambiguidade é sua lei. A crônica tanto pode ser um conto, como um poema em prosa, um pequeno ensaio, como as três coisas simultaneamente. Os gêneros literários não se excluem: incluem-se. (PORTELLA, 1979, p. 53)

Essa classificação limítrofe se apresenta bastante amalgamada em Alphonsus de Guimaraens, até mesmo a partir da perspectiva dele como autor. Isso pode ser visto em sua própria correspondência ativa. Na carta de 9 de abril de 1908, remetida a Mário de Alencar, ele diz: “Bem adiantado está o meu livro de contos (...)” (GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p.10). Em outra carta, esta datada de 13 de janeiro de 1919, enviada a Belmiro Braga, ao se referir a uma de suas obras, publicada postumamente, pergunta: “Tem lido as crônicas de Guy d’Alvim, no Jornal?” (Cf. GUIMARAENS *apud* BUENO, 2002, p. 24). Em várias edições do jornal *O Alfinete*, entre elas, a de 30 de abril de 1920, Alphonsus já prenunciava,

em uma pequena nota, que brevemente publicaria a obra *Mendigos*, nos gêneros conto e crônica. Nas palavras de seu filho mais velho, em nota: “Brevemente: *Mendigos*: contos e crônicas, de Alphonsus de Guimaraens, em elegante volume. Livraria Mendes, Ouro Preto” (GUIMARAENS, 1920, p. 3, grifo nosso). Já na edição de 3 de agosto de 1921 do mesmo jornal, que anunciava com pesar a morte do Poeta do Luar, anúncio informava: “*Mendigos*: contos e crônicas de Alphonsus de Guimaraens, à venda na Casa Mendes (Ouro Preto), na Livraria Moraes (Mariana) e nesta tipografia” (GUIMARAENS, 1921, p. 3, grifos nossos).

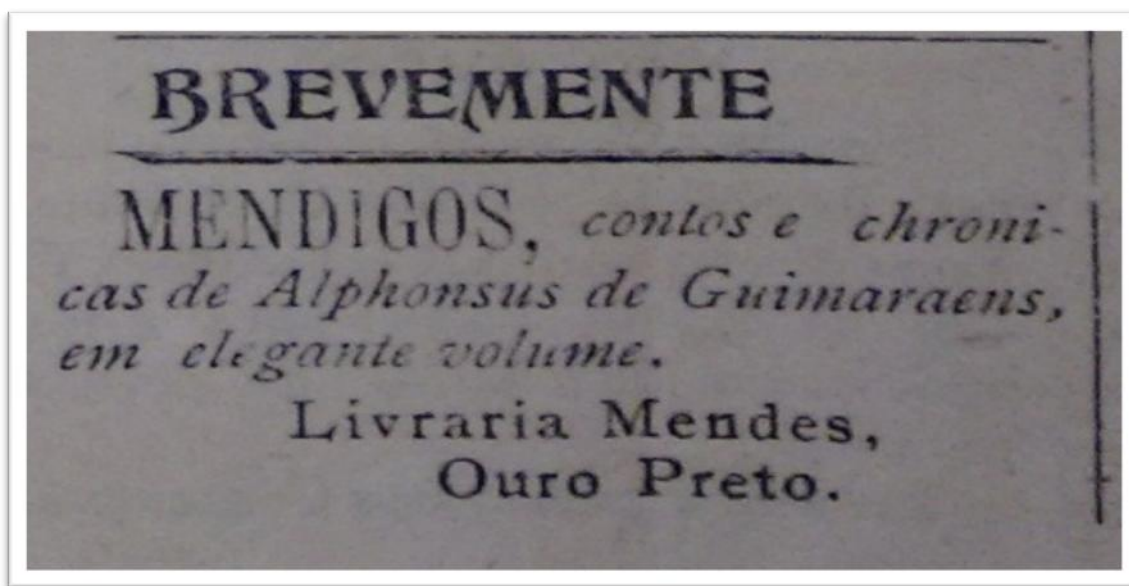


Figura 09: Anúncio sobre a publicação de *Mendigos* (1920), no jornal *O Alfinete* de 30 de abril de 1920, p. 3. Fonte: Acervo Rafael Arcaño Moura Santos, Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS – UFOP.

O hibridismo, como assinala Massaud Moisés, é característica do gênero, que

pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias, etc. A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geométrico entre poesia (lírica) e o conto: implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um poema em prosa; no segundo, uma narrativa breve (MOISÉS, 2013, p. 112).

Considerando a crônica como gênero híbrido, por se prestar a quaisquer objetivos propostos pelo autor, Moisés conseguiu habilmente delimitar uma área restrita para crônica,

situada entre a poesia e o conto, porém de forma transitória. A ambiguidade presente em algumas crônicas, como pontua Portella, e o hibridismo destacado por Moisés, assinalam para a versatilidade da crônica, que inclusive pode ser um poema em prosa. Isso parece concernente ao que Moisés também considera em sua obra *O Simbolismo* (1967), no capítulo VII, ao tratar os problemas da prosa simbolista, sobretudo, do poema em prosa, pois sendo o Simbolismo um “movimento poético por excelência, aborrecia a prosa” (MOISÉS, 1967, p. 214). Continua o mesmo crítico:

Daquela fusão entre poesia e as várias formas de prosa ficcional resulta uma evidência: o poema em prosa participa ao mesmo tempo de duas categorias literárias. (...) Pela própria osmose operada entre poesia, o conto e o romance, que a primeira se difunde no terreno alheio e altera-o a ponto de lhe conferir um caráter novo. (...) as diferenças entre a poesia e a prosa devem ser estabelecidas com base no conteúdo, na cosmovisão impressa em cada uma, e não apenas nos recursos formais ou visuais (os versos, o emprego da “mancha” toda da página, etc.). Desse modo, se a aparência gráfica logo nos levaria a enquadrar na prosa o poema em prosa, a análise de sua essência imediatamente nos conduziria a colocá-lo nos quadrantes da poesia (MOISÉS, 1967, p. 217-218).

É possível depreender, com base em Moisés, que prosa e poema, em suas diferenças, precisam ser compreendidas, antes de tudo, ao nível do conteúdo que da forma. Isso parece bem ilustrado nas composições alphonquinas “Ismália” (poema) e “Ysmalia” (prosa), e também no poema em prosa “Ele se deita no túmulo”, de Mallarmé, que são cotejados adiante.

Assim, esta modalidade literária – a crônica, tão pouco conhecida de Alphonsus, traria um engrandecimento ao gênero reconhecido como “menor” no âmbito da literatura.

Os temas das crônicas alphonquinas são bastante variados. Francine Ricieri faz uma breve incursão pelas temáticas de algumas delas resumindo-as:

(...) em “Arengas e palavrorios” a censura aos discursos vazios faz-se acompanhar de ironias ao jargão das “colunas sociais” da época, à subserviência linguisticamente veiculada do mestre-escola mal remunerado, aos “laudares patrióticos” do “romântico e gaforinhento poeta local”. “Cavaco lingüístico” ironiza a figura mal-humorada de um mestre escandalizado com os estrangeirismos disseminados pela língua, enquanto em “Na terça-feira gorda”, o encontro entre o “Antigo vernáculo” e “O popularíssimo” resulta na derrota inevitável do primeiro. (Cf. RICIERI, 2004, p. 316).

III.III- A memória dos poemas prenunciada na crônica alphonsina

Assim como a correspondência, observamos que as crônicas publicadas por Alphonsus de Guimaraens também são detentoras de considerável potencial memorialista, pois estabelecem relações com a produção poética, por conter em suas estruturas elementos que demonstram preocupação em acordo com a temática simbolista. Ocorrência importante, neste sentido, é a crônica “Ismália” (que na primeira edição de *Mendigos*, de 1920, está grafada com “Y”: Ysmalia) e o conhecido poema “Ismália”, publicado em *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923). Apesar das diferenças existentes entre as duas composições, sobretudo quanto à forma, as aproximações temáticas e a linguagem são evidentes. Uma parece completar a outra. Na crônica, a alma da morta “adejou para o céu”; no poema “Ismália”, “subiu ao céu”. E mais: a crônica pode ser a memória do poema, como se pode verificar na leitura cotejada:

Ysmalia²²

Alphonsus de Guimaraens

Quando Ella se morreu, os seus olhos continuaram a mirar-me; não tive coragem de cerral-os, como se faz com os olhos de todos os mortos. Os meus olhos de todos os mortos. Os meus olhos, no entanto, não os deixavam sós: miravam-n’os também, com a mesma fixidez.

Eu via, de quando em quando, um cysne poisar na luz Metallica dos olhos della; era a sua alma que descia do céu, saudosa de ninho onde vivêra durante quinze primaveras.

Quando o cysne baixava do alto, um fremido rapido percorria todo o corpo da formosa morta; o seu rosto sorria, num relampago fugace, num fogo-fatuo que era crystalino; o seu peito arfava, alevantando os seios puberes, castos como dois lyrios que fossem rosas; e as suas espaduas eburneas, por onde nunca haviam passado outros beijos que não fossem os raios do sol, quando Ella se banhava no rio hyalino, - estremeciam dolentemente.

O cysne, que era a sua alma, adejou para o céu, e nunca mais voltou até ao ninho onde vivera durante quinze primaveras; mas os olhos della continuam a mirar-me eternamente, porque eu não tive coragem de cerral-os, como se faz com os olhos de todos os mortos. (GUIMARAENS, 1920, p. 165-166).

²² No poema em prosa “Ysmalia” ocorrem palavras cujas grafias são fiéis às regras ortográficas vigentes na época de produção. Decidimos manter as construções do autor, sem alterações.

Ismália

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, 1955, p. 318-319).

O poema “Ismália” liga-se à tradição medieval do rimance, ou seja, um breve canto épico, por apresentar os seguintes aspectos formais: métrica, ritmo e paralelismo. Segundo Andrade Muricy, “Alphonsus de Guimaraens foi perfeito realizador do gênero ‘rimance’ – posto em moda por Álvares de Azevedo, e surpreendentemente renascido no simbolismo – e de que ‘Ismália’ é, talvez, a obra- prima no Brasil.” (MURICY, 1987, p. 447-448). O poema em questão faz uso da redondilha maior, de versos ritmados e de estruturas paralelísticas, como nos versos: “Viu uma lua no céu,” / “Viu outra lua no mar”, “Queria subir ao céu/ Queria descer ao mar”, recursos comuns na poesia medieval. Todo o poema é construído com base em antíteses. Tais antíteses oscilam-se em torno dos desejos contraditórios de Ismália, que se dividem entre a realidade concreta e a realidade espiritual. Essas realidades são representadas, respectivamente, pela lua do céu e pela lua do mar. Sendo um movimento antilógico e antirracional, o Simbolismo valoriza os aspectos interiores e pouco conhecidos da mente e da alma humana. No texto em questão, essa característica é representada pelo uso das palavras: enlouqueceu, sonhar, desvario. No desfecho do poema, por transcender o mundo material e integrar-se ao cosmo, Ismália atinge o desejo simbolista de transcendência

espiritual. A partir dessa concepção é possível depreender que, para os simbolistas, sonho e loucura levam à libertação, porque eles concebiam que a razão e a lógica aprisionavam o homem, e dar vazão ao mundo interior, por explorar zonas ocultas da mente humana, seria o mesmo que transcender aos limites do mundo material. Há no poema um lirismo amoroso, em que a figura feminina assume características de loucura e devaneios. A vinculação do poema “Ismália” ao Simbolismo revela-se pelas imagens e expressões plenas de musicalidade, mistério e desvario.

Em se considerando a composição alphonsina “**Ysmalia**”, no tocante à forma e/ou gênero literário – poema em prosa, reportamos ao poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé. Falecido em 1898, Mallarmé nos legou muitos textos em prosa, alguns deles reunidos em *Divagations* (1897) e na obra póstuma *Igitur* (1925), o que nos permite uma melhor compreensão do decadentista como um poeta precursor do Simbolismo. Além de ser um dos principais poetas simbolistas, Mallarmé também é considerado um dos destaques da poesia moderna, pelo fato de ter despersonalizado a poesia, ou seja, por criar uma poesia sem subjetivismo, orientada pelo intelecto. Isso pode ser visto no poema “Ele se deita no túmulo”, da obra *Igitur* (1925), na tradução de José Lino Grünwald:

“Ele se deita no túmulo”

Stéphane Mallarmé

Sobre as cinzas dos astros, as indivisas da família, estava o pobre personagem, deitado, após haver bebido a gota de nada que falta ao mar. (O frasco vazio, visão, loucura, tudo o que resta do castelo?) O Nada tendo partido, resta o castelo da pureza. (MALLARMÉ *apud* GRÜNEWALD, 1991, p. 101)

Embora Mallarmé fosse um dos precursores simbolistas, há algumas semelhanças entre seu poema prosaico e “Ysmalia”, de Alphonsus. A linguagem dos dois poemas caracteriza-se pela sondagem interior, pelos estados contemplativos, preconizados pelo interesse pelas zonas profundas da mente subconsciente e inconsciente, e pela loucura. No texto de Mallarmé, o trecho: “O frasco vazio, visão, loucura, tudo o que restava no castelo?” parece remeter aos referidos traços, que podem ser percebidos em “Ysmalia”, na passagem: “O cysne, que era a sua alma, adejou para o céu (...)”. O revoar do cisne, e os substantivos: “cysne”, “alma” e “céu” remetem para uma linguagem de fluidez, vaga e de imprecisão.

