UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

NÁDIA COTRIM SAUER LEÃO

POÉTICA PARA ALÉM DA VIDA:
CIDADE MORTA E NOIVA MORTA
Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraes e Georges Rodenbach.

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2016

NÁDIA COTRIM SAUER LEÃO

Poética para além da vida:
Cidade morta e noiva morta.
Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraes e Georges Rodenbach

Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Murilo Marcondes de Moura

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2016

Nádia Cotrim Sauer Leão

Título: Poética para além da vida: Cidade Morta e noiva morta. Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraes e Georges Rodenbach

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Murilo Marcondes de Moura – Presidente. Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: Aprovado Assinatura:_____

Prof. Dr.: Alexandre Bebiano de Almeida – Titular. Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: Aprovado Assinatura:_____

Prof. Dr.: Francine Fernandes Weiss Ricieri – Titular. Instituição UNIFESP
Julgamento: Aprovado. Assinatura:_____

Dedico ao João.

(O meu coração pediu assim... Só...)

Agradecimentos

Agradeço, desde a primeira aula da graduação até a conclusão deste trabalho, ao meu orientador, Murilo Marcondes de Moura, pela sugestão do tema – difícil, mas delicado e profundo –, por sua dedicação, cuidado, pelas incansáveis horas de revisão, discussão, pela escuta, troca, generosidade, paciência, compreensão, honestidade, persistência e por sua amizade. É a ele que devo esse trabalho, a ideia, a execução e o ânimo.

A Francine Fernandes Weiss Ricieri pela leitura minuciosa, pelo diálogo franco, aberto e direto.

A Alexandre Bebiano de Almeida pela leitura cuidadosa e pelos caros comentários.

A Rafael Henrique Palomino, pela parceria profissional, pela revisão, pelos comentários, pela amizade e pelas palavras de apoio. E, claro, pela paciência.

A Fernanda Maria Vargas Rodrigues, amiga inestimável, pela manhã de sono perdido.

A Cássia Raquel da Silveira, a quem serei eternamente grata pela confiança e pela amizade.

A minha mãe, Jerusa Rachel Forner Cotrim Rodrigues Pereira, pela revisão e pela disposição.

A meu pai, Mario, e aos meus irmãos, Irene, Sátiya, Gabriel e Henrique, com quem aprendi o que é amor incondicional.

Ao João Paulo Bense, pela persistência, pelas inúmeras e incansáveis leituras e conversas que sustentam esse trabalho, pelo cotidiano – e por meu cantinho.

Resumo

LEÃO, N. C. S. Poética para além da vida: Cidade morta e noiva morta. Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraens e Georges Rodenbach. 2016. 177 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, São Paulo, 2016.

A dissertação traz uma aproximação entre os poetas simbolistas Alphonsus de Guimaraens e Georges Rodenbach por meio da análise dos temas da cidade morta e da noiva morta. Inicialmente, é feita uma leitura panorâmica da obra em verso e prosa do poeta mineiro, em que se pontua a discussão acerca da religiosidade em sua produção, a fim de mostrar que a presença desse tema está a serviço de um projeto estético consciente e contribui com a criação de uma atmosfera de mistério comum às cidades mortas e de devoção à amada morta, da mesma forma como ocorre no romance *Bruges-la-morte*. Nesse romance de Georges Rodenbach, a cidade morta aparece como uma espécie de entidade mística, e sua imagem confunde-se com a imagem da mulher morta, num jogo de espelhamentos. Baseado, em especial, no conceito de espelhamento de Starobinski, este estudo pôde evidenciar nas obras de Alphonsus e Rodenbach a percepção das cidades como estados de alma e a imagem da noiva morta como consequência dessa condição anímica. Essa proximidade entre as obras dos dois autores é evidência de como Alphonsus poderia ter se apropriado de temas advindos da obra de Rodenbach, da qual ele era