No poema “Ele se deita no túmulo”, um exemplo de despersonalização da poesia, porque nele não há expressão do eu-lírico nem manifestação de emoções do sujeito que fala, o

que não se aplica ao sujeito poético do poema “Ysmalia”, que se apresenta mais emotivo. Do citado texto de Mallarmé ainda é possível depreender características da linguagem simbolista como o desejo de transcender, de superar o mundo real; postura contemplativa diante do mundo; misticismo; gosto por astros e espaços naturais; interesses por espaços interiores como loucura; visão pessimista da vida; que também são presentes em várias composições alphonsinas. O poema-prosa do decadentista francês, embora breve, abarca uma considerável variedade de possibilidades de significados linguísticos, o que suscita também uma vasta possibilidade de interpretações. Tudo isso parece concernente ao que diz Massaud Moisés a respeito do símbolo, em se tratando da estética simbolista, não no sentido convencional, científico ou genérico,

mas entendido como tentativa de representar por meio da sugestão (“sugerir, eis o sonho”, preconizava Mallarmé), de metáforas polivalentes, todo o vago e multitudinário “eu poético”: esforço de apreensão e comunicação do indizível, múltiplo e instantâneo sinal de uma heteróclita paisagem interior; enfim, uma síntese. (MOISÉS, 2013, p. 443)

Sobre o esforço impresso por Mallarmé em tratar ao extremo as formas poéticas tradicionais, escreveu Décio Pignatari: “O que Mallarmé tentou – a interpretação órfica do universo – a redução do universo à linguagem em nível semiótico (ou seja, no limiar da saturação do código verbal)” (PIGNATARI, 1987, p. 33). Dessa forma, reitera-se o quão Mallarmé explorou as possibilidades da linguagem poética.

Sobre o mesmo poeta também escreveu Anna Balakian:

Mallarmé, que, desde então, tem sido muito mais descoberto do que o simbolismo, foi nada mais nada menos do que a imagem poética intocável do Simbolismo. De fato, alguns insistirão que foi o único poeta que sobreviveu ao *cénacle*. Houve os que expressaram suas teorias de uma maneira mais técnica, mas Mallarmé representou o papel do padre secular e do mistificado verbal, representando assim vividamente os dois ramos da escala simbolista. O simbolismo foi um movimento parisiense (para distingui-lo do francês); parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subsequentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. (BALAKIAN, 2007, p. 15).

Dado o exposto acerca de Mallarmé, por ter sido Alphonse um seguidor praticante e defensor de sua estética simbolista, que pode ser percebido, sobretudo, registrado nas cartas

elencadas no capítulo II deste estudo, o simbolista mineiro imprime em sua escrita, inclusive em prosa, os postulados que norteiam o Simbolismo.

Além de constar da carta a Jacques D'Avray²³, de 27 de abril de 1893, mencionada no capítulo anterior, a admiração de Alphonsus por Mallarmé foi expressa em várias passagens de sua obra, em epígrafes e homenagens em poemas. Um exemplo é o poema “Stéphane Mallarmé”, escrito em francês, que integra a obra *Pauvre Lyre* (1921). Quando da primeira publicação de tal poema no *Jornal do Comércio*, de Juiz de Fora, em 15 de junho de 1919, segundo informa Alphonsus de Guimaraens Filho, seu pai fez constar abaixo do nome do decadentista francês a epígrafe: “*Grand poete français*” (GUIMARAENS FILHO *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 718).

Retomando as composições “Ysmalia” e “Ismália”, além dos diálogos com Mallarmé, parecem também dialogar com o drama “Voz do céu”, composição de Alphonsus que parece inacabada, integrante do mesmo livro de crônicas. O drama é composto de duas cenas, com o subtítulo “Cenas romanescas” e há apenas duas personagens, Álvaro e Celina, nomes que parecem assumir conotações bastante carregadas de simbologia, pois Álvaro lembra alvura, remetendo à cor branca; e Celina, lembra céu, celeste, celestial; vocábulos bastante explorados na estética simbolista. No diálogo, fica subentendido, no final da primeira cena, na fala de Celina, que Álvaro dialogava com um cadáver. A segunda cena constitui um extenso solilóquio que Álvaro profere diante do mosteiro. Como já mencionado, o texto em questão e outros da obra *Mendigos* são ricos em alusões imagéticas e dos principais traços estéticos que marcaram a produção literária simbolista, como o conhecimento ilógico e intuitivo da realidade, o subjetivismo, a concepção mística do mundo, a alienação social e a linguagem evocativa.

Eis alguns fragmentos:

ÁLVARO – Parece-me que estás mais pálida; outrora o teu sorriso era como um raio de sol entre pétalas de rosa... hoje é o luar que oscila sob o cruzeiro que os teus supercílios formam quando se unem à linha plástica do teu nariz grego.

CELINA – A lua dorme entre nuvens: entre nuvens a minha alma sonha...

²³ Assim como Mallarmé, que numa sequência de homenagem reverencia Edgar Allan Poe com o poema “Tombeau d'Edgar Poe”, Alphonsus, por sua vez, homenageia Jacques D'Avray com o poema “Pour le Tombeau de Jacques D'Avray”.

ÁLVARO – Outrora, quando a rosa mística da tua alma floria para mim, quando para mim os teus olhos cantavam árias de núpcias (...) Por ti vesti o brial de cavaleiro e calcei guantes de paladino; por ti andei banhado de luar noites inteiras, olhos fitos nos astros, a fronte pálida atorçalada de açucenas e cravos brancos; por ti vesti andrajos de mendigo (...)

CELINA – Perdô-te os ultrajes satânicos. Sigamos pela alpendrada. O sol crepuscular suavizará a tua alma que se mergulha em sangue... (GUIMARAENS, 1960, p. 429).

Quanto ao diálogo com as composições citadas, podemos notar que ocorre, sobretudo, na última fala de Celina:

CELINA – 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. Deixa que eu veja a minha alma dentro dos teus olhos, como eu a vi no lago, não sejas, por Deus, a nuvem negra que afugentou a minha alma! (GUIMARAENS, 1960, p. 430).

A lua, presente em várias composições alphonisinas em verso e prosa, é observada e "extasiada" por Celina, também é observada por Ismália, que "viu uma lua no céu", "viu outra lua no mar". Aqui, "a lua dupla de Alphonsus", nas palavras de Drummond, apresenta seus pontos opostos, que também é notado no "Hino do bicentenário de Mariana" (Anexo III, p. 123): "Há luz no zênite e clarões no nadir". Nessa perspectiva, entre o céu e o mar e entre o zênite e o nadir há um espaço sem elementos palpáveis, concretos, e essa ausência parece concernente ao que diz Portella: "O campo de operação imagístico sobre o qual atua a poesia de Alphonsus de Guimaraens é dos mais surpreendentemente ricos, como era, de um modo geral, o de toda a poesia simbolista. Uma imagística abstrata, sem nenhuma presença de objetos" (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 25).

Para além das figuras de linguagem, o imagético preconizado pela instabilidade das Ismálias e do "cysne" e também da lua nas composições em questão, parece obedecer ao que diz Enrique de Resende, a respeito do poeta

(...) preocupado com a beleza das imagens que lhe saíam por vezes deliciosamente extravagantes, e, sobretudo, com o embalo musical do verso, deixava Alphonsus entremostrando-se o artífice que havia dentro dele e que, paciente e minucioso velava pela perfeição estrutural de sua arte. (RESENDE, 1953, p. 53)

Assim como a Ofélia shakespeareana, Celina pendeu-se "para o lago", e como a lua, a sentineta que tudo vê, a celestial personagem se vê refletida na "tranquilidade da água". Ao contrário de Mallarmé, que em "Ele se deita no túmulo" despersonaliza a poesia, nas duas *Ismálias*, Alphonsus explora ao máximo a prosopopeia. Ele personaliza a lua, que "dorme entre nuvens", que "se mirava", via a alma que do corpo de Celina que "se arrancara". Mas vai ao encontro do postulado de Mallarmé, em passagens como a da primeira fala de Álvaro, que diz à Celina: "Parece-me que estás pálida", que subentende a morte da personagem. O sujeito poético fala com o espectro de Celina. Há um predomínio do sugerir sobre o nomear, concernente ao que diz Portella:

Ao poeta não cabia "dizer" nada e sim "sugerir" tudo. Alphonsus elaborou uma estilística da sensação. Parecia estar convencido, como I. A. Richards, de que "o que dá força a uma imagem é menos sua vivacidade que seu caráter como fenômeno mental peculiarmente conectado à sensação". Alphonsus buscava nas coisas justamente o seu significado simbólico e mostrava-se particularmente interessado na transfiguração dos mitos antigos, como à maneira de Mallarmé e Valéry". (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 25)

As composições em cotejo também são ricas em figuras de linguagem, sobretudo nas possibilidades das vestes em que o eu-poético configura "Ysmalia" e "Ismália". À primeira, o autor concede vestes de "cysne" e "alma". O cisne pousa "na luz metálica dos olhos della", ele "era a sua alma que descia do céu", ou seja, ele era como a alma de "Ysmalia". Temos aí a comparação. Ele é também a metáfora de Ysmalia, pois "descia do céu"; já na segunda, "Ismália" é "como um anjo", que "pendeu as asas para voar". Dessa forma, há nas duas composições a comparação da metáfora da comparação. Isso parece de acordo com o que diz Portella sobre a poética de Alphonsus ser "idealista e não positivista". "E por isto mesmo, essa 'ideia' devia expressar-se através de imagens (metáforas, comparações, símbolos e mitos) e nunca diretamente. Ao poeta não cabia 'dizer' nada e sim 'sugerir' tudo" (PORTELLA *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 25).

Retornemos ao texto "A vida ao rés-do-chão", em que Candido diz que "há crônicas que são diálogos, como 'Gravação', de Carlos Drummond de Andrade, ou 'Conversinha mineira' e 'Albertina', de Fernando Sabino" (CANDIDO, 1980, p. 12). O texto "Voz do céu" se adéqua a essa possibilidade da crônica, por se tratar de um diálogo, mas poético, pictórico, dramático, carregado de alusões, bem ao estilo simbolista.

A última fala da personagem Celina apresenta a mesma temática presente nos dois últimos quartetos de “Ismália”:

(...)
 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, 1955, p.319).

Ao usar expressões como “raio de sol entre pétalas de rosa”, “rosa mística da tua alma”, “árias de núpcias”, o poeta mineiro assinala, ao mesmo tempo, traços simbolistas e retoma elementos românticos. E na passagem “por ti vesti o brial de cavaleiro e calcei guantes de paladino”, o sujeito poético parece portar ante sua amada qual cavaleiro medieval e trovador que suspira por sua amada. Algo bastante subjetivo perpassa essa escrita. Como expresse nessas passagens e em outras, a temática de Alphonsus prende-se à evasão da vida, à natureza, à morte, à religiosidade e também ao amor platônico. É de domínio público que a morte de Constança, sua noiva, vítima de tuberculose aos dezessete anos, quando ele tinha apenas dezoito, teria marcado profundamente a sua poesia. Talvez isso justifique o que ele expressa em carta datada de 10 de julho 1908, remetida a Mário de Alencar, em que menciona a respeito da escrita de “Voz do céu”:

Mando-te um trecho da "Voz do céu", drama que ideei há muito, mas que tem ficado no rol das coisas possíveis, ou, antes, impossíveis. Falta-me paciência, além de sossego e tranquilidade de espírito. Não sei se poderei levar avante o tal drama. É a luta entre o amor humano e o amor místico.
 (GUIMARAENS, 1960, p. 666)

No fragmento citado, nas expressões como “drama que ideei há muito”, “falta-me paciência (...) tranquilidade de espírito”, à primeira vista, poderíamos pensar nos impasses da escrita, uma vida atarefada, ou outros fatores obstantes para uma escrita tão fluente. Mas ao atentarmos para o que ele expressa em seguida: “Não sei se poderei levar avante o tal drama. É a luta entre o amor humano e o amor místico”, pode ser que se trate de algo bastante subjetivo, parece envolver também uma escrita de si. Isso parece consonante com o que

Eneida Maria de Souza, em seu ensaio “A crítica biográfica” diz inerente a relação vida e obra do escritor: “(...) o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação” (SOUZA, 2011, p. 20). Isso se reveste de considerável importância para quem pesquisa arquivos de escritores, ao atentarmos para o fato de que a crítica não se concentra “apenas em obras de teor biográfico ou memorialista, por entender que a construção de perfis biográficos se faz independentemente do gênero” (SOUZA, 2011, p. 20), pois segundo a autora, os “indícios biográficos” podem ser encontrados “nas entrelinhas dos textos”, e que isso também independe “da vontade e do propósito do autor” (SOUZA, 2011, p. 20).

Nota-se que entre as duas composições – “Ysmalia” e “Ismália” há um diálogo intratextual, ou seja, “o poeta se reescreve a si mesmo”. “Ismália” é a paráfrase temática de “Ysmalia”, ou seja, a memória do texto anterior. “Ismália” passa figurar ainda como a transposição da forma de “Ysmalia”, mantendo as mesmas temáticas – a morte e o além morte (a metafísica), o que Affonso Romano de Sant’Anna, em sua obra *Paródia, Paráfrase & Cia*, nomeou como autotextualidade, “como sinônimo de intratextualidade. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele apropria de si mesmo parafrasicamente” (SANT’ANNA, 1988, p. 62). E por levar a efeito sua composição, de forma a não perverter o sentido original, Alphonsus o fez “mantendo um jogo de identidades e diferenças em relação ao tema original” (Cf. SANT’ANNA, 1988, p. 39).

Consonante ao que foi dito, pensamos ser plausível considerar que o poema “Ismalia” é uma transposição de “Ysmalia” em prosa. Tal transposição atesta-se pela comunhão de sentidos que ambos expressam. Como os textos são de mesma autoria e um cita o outro, mesmo graficamente diferentes, configura-se aí um caso de intratextualidade ou autotextualidade.

Ainda sobre o texto “Ysmalia”, escreveu João Alphonsus que foi primeiro publicado com o nome de “Ofélia”, sendo mais tarde transformado em “Ismália”, “diante talvez da possibilidade de ser a sua canção tomada como referente à Ofélia shakespeariana” (ALPHONSUS, João *apud* GUIMARAENS, 1955, p. 573). Ou seja, Alphonsus de Guimaraens recusava a aproximação das personagens que o nome próprio poderia sugerir. Porém, as aproximações são evidentes, inclusive as sonoras Ismália / Ofélia, ainda que os nomes próprios sejam distintos um do outro.

Nas duas versões, as duas “Ismálias” têm o mesmo trágico fim de “Ofélia”. Ao atentarmos para os dois títulos “Ysmalia” e “Ismália” e o conteúdo que essas composições compactuam, é possível perceber entre ambas uma comunhão de sentidos que as perpassa e que possibilita a ocorrência da intratextualidade. E além disso, a autotextualidade se reveste de grande importância memorialista, no caso, “Ysmalia” passa a constituir a memória para a composição de “Ismália”. E também esse jogo remete à mnemônica textual, por estabelecer um diálogo com Ofélia, personagem de Shakespeare.

Na obra alphonsina, além de "Ysmalia" e "Ismália", há crônicas que levam títulos iguais ou parecidos com títulos de poemas, que, na maioria das vezes, apresentam a mesma temática, apesar de pertencerem a gêneros diferentes, como por exemplo: "Carnaval" e "Carnaval! Carnaval!", "O manto" e "Soneto do manto", "Dies irae, dies illa!" e "Dies irae" (Cf. Anexo IV, p. 124).

Começando pelas duas primeiras composições mencionadas, a crônica "Carnaval" que consta em *Mendigos* (1920), foi primeiro publicada no jornal *O Germinal* em 17 de julho de 1906, segundo "Notas e variantes", emitida por Guimaraens Filho, segundo o qual, tal crônica "foi grandemente modificada" (GUIMARAENS FILHO *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 720). Já o poema "Carnaval! Carnaval!" consta da *Obra completa* (1960), da seção "Versos humorísticos", mas foi primeiramente publicado no jornal *O Alfinete*, de 30 de janeiro de 1920, segundo também as "Notas e variantes", de Guimaraens Filho (GUIMARAENS FILHO *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 734).

A crônica "Carnaval" assim começa: "Justifica-se o carnaval pela necessidade insuperável que o homem tem de se tornar completamente louco ao menos durante três dias em cada ano" (GUIMARAENS, 1960, p. 475). Na sequência, o simbolista compara os carnavais das cidades grandes com os das "pobres cidades mineiras":

Nas cidades grandes (...) a multidão carnavalesca se recruta em todas as camadas sociais; ninguém se espantará ao saber que naquele pachola que ali, com ares de alfacinha aperaltado, todo apolvilhado e cheio de perfumes franceses, se oculta a sanchesa pança burocrática de um alto funcionário público, financista emérito, que, deixando de parte a caixa de conversão, o convênio e o mais, deseja desumorar-se diabolicamente com um Mefistófelis de arribação, em companhia de farsolas desconhecidos, tufuis anônimos que nem sem máscaras reconheceria. (GUIMARAENS, 1960, p. 476)

Após citar Mefistófelis, um personagem satânico da Idade Média, ele passa a falar:

Há também no carnaval alguma coisa do *sabbat* medievo: essas máscaras que passam travestidos em leopardos e crocodilos, em onças e leões, em sapos e bodes, fazem-nos pensar instintivamente nessa noite satânica de pesadelos que cobriu de horror e luto toda a Idade Média (...) (GUIMARAENS, 1960, p. 476).

O poeta discorre de forma bastante crítica acerca do carnaval, em uma visão bastante conservadora: "O carnaval, festa pagã por excelência, é tida vulgarmente por obra do demo: se tal acontece, não é essa uma das suas piores (...)" (GUIMARAENS, 1960, p. 477). Finalizando, chega a falar de si mesmo: "Quem quiser que ponha o inexpressivo dominó sobre o rosto (...) quanto a mim, dou-me muito bem com o desconsolado carão que encobre a minha caveira, e estimaria que todos pensassem assim, pois bem nos bastam as máscaras que temos (...) (GUIMARAENS, 1960, p. 477). Eis o poema, que pode ter sido inspirado na crônica de título semelhante.

"Carnaval! Carnaval!"

(Jovelino Gomes²⁴)

Chibante, ora a bater numa zabumba,
Ora a tocar uma buzina rouca,
Queira o deus infernal que eu não sucumba
Nesta farra em que estou, bulhenta e louca!

Não sei se tombarei na minha tumba,
Que a minha força para a luta é pouca.
Este bombo de modo tal retumba,
Que até me faz a pobre orelha mouca.

Mas seguirei avante, destemido,
Alerta sempre o desvairado ouvido,
Nos pinchos desta enorme pagodeira...

Berrarei, urrarei, com todo o gosto,
Tendo mais feia máscara no rosto
Do que a cara do Bento de Oliveira²⁵!
(GUIMARAENS, 1960, p. 582-583)

Um detalhe interessante no poema acima é o aspecto sonoro, viabilizada, sobretudo, pelas aliterações do fonema /m/ nas duas primeiras estrofes e a repetição do fonema /b/, em

²⁴ "Marianense que figura como suposto autor de alguns poemas humorísticos de Alphonsus", segundo Alphonsus de Guimaraens Filho. (GUIMARAENS FILHO *apud* GUIMARAENS, 1960, p. 734).

²⁵ Também segundo Guimaraens Filho, Bento de Oliveira era um "modesto homem de cor", de Mariana, de quem Alphonsus falava da "fealdade", em vários versos humorísticos publicados em *O Alfinete*.

vários versos, que conferem uma sonorização anasalada, que parecem consonantes às batidas do carnaval.

O sujeito poético mantém praticamente a mesma repulsa presente na crônica. Além disso, ao final do poema, a exemplo do sujeito poético da crônica, aproxima-se da temática, no que se refere à "fealdade" da máscara.

Outro poema com mesmo título atribuído a crônica alphonsina é o "Soneto do manto", que consta da obra *Kiriale* (1902):

SONETO DO MANTO

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

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

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

Glória de escárnio o manto extraordinário:
Mas quem me dera um dia, de mãos postas,
Nele envolver-me como num sudário!
(GUIMARAENS, 1955, p. 82-83)

O "Soneto do manto" apresenta alguns pontos de contato com a crônica "O manto", sobretudo a temática da morte, que perpassa toda a obra alphonsina. A crônica fala de um enfermo que, ao levantar-se da cama que o prendera por uma "cruel enfermidade" durante meses, diz:

Magro e nervoso por natureza, de uma irritabilidade histérica, a minha vida de enfermo passara-se de um tédio pesado como uma abóboda de chumbo, algumas vezes interrompido por intervalos de mágoa inanimada em que o meu olhar olhava sem ver e o meu pensamento fugia para fora de mim mesmo, perdendo-se por entre as sombras intangíveis dos grandes desesperos (GUIMARAENS, 1960, 399-400).

Na sequência da narrativa, o ser enfermo, como um transeunte errante, segue seus passos incertos de convalescença:

(...) eu segui vagorosamente para o alto do Morro da Forca, lugar sombrio e deserto, onde as lendas parecem passar sacudindo cabeças sangrentas. / Vila Rica, olhada daquele ponto, era um monte de ruínas. Só as igrejas, abençoando a velha capital da poderosa capitania, triunfavam no meio daquelas ruas íngremes, onde as casas cambaleavam (GUIMARAENS, 1960, p. 400).

A partir daí, surge a figura do "Hortaleiro fúnebre", como uma visão, um espectro:

Alto e ossudo, o rosto cor de cobre, porejando aguardente, as mãos musculosas dos hortaleiros antigos, - a sua figura sem contornos evoca espectros vadios. Hortaleiro fúnebre era esse, que plantava corpos de virgens para colher pó... (GUIMARAENS, 1960, p. 400).

Os lugares mencionados são factuais - "Vila Rica" (atual Ouro Preto), o "Morro da Forca", situado num ponto alto da antiga capital mineira, nas imediações do Centro Histórico.

A segunda parte da crônica foi intitulada "Dies irae, dies illa"²⁶. Essa parte assinala para o fim, é o dia da ira, dia do juízo final.

Na crônica "Citarpa" há passagens com tons bastante simbolistas, o simbolista chega a mencionar a palavra "símbolo", associando-o à personagem Citarpa: "(...) ela me aparece e de mim se separa, ela, Citarpa, o símbolo corpóreo da minha ilusão no mundo, a imagem que sonhara o espírito medievo que dentro de mim se aterroriza" (GUIMARAENS, 1955, p. 403). Ao usar a expressão "espírito medievo", e o termo "Mefistófelis", personagem satânico medieval, as concepções alphonquinas acerca do Simbolismo parecem ir ao encontro com as do francês Saint-Pol-Roux le Magnifique, citado no capítulo II deste estudo, de que Simbolismo seria "uma paródia ao misticismo da Idade Média".

A palavra "símbolo" já havia sido usada por Alphonsus na dedicatória da obra *Câmara Ardente* (1899) a Jacques d'Avray, assim: "*Prince Royal du Symbole et Grand Poète*

²⁶ Em latim, no original. "Dia da ira, aquele dia". [Tradução nossa]. "Dies irae, dies illa" figura como título de poema que consta da obra *Kiriale* (1902). "Dies irae" também figura como título de um hino da Idade Média, de autoria de Tomás de Celano, com base no texto bíblico de *Sofonias 1:15,16*. Disponível em: <http://www.lepanto.com.br/variedades/biblioteca-musical/dies-irae-reflexao-sobre-o-juizo-final>. Acesso em: 31/10/2016.

Inconnu”²⁷ (GUIMARAENS, 1955, p. 151). Sobre as concepções de "símbolo" presentes na crônica "Citarpa", escreveu Francine Ricieri:

Aludindo a Citarpa como *imagem*, como “símbolo corpóreo”, o sujeito se refere a uma mulher que lhe aparece no preciso instante em que dele se separa. Citarpa, portanto, “símbolo corpóreo de minha ilusão no mundo”, configura uma *ilusão* ambígua: corpo feminino evocador de símbolos, símbolo evocador de um corpo feminino. Desperta, ainda, “vagas reminiscências evocativas” que enchem a memória do sujeito: com “olhos de quem vê fantasmas”, ele se posiciona de modo *extático* e mudo, com o corpo pendido “à beira de um despenhadeiro vertiginoso e funesto [...] Perseguido por legiões de duendes, o sujeito prossegue na construção de uma figura que se vai formalizando diante do leitor, em processo pontuado por ambivalências”. (RICIERI, 2004, p. 88)

Essas "ambivalências" aparecem, sobretudo, em passagens como:

Os olhos dos mortos (das mortas amadas), embaciados e fixos, abrem-se dentro de nós como perpétuas roxas. Acontecera-me assim com os olhos vítreos de Citarpa. Se eu queria revê-los, não como os vira outrora (...) Quando ela me aparecera de imprevisto, com a cabeleira de penas de corvo suntuosamente solta, e o busto virgínio suspenso pelas asas brancas dos seus braços, o primeiro gesto de admiração sucedeu-me a genuflexão de quem ia adorar. Senti-me preso para sempre ao fulgor sidéreo que emanava do seu vulto (GUIMARAENS, 1960, p. 403).

Ao mencionar a "cabeleira de penas de corvo", o simbolista mineiro parece remeter às leituras de Poe, que lhe serviu de inspiração na composição de vários poemas de *Kiriale* (1902), entre eles, "A cabeça de corvo" e "O cachimbo".

²⁷ Em francês, no original. “Príncipe Real do Símbolo e Grande Poeta Desconhecido”. [Tradução nossa].



Figura 10: Primeira edição da obra *Kiriale* (1902). Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens; s/d.

Essa influência de Poe na escrita alphonsina parece concernente ao que apontam Erll & Nünning, que na tentativa de explicar “o poder dos símbolos culturais de sobreviverem ao tempo”, com base nos estudos de Richard Semon, dizem que nas palavras de Aby Warburg eram chamados de “engramas” ou “dinogramas” culturais capazes de armazenar “energia mnêmica” e descarregá-la, “mesmo sob circunstâncias históricas modificadas ou em locais distantes”. Destarte, diante desse potencial mnemônico, os mesmos autores derivam: “o símbolo é um armazém de energia cultural. A arte e a cultura estão fundadas na memória dos símbolos” (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 8). Os autores consideram que Warburg desenvolveu uma teoria da memória coletiva de imagens, a qual denominou de “memória social”, fenômeno que “é concebido nos estudos literários como ‘intertextualidade’ em seu sentido mais amplo (...)” (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 8).

Com isso, é possível depreender que a poética praticada por Poe, especialmente em se tratando do corvo, passa a constituir-se como símbolo quase universal, que atravessou fronteiras espaciais, cronológicas e epocais.

Na crônica "Comédia ou farsa?", integrante da obra *Mendigos*, Alphonsus exerce, especialmente, a crítica literária. Logo na epígrafe, recorre à etimologia grega para definir o gênero "Comédia, do grego 'komedia' de komé, aldeia, odé, canto". (GUIMARAENS, 1960, p. 474). Alphonsus parece aludir à primeira hipótese de origem da comédia apresentada por Aristóteles, na *Poética*. E recorre às línguas novi-latinas francês e italiano para definir "farsa". Subsequentemente, o Poeta do Luar dá uma lição de vernáculo:

Para o vulgo em geral há sinonímia perfeita entre as supracitadas palavras, valendo tanto dizer que uma sessão de poetas, reunidas para qualquer fim, não passou de uma comédia, como foi uma sensacional farsa. / Há, no entanto, certas nuances diferenciais entre os dois vocábulos, porque a farsa é sempre burlesca e a comédia nem sempre o é, tanto assim que temos a alta comédia e a comédia baixa. (...) Comédia é (qualquer léxicon assim a define) uma peça teatral e que se põem em ação de um modo jocoso-sério os caracteres, os costumes ou fatos da vida social. / Divide-se a comédia em alta e baixa. A alta é também chamada comédia-drama, e as suas principais personagens pertencem sempre à classe culta da sociedade; a baixa traz o zé-povo, e é cheia de cenas populares, com incidentes cômicos elevados à última potência, num extraordinário exagero.(...) Saiba, entretanto, o consulente, que nas eras priscas, o vocábulo "comédia" tinha entre os gregos outra significação: era a ronda de mancebos de um lugar que iam à noite dar descantes às suas namoradas, protegidos pela escuridão ou amparados pelo luar. / E para comprovar esta asserção, transcrevo (...) o seguinte trecho: 'Mui bem fez sentir o atilado Vieira a diferença que há entre comédia e farsa, quando disse, falando dos pregadores do seu tempo: "Não é comédia, é farsa." (GUIMARAENS, 1960, p. 474-475)

Ao associar comédia à aldeia, Alphonsus talvez esteja definindo a baixa comédia que equivale, nessa lógica, à farsa. É curioso que o critério é, em princípio, aristotélico, pois, segundo Aristóteles, “os comediantes tiravam o seu nome de andarem os atores de aldeia em aldeia, por não serem da cidade” (MOISÉS, 2013, p. 80). Além disso, ele mistura elementos provenientes da época moderna, sobretudo do século XVII, ao fazer alusão a Vieira, quanto ao entrecruzamento, na “comédia alta”, do alto e do baixo, resultando em um gênero misto, que é comum na literatura do século XVII, sendo combatida posteriormente, no século XVIII.

A crônica "Pudor, pundunor", escrita em 1908, fase madura do poeta, elucida, além de uma personalidade conservadora do autor (por citar leis, uma de suas especialidades, por ser juiz municipal), nos conduz a perquirir um pouco acerca de suas memórias de leituras. Como simbolista, Alphonsus foi capaz de perceber as transmutações das diferentes perspectivas e concepções do pudor ao longo dos tempos, da condição de divindade à de valor em progressiva dissolução. E foi ainda capaz de prever: "À proporção que o pudor diminui, as leis menos severas se tornam para aqueles que o ultrajam. Tempos virão em que os ultrajes ao pudor (que então não existirá) serão banidos dos códigos criminais" (GUIMARAENS, 1960, p. 444).

Na crônica citada, Alphonsus menciona que os primitivos gregos fizeram do pudor uma divindade. Ele cita a *Teogonia* de Hesíodo ao discorrer sobre o pudor como divindade: "Hesíodo diz que essa divindade alçara vôo ao céu, em companhia de Nêmesis, filha do Oceano, que era a deusa da vingança" (GUIMARAENS, 1960, p. 441). A partir de Hesíodo,

e, numa sequência cuidada, praticamente cronológica, o poeta cita obras e autores para ilustrar as concepções de pudor e suas convenções. Ao longo dessa cronologia, Alphonsus concebe o pudor como divindade, ao considerar a perspectiva da cultura greco-latina, depois passa a figurar como um valor que, com o passar do tempo, tem se dissolvido. E para ilustrar a dissolução desse valor (pudor), em diferentes perspectivas e convenções, recorre às instâncias científica, política, estética e, principalmente, literária. Ele diz, numa visão conservadora: "Já não há mais pudor político, nem científico, nem estético, nem literário".(GUIMARAENS, 1960, p. 441) Com relação ao pudor literário, ele pontua, numa visão conservadora:

Literatura de ficção, ai de nós! desde que Zola atirou à face das nações civilizadas pelo cristianismo o supremo despudor da *Terra* onde um personagem bêbado e burlesco aparece debaixo do apelido de Jesus Cristo, repetido em inúmeras página com uma evidente intenção sacrílega, ficou estacionária. Nenhum outro romancista surgiu ainda com a possante envergadura do grande chefe da escola naturalista, e o naturalismo morreu chafurdado no tremedal em que se espojou durante prolongados anos. (GUIMARAENS, 1960, p. 442)

Alphonsus menciona também Balzac, ao discorrer:

A arte não pode viver sem ideal, e o naturalismo, no seu descabro 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 romantica (...).(GUIMARAENS, 1960, p. 442)

O Poeta do Luar critica uma das obras de Eça de Queirós, *O primo Basílio*, por apresentar conteúdo de despudor: "A obra de Eça que se immortalizou não é decerto *O primo Basílio*, nem outro romance qualquer, onde o extraordinário mestre do estilo português aproveitasse os processos do naturalismo pelo seu lado mau". Ele fez o mesmo ao mencionar Gustave Flaubert: "Flaubert, para ser eterno, não o deveu a *Mme. Bovary*. *A tentação de Santo Antão* o perenizou" (GUIMARAENS, 1960, p. 442). Nessas duas colocações, Alphonsus parece ter se equivocado, se considerarmos as recepções atuais acerca das obras dos autores mencionados, o que procede é exatamente o contrário, respectivamente, as obras *O primo Basílio* e *Madame Bovary* os immortalizaram. Por externar um discurso moralizante, em função de um momento, que na visão do poeta, apresenta um profundo desregramento moral,

é passível associarmos tal ponto de vista do simbolista mineiro com a visão do satirista, que sempre está ao lado da convenção.

Ao mencionar autores situados em épocas diferentes e ousar a exercer a crítica, fixando-a na crônica, mesmo que de forma bastante conservadora, o simbolista contribui, de certa maneira para o que Erll & Nünning entendem como sendo "recordadas por autores, leitores e instituições". Os citados autores, ao tratar "a memória da literatura" nas perspectivas de mnemônica intertextual e dos gêneros como repositórios da memória, consideram que: "No interior das obras literárias existe uma memória de textos anteriores. (...) A memória dos gêneros literários é um fenômeno de relações intertextuais e, portanto, uma expressão adicional de intertextualidade como "a memória da literatura" (ERLL & NÜNNING, 2005, p. 4).

Como visto na crônica citada, segundo Brito Broca (1951), as crônicas do poeta de "Ismália" eram alternadas com "notações críticas, comentários humorísticos sobre fatos do dia, o que estabelece certas mudanças bruscas de tom" nas páginas. E sobre "o clima geral das crônicas", Broca assinala as mudanças de tom, mencionando, sobretudo, o fato de as crônicas terem o clima geral de tristeza romântica, "com laivos de satanismo, visões tumulares e sombras, parecendo denunciar leituras mal assimiladas de Poe", apresentando expressões como: "céu crepado que se concaveia sobre minha cabeça", "céu azul transformando numa turquesa", ora fitando-o "na sua risonha hediondez" e exortando-o: "Ao vinho! Ao vinho! Ao vinho!" (BROCA, 1951, p. 4).

Os "comentários humorísticos" podem ser observados, sobretudo, na crônica "Carnaval", já as alternâncias bruscas de tom, tanto na crônica "Carnaval", como também em "Ronda de bêbados".

Em seu artigo já mencionado, Ricieri faz considerações sobre as adaptações das crônicas alphonquinas para serem transpostas dos jornais para o livro *Mendigos* (1920).

Praticamente todos os textos de *Mendigos* são acrescidos de observações, em nota: "grandemente modificada pelo autor para sua inserção em livro"; "muito modificada"; "o autor introduziu grandes modificações"; "refundida para inserção em livro". Tais cuidados permitiriam, caso viessem a ser estudados, que se buscassem maiores esclarecimentos a propósito da convivência do jornalista com o escritor. Sua (algo óbvia) consciência da especificidade dos meios materiais de divulgação de seus escritos, por outro lado, pode ser observada pelo cotejo entre a leveza assumida que emprestou ao material ligeiro da imprensa e a minúcia estudada com que programou e perseguiu as publicações de seus livros de poemas. (RICIERI, 2004, p. 312).

Essas "observações", que foram bastante exploradas em notas da edição de *Poesias* (1955), pelos filhos do simbolista mineiro, João Alphonsus e Guimaraens Filho, e em "Notas e variantes" para a edição da *Obra completa* (1960), emitidas pelo segundo filho citado, talvez tivesse como preocupação o público-alvo e a transição de suporte, dos jornais e das revistas para a organização em livros, de suportes breves para um suporte mais duradouro.

Por ser “essencialmente poeta”, Alphonsus, ao imprimir “engenho e arte” na produção de suas crônicas, recria o real explorando a linguagem poética, de maneira pessoal e, sobretudo artística, que confere às suas narrativas recursos que viabilizam a captação de instantes históricos, por apresentar e registrar fatos circunstanciais do cotidiano, fator que atenua a temporalidade de seus textos, que contribui, talvez, na longevidade de seus escritos. Como pontua Candido, a crônica:

está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas. (CÂNDIDO, 1980, p. 5-6)

As “formas mais diretas” nas crônicas alphonsinas são registradas, sobretudo, nas crônicas que tratam de personagens do vínculo social do poeta, a quem ele dá vestes caricaturais. Esses personagens são dispostos na narrativa em suas formas “mais fantásticas”, como considerado nas crônicas “O manto”, “Carnaval”, “Ronda de bêbados” e “Jacinto”. Essa perspectiva, fundamentada nas observações do cronista, partindo da experiência vinculada ao cotidiano, tendo-o como essencial fonte temática e, é claro, incorporada ao conceito geral da crônica, em se tratando da crônica alphonsina, é bem ilustrado em nota à *Obra completa* (1960), por Guimaraens Filho que afirma que Alphonsus

jamais se manteve afastado dos problemas do seu tempo: pelo contrário, versou vários deles em suas crônicas e, mesmo na sua solidão em Mariana, esteve sempre em dia com tais problemas, abordando-os em seus escritos, a que não falta, inclusive, a alusão a ilustres personalidades da época. (GUIMARAENS *apud* GUIMARAENS FILHO, 1960, p. 721)

Essa vinculação da crônica ao cotidiano, que é imanente ao próprio conceito geral do gênero em questão, em se tratando da estética simbolista, parece desmistificar ou ir de

encontro àquela premissa de que os simbolistas demonstravam certo alheamento com a realidade contextual, isolando-se em suas “torres de marfim”.

Como considerado, a obra *Mendigos* (1920), com crônicas e contos organizados sob os critérios do próprio autor de *Kiriale*, foi neste capítulo a mais explorada. Seus personagens parecem fazer jus ao título, a palavra mendigo aparece em crônicas como "Elias", que chega a ser questionado se seria mendigo. Figuras personagens perambulantes, errantes que são mendigos ou suas representações, como Jacinto, um pedinte de cera para a irmandade da Senhora das Mercês. Essas personagens são colocadas em incursões, imersas em atmosferas tenebrosas, em meio a criaturas de outro mundo: criaturas "ossosas", errantes, macabras, “macilentas e ossudas”. Tudo isso num imagético altamente simbolista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi o de buscar apresentar e analisar argumentos comprobatórios da ocorrência da memória do Simbolismo na obra alphonsina. Levada a efeito a pesquisa, percebeu-se o quão gratificante foi inteirar-se e apropriar-se de descobertas e redescobertas de valores inerentes à estética e ao autor em questão.

A presente pesquisa foi embasada na obra de Alphonsus de Guimaraens e dos precursores do Simbolismo. Foi um tanto desafiadora em virtude de sua profundidade, pois não se pretendeu apenas informar superficialmente, mas argumentar e defender pontos de vista refutados pela crítica da época de produção da obra alphonsina. Então, envidou-se tempo e trabalho contínuo e extenuante, uma vez que se pretendia buscar subsídio em fontes externas que corroborassem as hipóteses formuladas em torno da temática em estudo.

O enfoque desta dissertação tomou como ponto de partida a publicação das cartas e crônicas de Alphonsus, que confirmam os liames entre estas e a sua vasta obra poética. Confirmou-se, dentre outros subsequentes objetos de pesquisa, que Alphonsus de Guimaraens não só se filiou à tradição poética dos expoentes franceses, como se incorporou à proposta dos ideais simbolistas. Assim como eles, Alphonsus usava a Arte como veículo de representação da transcendência humana sobre o materialismo crescente e suas consequências desastrosas. Assim como as forças armadas usam material bélico, o poeta usa a caneta e a sensibilidade, com o diferencial que as primeiras destroem e não deixam marcas positivas; as segundas, no entanto, deixam marcas eternas e transformadoras, legado para gerações vindouras.

Portanto, a vida pessoal, particular, profissional e artística do poeta Alphonsus de Guimaraens foi, por bem dizer, dissecada. No decorrer do processo investigativo, pôde-se confirmar a grandiosidade desse poeta, a sua versatilidade, sempre permeada por um grau satisfatório de genuína humildade apesar de sua notória superioridade literária. Ficou claro que foi um artífice da palavra incompreendido, tanto por causa da pouca receptividade do movimento simbolista quanto no âmbito pessoal, por isso se isolando em Minas, cedendo espaço à crítica eivada do espírito naturalista que hostilizava abertamente seu misticismo inabalável.

Ainda no âmbito da perspectiva da vida pessoal do simbolista mineiro, percebemos ao longo da pesquisa que, ao se declarar “essencialmente poeta” e afirmar que a linguagem não

metrificada lhe dava “um trabalho duplo”, pôde-se depreender que Alphonsus não escrevia as crônicas por mera fruição, não era um exercício da “arte pela arte”, era um meio de sobrevivência, como atesta a carta de 16 de setembro de 1916, remetida por D’Avray, citada neste estudo. O poeta recebia financeiramente apenas pelas publicações em prosa, os versos publicados em jornais não tinham valor comercial. Então, subentende-se daí uma escrita condicionada a um pagamento, atendo a um calendário. Mesmo assim, sob a ótica de alguns críticos, como Brito Broca e Francine Ricieri, a escrita alphonsina em prosa apresenta qualidades e peculiaridades.

Os textos de Ricieri e Leopoldo Comitti, que passam a integrar a recente bibliografia de Alphonsus, contribuíram sobremaneira na escrita desta dissertação, incluindo a também recente dissertação de mestrado de Domingos de Leers Guimaraens, intitulada *Caminhos imaginativos: Do simbolismo ao modernismo e além*, trabalho acrescido de cartas e outros documentos inéditos, que destacam a importância da memória da obra de Alphonsus de Guimaraens sob a ótica dos modernistas.

Percebemos ainda, que no decorrer da pesquisa, para além de “agentes ativadores” da memória da obra de Alphonsus, em suas atitudes abnegadas, Drummond e Bandeira, passaram a figurar como seguidores do Solitário de Mariana, por dialogar com a obra alphonsina em suas escritas, dada a maneira com a qual se deu a recepção do simbolista. Dos modernistas citados, merece destaque especial Drummond, que leu de forma minuciosa a obra de Alphonsus, fazendo-a ecoar em sua escrita. Além de ensinar isso, ele fez um primoroso levantamento da bibliografia, fazendo incursões em jornais e revistas. As cartas trocadas com Guimaraens Filho atestam sobremaneira esse fato, uma vez que o colóquio epistolar entre ambos se prolongou por décadas.

A bibliografia utilizada não só correspondeu, como foi além das expectativas. A opinião abalizada de críticos foi de extrema utilidade para fundamentar, manter e ratificar a opinião que permeou todo o processo. Nos três capítulos que foram desenvolvidos, colocar a obra alphonsina no patamar que lhe é de direito foi parte integrante da proposta. Diante do tema, após ler, analisar, comparar e sintetizar o acervo obtido, concluímos que a obra de Alphonsus pode ser visualizada como o nascer de uma pérola, onde a concha bivalve é o mundo social, o corpo estranho é o caos econômico e sociopolítico; e a pérola, concreção brilhante e preciosa, é o sistema de defesa que busca neutralizar ou pelo menos amenizar,

ainda que sob a forma de Literatura, as dores da alma. Foi assim a obra de Alphonsus de Guimaraens e, se devidamente acessada e valorizada, continuará a frutificar!

Falar do descaso é como sugerir um RESGATE "*QUAE SERA TAMEN*", pois os poetas de verdade, mesmo mortos, ainda "falam" em qualquer linguagem.



Figura 11: Alphonsus de Guimaraens (ao centro) em 1873, aos três anos de idade, com seus irmãos Estefânia e Arcanjo. **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, p. 47.

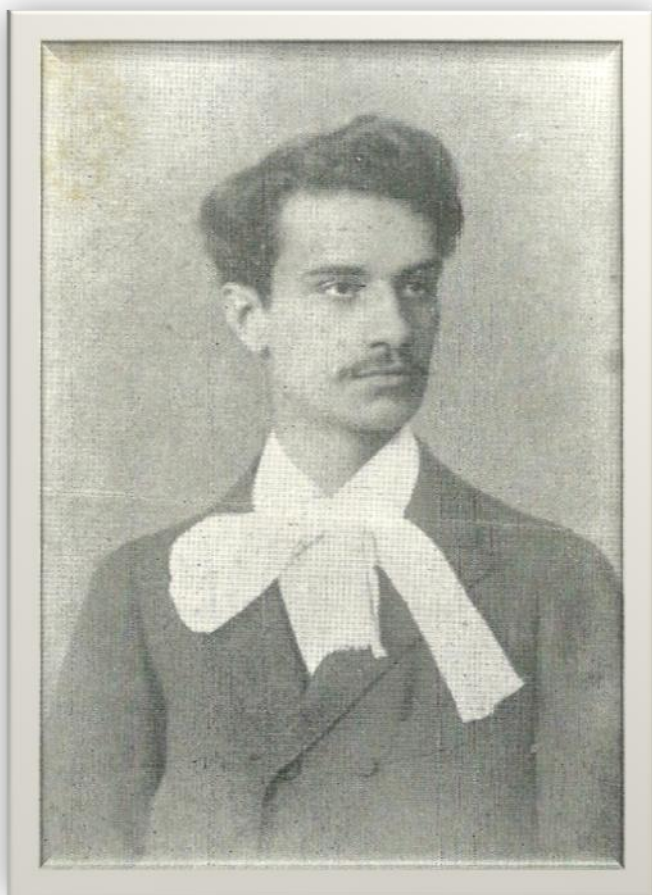


Figura 12: Alphonso de Guimaraens em 1888, aos 18 anos. **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonso de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 687.

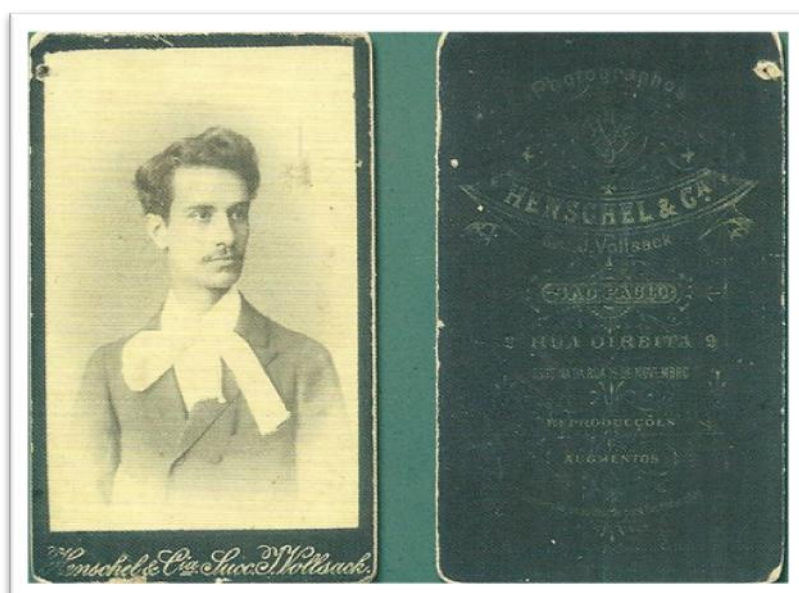


Figura 13: Documento de identificação de Alphonso de Guimaraens. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonso de Guimaraens; s/d.

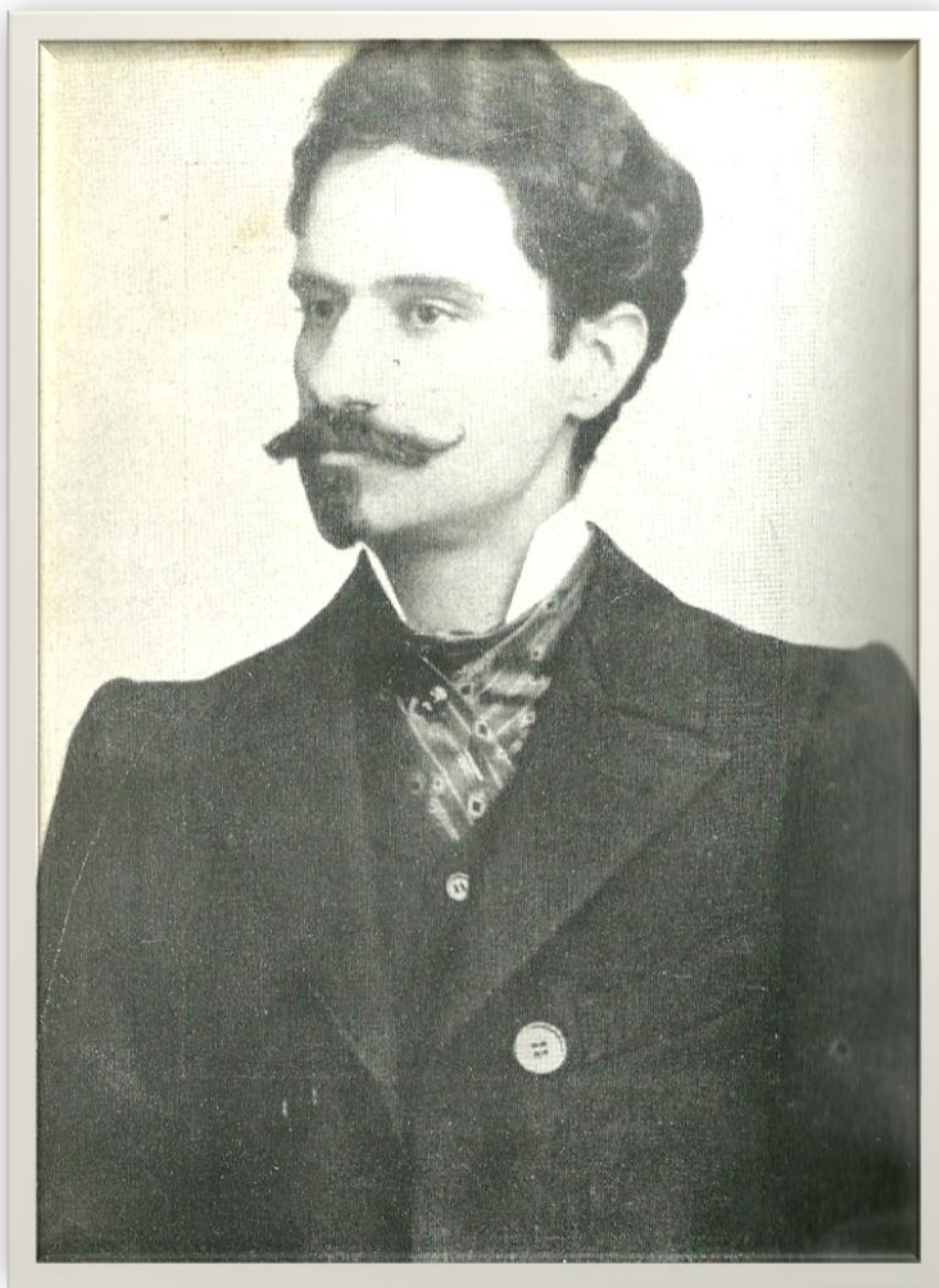


Figura 14: Alphonse de Guimarães em 1894, aos 24 anos. Ocasão da formatura na Faculdade de Direito. **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonse de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 688.

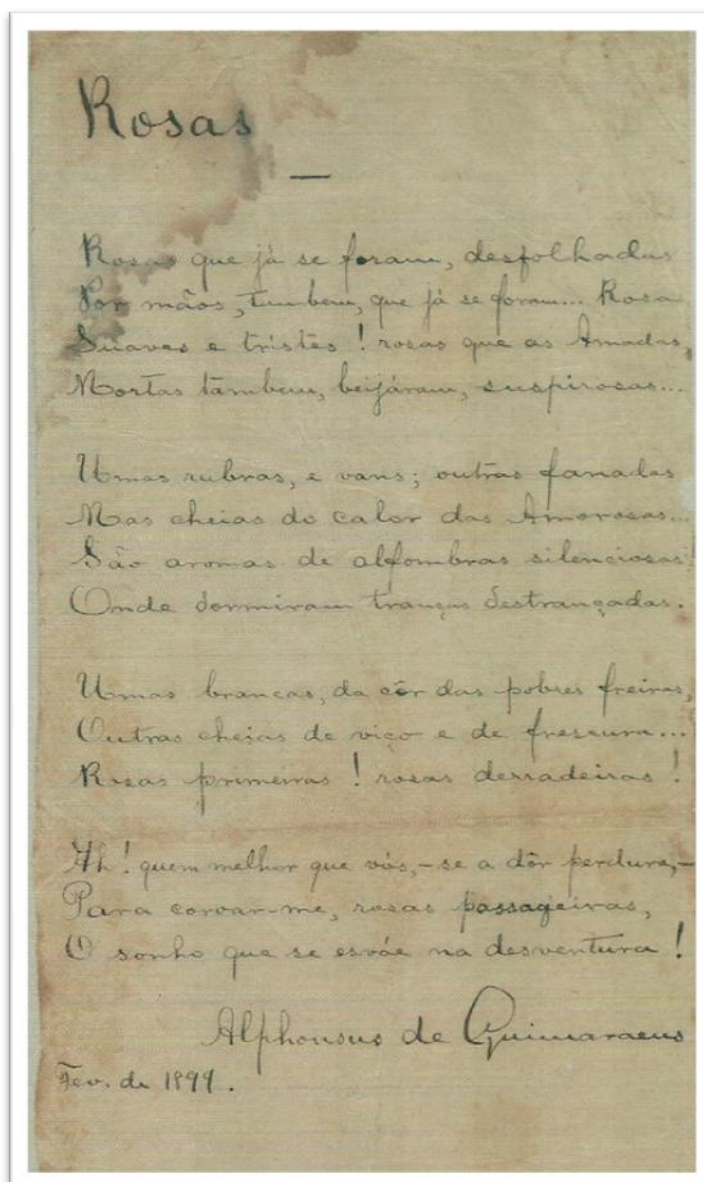


Figura 15: *Fac-símile* do manuscrito do soneto “Rosas”. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens; s/d.

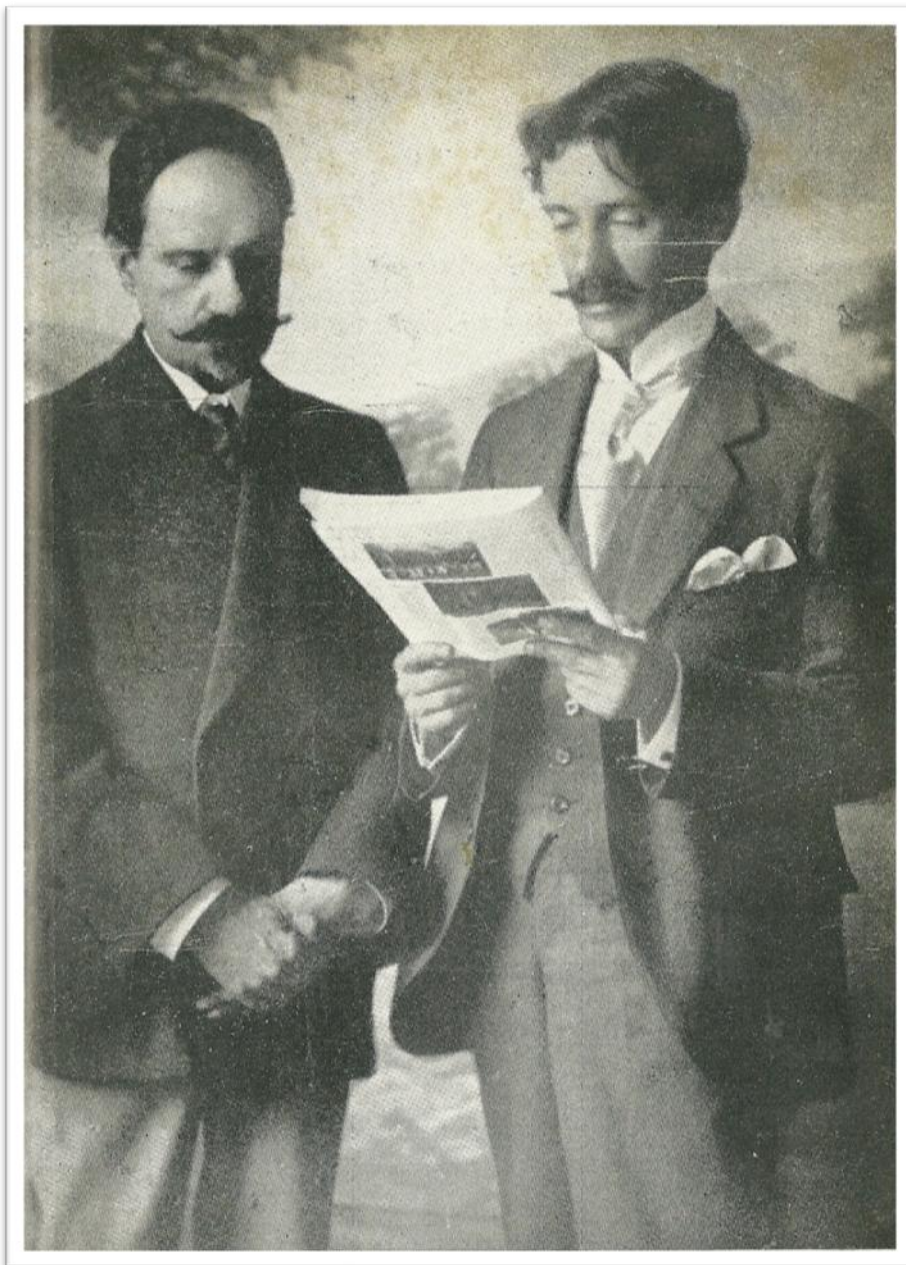


Figura 16: Alphonse de Guimaraens e seu irmão Archangelus de Guimaraens, também poeta, em fotografia feita em Belo Horizonte em 1915. **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonse de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 695.

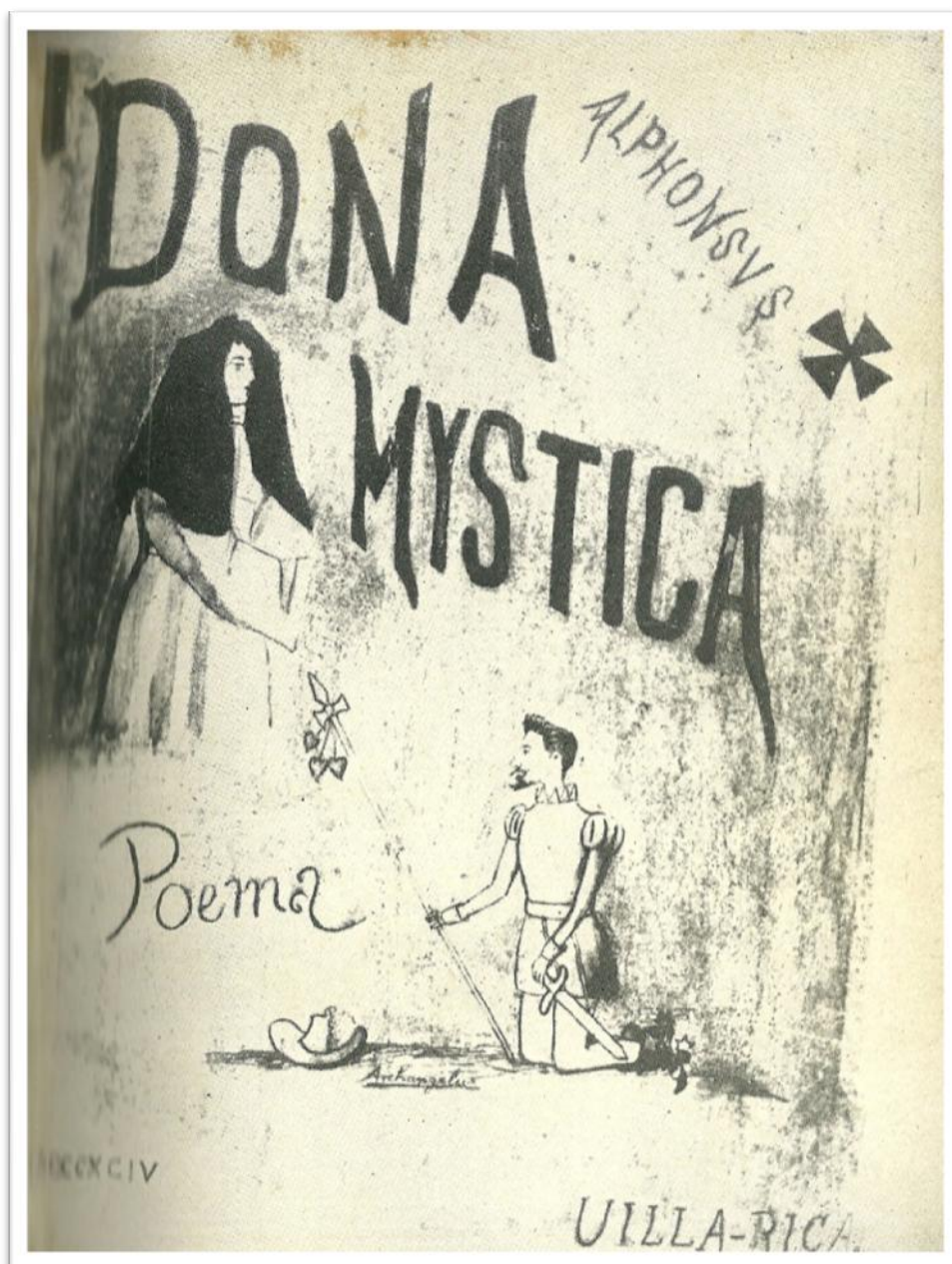


Figura 17: Capa desenhada por Archangelus de Guimaraens, em 1894, para o manuscrito de *Dona Mística* (1899). **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonse de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 121.

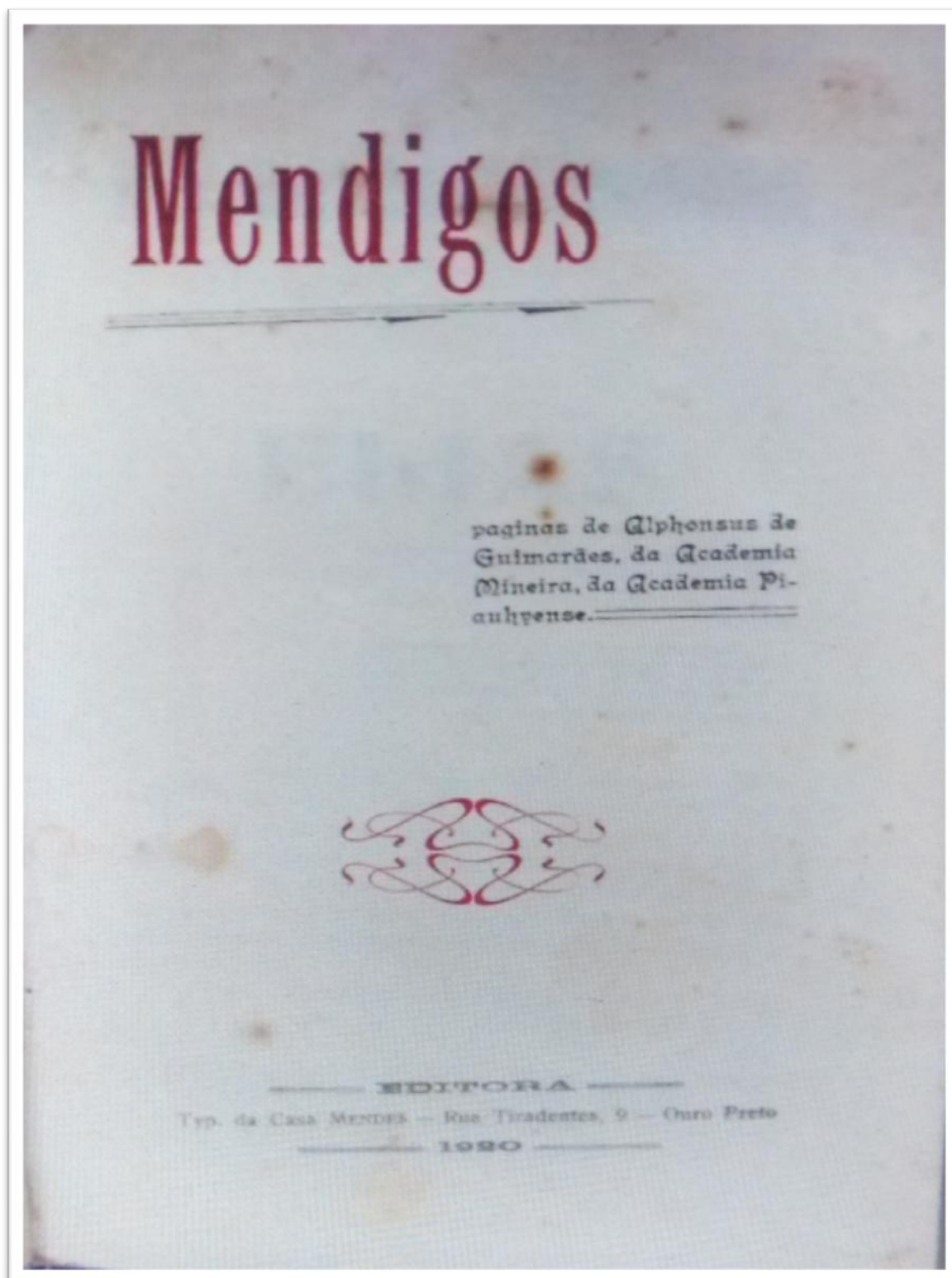


Figura 18: *Fac-símile* da folha de rosto da obra *Mendigos* (1920). **Fonte:** <https://www.estantevirtual.com.br/buquineiro/alphonsus-de-guimaraens-alphonsus-de-guimaraes-mendigos-1-edicao-99914327>. Acesso em 15/02/2017.



Figura 19: Capa da *plaquette Pauvre Lyre* (1921). GUIMARÃES, Alphonsus. - PAUVRE LYRE. Paulo Brandão & Comp. Ouro Preto, 1921. **Fonte:** Google imagens. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=PAUVRE+LYRE&espv=2&biw=1920&bih>. Acesso em: 15/02/2017.

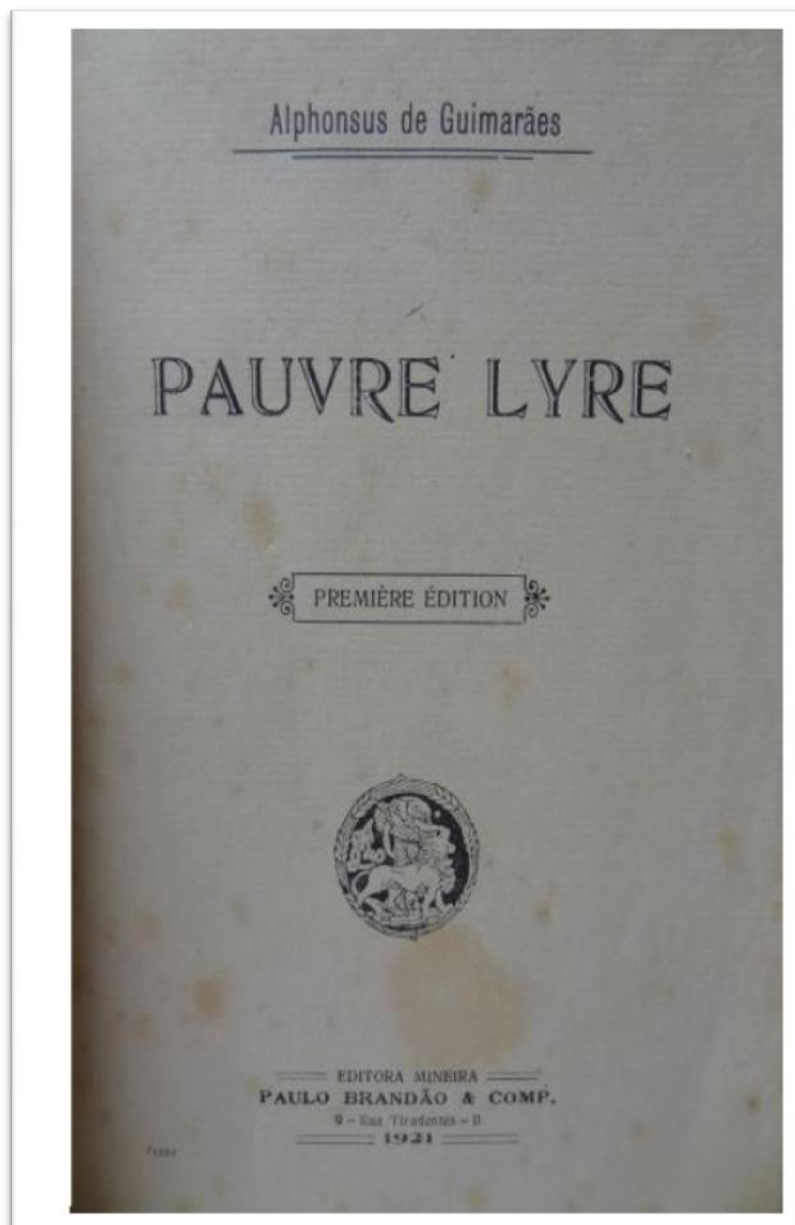


Figura 20: Folha de rosto da plaquette *Pauvre Lyre* (1921). GUIMARÃES, Alphonse. - PAUVRE LYRE. Paulo Brandão & Comp. Ouro Preto, 1921. **Fonte:** Google imagens. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=PAUVRE+LYRE&espv=2&biw=1920&bih>. Acesso em: 15/02/2017.

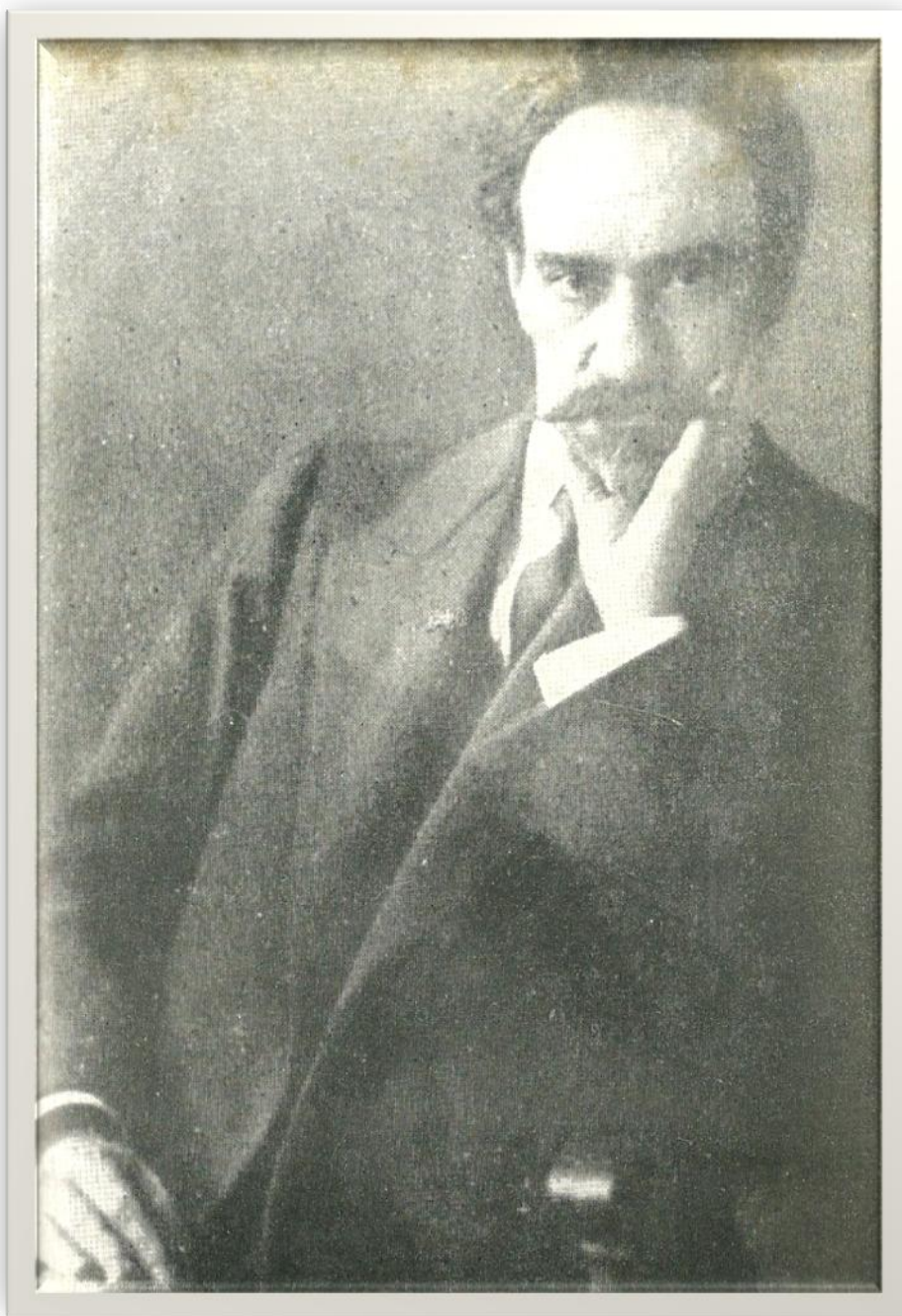


Figura 21: Alphonse de Guimarães em fotografia que figurou na edição de *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923). **Fonte:** GUIMARAENS, Alphonse de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 697.

O GERMINAL

de Francisco Claudino. Collaboradores

ORGAN DO PARTIDO REPUBLICANO MINEIRO NO MUNICIPIO

Assinaturas MARIANNA, 17 DE NOVEMBRO DE 1912 Publica-se
 Anno... 8\$000 Semanalmente

des erros de par, é certo, com muitas virtudes e nobilíssimas tradições que avultarão sempre no patrimonio nacional.

O 15 de Novembro, por isso, descenranhando se de uma revolução triumphante, e que longe de ser filha do acaso, vinha desde tempos amadurecendo no cerebro de Saldanha Marinho, de Benjamin Constant, de Quintino Bocayuva, de Julio de Castilhos, de João Pinheiro, de Martins Junior, para só fallar desses que já se partiram para a vida do além, hade despertar sempre um alvoroço de enthusiasmos entre todos aquelles que deram uma parte, por pequena que fosse, do seu esforço e de sua dedicação ao grande ideal.

Erras, que estes são dos homens, os ha, e possível é que muitos virão ainda; mas, nunca servirão de diminuir a obra ingente que os nossos *moixes* sonharam, pela qual a *cons* mercerão, e em cujas proporções têm-se já affirmado a pujança da Nacionalidade, desde essa *modrada* radiosa de ha 23 annos passados, que apontou ao Brasil no

Canção

Vou subindo por uma escarpa
 Que vai ter a mansão divina.
 Em cada corda da minha harpa
 Canta uma estrella vespertina.

Em meio de luzes tantas,
 Que sempre refulgirão,
 Vejo astros ás minhas plantas
 E colho estrellas com a mão.

Quantos sublimes resplendores
 Scintillam, castos, no meu peito!
 São os rousposos precursores
 Da paz do meu ultimo leito.

Minh'alma é arvore deserta
 Que o outoanno vem desfolhar.
 Quando o somno me desperta,
 No meu peito canta o luar.

O inverno passa, a primavera
 Esconde-se entre as alas de lyrios:
 Mas a minh'alma sempre espera
 Dôres novas, novos martyrios.

Tudo me é sonoro e suave:
 Imperolado de sol,
 Bate as suas azas de ave
 No meu peito um rouxinol.

As minhas illusões são rosas
 Estolhadas por mãos celestes:
 São como brisas silenciosas
 Entre alamedas de cyprestes.

No campanario onde me acho,
 Entre citharas de luar,
 Contemplo a lua debaixo
 Da minh'alma a soluçar ...

Alphonsus de Guimaraens.

—Que ha de ser? ...
 —Que sei eu? ... Se tivesse... beijos por exemplo, comprava-os de muito boa vontade.

—Tenho.
 —E vende-os?
 Sim, senhor. A cem dollars cada um.
 —Compro dois.
 E puxando da carteira, tirou della duas notas de cem dollars, que passou para as mãos da formosa miss.

Varias pessoas que tinham ouvido o dialogo aproximaram-se, curiosas.

A gentil rapariga recebeu as notas e, voltando-se para a sua dama de companhia, já assás entrada em idade, disse-lhe com o melhor dos seus sorrisos:

—Miss Fulana: Queira dar a este cavalheiro os dois beijos que elle comprou.

Gargalhada da assistencia!
 O rapaz, porém, sem se desconcertar, voltou-se, por seu turno, para o criado, e retorquiu:

—John: receba a encomenda.
 Dessa vez a gargalhada foi geral. • •

Está na cidade na cidade o nosso bom amigo e prestigioso correligionario, sr. pharmaceutico Anastacio R. Rolla,

Figura 22: Detalhe da edição do jornal *O Germinal*, de 17 de novembro de 1912, estampando em primeira página um dos poemas de Alphonsus. **Fonte:** Acervo Rafael Arcaño Moura Santos, Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS – UFOP.

O Alfinete

Periodico critico, humoristico, imparcial e independente
Collaboradores diversos Publica-se em dias indeterminados

ANNO VI || Marianna, 3 de Agosto de 1921 || N.º 87

Alphonsus de Guimaraens

Prestamos, na nossa edição de hoje, uma pallida homenagem ao grande Mestre que foi Alphonsus de Guimaraens, o inditoso poeta que foi tirado do seio dos vivos pela mão impiedosa e caprichosa da Morte traiçoeira.

Com o desaparecimento desse gigantesco vulto da litteratura nacional, o "Alfinete" perdeu o maior dos seus collaboradores, honra esta que o elevou ao posto em que sempre se tem mantido.

A Patria brasileira vê-se hoje privada de um de seus grandes filhos; Minas resente-se da lyra maviosa do principe dos seus poetas; Marianna, em pezo, chora a morte desse vulto eminente, que dedicou a metade de sua vida em prol do seu engrandecimento.

E, de verdade, o Solitario de Marianna, nome por que era conhecido nas rodas litterarias, amava esta terra; elle tinha um culto especial por ella, que foi o berço de muitos dos seus filhos. Desprezou as honrarias que outro meio mais adeantado lhe dispensára, para viver retirado a este recanto isolado, dispensando a todos uma sincera amizade; coadjuvando-nos com o seu saber; amando-nos como a verdadeiros irmãos; deleitando-nos com a meiguice de seus versos, com a profundidade de sua philosophia, com o faceto de sua delicada critica, das suas satyras, que bem mostravam o apurado cultivo de sua *verve* invejavel.

O "Alfinete", como já dissemos, sente-se privado, com a morte de Alphonsus, do seu melhor elemento.

O Poeta era desses homens que não trazem consigo o menor resquicio do enfadonho carancismo, nota primordial dos espiritos facultos e egoistas. Elle sabia comprehender os deveres que lhe impunha o seu cargo de magistrado, e sempre nelle se aviu com exemplar correctismo, mas conhecia tambem e sabia ensinar aos outros que a vida não é só feita para o choro ou para o lamento; que se deve separar um bocado della, em que se esqueça a sua parte negra e se encarar como o è: fatua, vã, passageira, illusoria. Tanto assim que, apesar dos dissabores que as vicisitudes que ella lhe apresentava, sabia elle sorrir sempre. E era tão real o seu modo de viver, tão verdadeira a sua convicção, que logrou morrer sorruido.

A morte chamou-o em pleno vigor de todas as suas faculdades; produziu, poucas horas antes de expirar, a bella poesia que veio a lume no ultimo numero do nosso collega o "Germinal", obra de real merito, versos que encerram o sentimento de um espirito grande e em plena lucidez.

Ao techarmos estas linhas, nas quaes vae o sentimento de depezar de todo o pessoal que moirreja nesta casa, levamos as sincerrissimas condolencias à Exma. familia do grande morto, pedindo-lhe, a Deus, a resignação que lhe è precisa, para se conformar com esse golpe horrendo, com que a Sorte lhe veio terir o coração dolorido.

Alphonsus

*Corre em meu corpo o sangue de um Asceta :
A pulsação da minha arteria tem
O rythmo da poesia deste Poeta,
Que me gerou, cantando a dor e o bem,*

*Passa em minha alma o espirito do Estheta :
Meu sonho altivo e minha magna vêm
Da doçura do verso deste Poeta,
Que me educou rimando a dor e o bem.*

*Alphonsus, siga a estrada que me deste :
Meus versos de tristeza ou de alegria
De ti provieram, para em mim nascer.*

*São imagens dos sonhos que tiveste,
Quando inda parte do meu ser vivia
No Espirito e na carne do teu Ser...*

João Alphonsus

Figura 23: Jornal *O Alfinete* de 03 de agosto de 1921, p.1. Edição que anuncia com pesar o falecimento do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens. **Fonte:** Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos, Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS – UFOP.

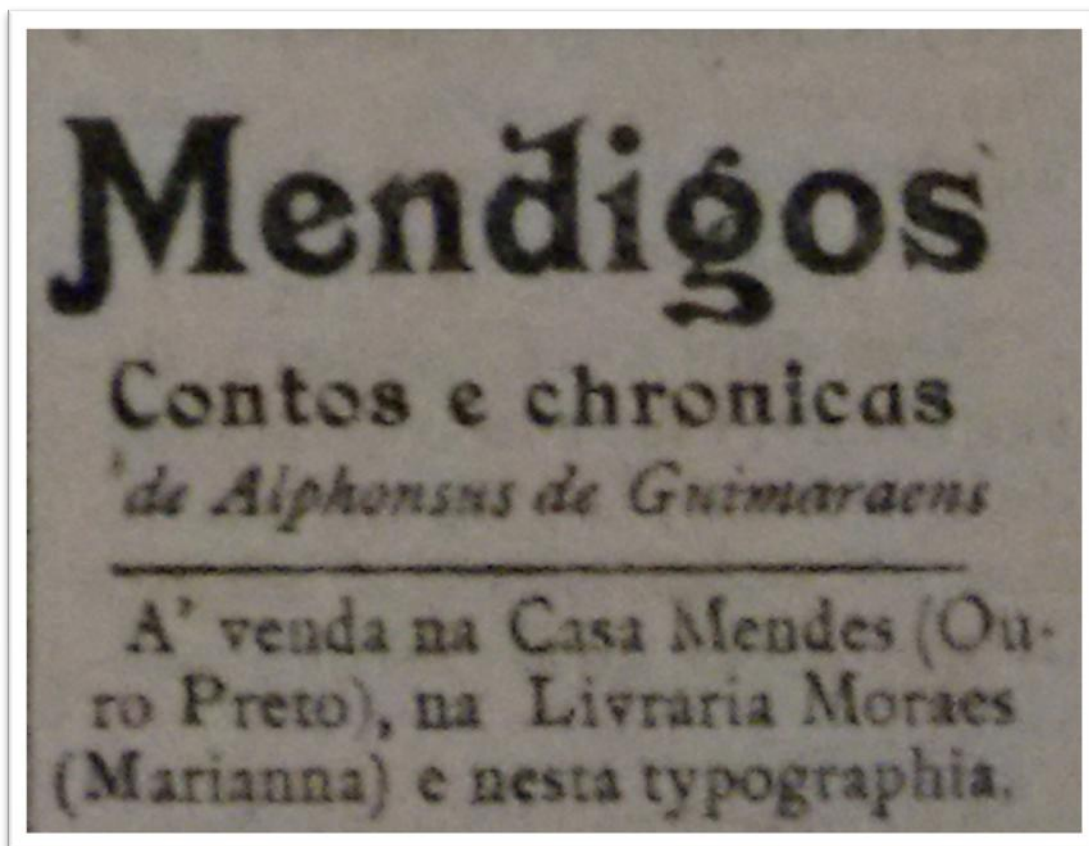


Figura 24: Anúncio de venda da obra *Mendigos* (1920) no jornal *O Alfinete* de 3 de agosto de 1921, p. 3. **Fonte:** Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos, Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS – UFOP.



Figura 25: Fachada do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens, situado à Rua Direita, 35/37, Mariana-MG. Fotografia feita a partir de *folder* produzido pela Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais (SUM), com base no acervo do Museu Casa Alphonsus de Guimaraens; s/d.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALPHONSUS, João. Notícia biográfica. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 9-36).

_____. Notas. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 539-600.

ANDRADE, Carlos Drummond de. A Visita. In: *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. 1. ed., 3. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007; p.1209 -1216.

_____. Em memória de Alphonsus de Guimaraens. In: *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. 1. ed., 3. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007; p. 1299.

_____. Luar para Alphonsus. In: *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles; introdução de Silviano Santiago. 1. ed., 3. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007; p. 663-665.

_____. Presença de Alphonsus. In: *Mensagem*, Belo Horizonte, ano 2, n. 22, p. 7, 15 jul. 1940.

ANDRADE, Mário de. Alphonsus. In: GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974; p. 69-72.

ARROU-VIGNOD, Jean-Philippe. *Les discours des absents* (Gallimard, 1993, p. 44), tradução: Cláudio Hiro. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*, nº 15, 2007, p. 119.

ASSMANN, Aleida. Introdução. In: *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

_____. Lembrar para não repetir. In: *Jornal da Unicamp*, Campinas, p. 7, 10 a 16 Jun. 2013.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil, 1971. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. XVI.

BILAC, Olavo. A um poeta. In: *Antologia poética*. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 68.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 127-130.

BRAGA, Rubem. *200 crônicas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BROCA, José Brito. Alphonsus de Guimaraens, jornalista: suas crônicas no *Mercantil*, um aspecto inédito do poeta de *Kiriale*. In: *A manhã*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1951. Letras e artes, ano 6, n. 207, p.4.

BUENO, Alexei (org). *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. A vida ao réz-do-chão. In: *Para gostar de ler: crônicas. Carlos Drummond de Andrade...* [Et al.]. São Paulo: Ática, 1980.

COMITTI, Leopoldo. Sobre uma visita: Alphonsus de Guimaraens e o Modernismo. In: *Revista do CESP* – v. 22, n. 30 – jan.-jun. 2002, p. 311-320.

DIAZ, José-Luis. Qual a genética para as correspondências?. In: *Manuscrita: revista de crítica genética*. Tradução: Cláudio Hiro, nº 15, 2007, p. 119 – 162.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. *Onde Literatura e Memória se encontram: Para uma Abordagem Sistemática dos Conceitos de Memória em Estudos Literários*. In: *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, volume 21 (2005) do *Yearbook of Research in English and American Literature*, organizado por Herbert Grabes, da Universidade de Giesse, e publicado pela Gunter Narr Verlag Tübingen. Tradução: Simone Garcia de Oliveira.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

GRÜNEWALD, José Lino. *Poetas Franceses do Século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Carta a Mário de Andrade, em 24 de agosto de 1919. Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), pasta MC-C-CP, nº 3581. In: GUIMARAENS, Domingos de Leers. *Caminhos imaginativos: do simbolismo ao modernismo e além*. Dissertação (Mestrado em Letras)–PUC- RJ, 2009.

_____. Epistolário. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 663 - 673.

_____. *Mendigos*. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 395 - 489.

_____. *Mendigos*. Ouro Preto: Typ. da Casa Mendes, 1920.

_____. *O Alfinete* [Jornal]. Mariana – MG: 30 de abril de 1920, nº 81, ano V, p. 3. Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) –ICHS-UFOP. Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos.

_____. *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955.

_____. Versos humorísticos. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Introdução de Eduardo Portella. Notas biográficas de João Alphonsus. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960. p. 582-583.

- _____. Ysmalia. In: *Mendigos*. Ouro Preto: Typ. da Casa Mendes, 1920, p. 165-166.
- GUIMARAENS, Domingos de Leers. *Caminhos imaginativos: do simbolismo ao modernismo e além*. Dissertação (Mestrado em Letras)–PUC- Rio de Janeiro, 2009.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1995.
- _____. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- _____. Notas. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 601-644.
- _____. Notas e variantes. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 675-737.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. Sobrescrito. In: *TERESA: revista de literatura brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. USP – nº 8/9; São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 8.
- LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Souza*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LIMA, Augusto de. O perfil singular de um poeta. Suplemento Literário, *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1942, p. 192-194.
- LISBOA, Henriqueta. *Nossos grandes mortos: Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. *O Sublime na poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 1998.
- MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*, 14 ed., São Paulo: Cultrix, 2003.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 12 ed., São Paulo: Cultrix, 2013.
- _____. *O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001, 2. ed.
- _____. Sobrescrito. In: *TERESA: revista de literatura brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. USP – nº 8/9; São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 8-9.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 3. ed. vol. 1.

_____. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, 3. ed. vol. 2.

O ALFINETE [Jornal]. Colaboradores diversos. Mariana – MG: 3 de agosto de 1921, nº 87, ano VI, p. 3. Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS-UFOP. Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos.

O GERMINAL [Jornal]. Colaboradores diversos. Mariana-MG: 17 de novembro de 1912, nº 280, ano VIII, p. 1. Centro de Pesquisa em Linguagem, Memória e Tradução (CPLMT) – ICHS-UFOP. Acervo Rafael Arcanjo Moura Santos.

OZZORI, Manoel. *Almanack administrativo, mercantil, industrial, científico e litterario do Município de Ouro Preto*: anno 1 -1890, p. 217. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990. Reprodução fac-similar da 1ª ed.: Ouro Preto, Typografia D'A ORDEM, 1890. Co-edição do Instituto de Artes e Cultura/UFOP e Sec. Mun. de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de Ouro Preto. Original cedido por Ivo Porto de Menezes.

PACE, Tácito. *O Simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte. Ed. Comunicação; Brasília: INL, 1984.

PAULA, João Eustáquio Evangelista de. A memória da Antiguidade Clássica na escrita de Alphonsus de Guimaraens. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, PUC Minas, Belo Horizonte, 1º sem. 2017, nº 30, p. 46-56.

_____. A memória de Alphonsus de Guimaraens nas vozes dos poetas modernistas. *Caletoscópio*. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem - UFOP, v. 4, ISSN (online): 2318-4574, 2016, p. 203-216.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Edição reorganizada e acrescida de novos textos / Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PORTELLA, Eduardo. O universo poético de Alphonsus de Guimaraens. In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960; p. 17- 27.

_____. Visão prospectiva da literatura brasileira”. In: *Vocabulário técnico da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1979, p. 53-54.

RESENDE, Enrique de. *Retrato de Alphonsus de Guimaraens*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério de Educação e Cultura, 1953.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) – bibliografia comentada*. Dissertação de mestrado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1996. 2v. 453 p.

_____. Alphonsus de Guimaraens e os jornais: fragmentos de uma bibliografia lacunar. In: *Revista do CESP*, UFMG, Belo Horizonte, v. 24, n. 33 – jan.-dez. 2004, p. 301-320.

_____. A tessitura racional do símbolo: Alphonsus de Guimaraens, Poe e os franceses. In: *TERESA: revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 14 (2014). São Paulo, 2014, p. 86-95.

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

_____. Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n.2, p. 22-31, abr./jun. 2011.

RIMBAUD, Arthur. *Poesia Completa*. Edição bilíngue comemorativa dos 150 anos de nascimento de Rimbaud. Tradução, organização e prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 3. ed., 1995.

_____. *Une saison en enfer*. Tradução: Paulo Hecker Filho. Edição bilíngue. 2 ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

SANTIAGO, S. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A Arte de Escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 145.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2011, p. 17-24.

WORDSWORTH, William. Scorn not the sonnet. *The Longman Anthology of British Literature*. Vol. 2ª, 2nd Edition. Ed. David Damrosch. New York: Longman, 2003, p. 464.

YATES, Frances A. A Memória Medieval e a Formação de um Sistema de Imagens. In: *A Arte da Memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 111-138.

SITES CONSULTADOS:

http://lfcaire.org/images/stories/secondeaire/ac_personnalise/saintpolroux.pdf; p. 1-3. Acesso em: 31/10/2016.

<http://www.lepanto.com.br/variedades/biblioteca-musical/dies-irae-reflexao-sobre-o-juizo-final>. Acesso em: 31/10/2016.

<https://www.estantevirtual.com.br/buquineiro/alphonsus-de-guimaraes-mendigos-alphonsus-de-guimaraes-mendigos-1-edicao-99914327>. Acesso em 15/02/2017.

<https://www.google.com.br/search?q=PAUVRE+LYRE&espv=2&biw=1920&bih>. Acesso em: 15/02/2017.

ANEXOS

ANEXO I – O POETA E A ARTE

GUIMARAENS, Alphonsus de. O poeta e a arte. In: *Obra completa*. Organização e preparo de textos por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, p. 339.

O POETA E A ARTE

_ "VAMOS, TRABALHA!" disse-lhe a voz da arte,
"Os versos de oiro pelo mundo espalha.
Dos teus ombros sacode essa mortalha,
E exsurge ao sol para divinizar-te!

Vê: há beijos de amor em toda parte;
Deus um sorriso em cada flor entalha.
A cor, a luz, o som tecem a malha
Para a redoiça em que hás de baloiçar-te. "

Responde o poeta: --"Se ninguém me escuta,
Que val cantar? O véu do templo cerra
Desde o zênite às plagas do nadir...

Aspiro à eterna paz branca, impoluta:
De mãos postas em cruz, olhando a terra,
A morte esperarei como um faquir!"
(GUIMARAENS, 1960, p. 339)

ANEXO II - MADRIGAL

GUIMARAENS, Alphonsus de. Madrigal. In: *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 12.

MADRIGAL

Alphonsus de Guimaraens

Desse-me Deus as tintas de uma aurora
E as tintas do arrebol,
O casto azul que os céus tinge e colora
E toda a luz do sol;
Desse-me Deus tudo isso que eu, cantando,
Pediria uma pena ao rouxinol
Melodioso e brando,
E com a tinta e com a pena escreveria
Assim muito de leve
(E com a minha melhor caligrafia)
Na brancura de neve
Desse teu peito casto e sedutor
As quatro letras da palavra – AMOR.
(GUIMARAENS, 1955, p. 12)

ANEXO III - HINO DO BICENTENÁRIO DE MARIANA

GUIMARAENS, Alphonsus de. Hino do bicentenário de Mariana. In: *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, v. 2, p. 614.

HINO DO BICENTENÁRIO DE MARIANA

Alphonsus de Guimaraens

[Música: Antônio Miguel]

No seio dolente das idas idades
Em meio ao silêncio, fiquei a sorrir...
A Deusa de outrora só tinha saudades,
Chorando o passado, esperando o porvir!

(Estrilho)

Entre os coros das litânias
Que vêm do céu, na asa do luar,
Vivo de mortas alegrias,
Sempre a sonhar, sempre a sonhar!

Quem é que me vem perturbar o meu sono
De bela princesa no bosque a dormir?
Que há muito caiu sobre o solo o meu trono,
Que era emperolado de perlas de Ofir!

De estrelas o céu sobre mim recama;
Há luz no zênite e clarões no nadir...
O campo auriverde da nossa auriflama,
É todo esperança: esperei o porvir!

Agora bem sinto, no peito, áureos brilhos;
De novo me voltam as perlas de Ofir...
Aos doces afagos da voz dos meus filhos,
Mais belas que outrora, eu irei ressurgir!
(GUIMARAENS, 1955, p. 614)

ANEXO IV - DIES IRAE

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Dies irae*. In: *Poesias*. Rio de Janeiro: Simões, 1955, p. 84 - 87).

DIES IRAE

(Sequência do dia de finados)

A Mário de Alencar

Oh! Dia de ira, aquele dia!
Di-lo Davi, e a Pitonisa:
Revolve 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,
Vêm, ante Deus que os julga, a imensa
Ressurreição desses fantasmas.

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

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

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

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

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

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

Oh! Meu Senhor Deus de vingança,

Antes daquele dia extremo
O teu perdão sobre mim lança.

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

Como, Jesus, me esperançaste
Quando ouviste o ladrão contrito
E a Madalena tu perdoaste!

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

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

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

Cuida em 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!

S. Paulo e Vila Rica (1891 – 1895)
Alphonsus fecit
(GUIMARAENS, 1955, p. 84-87)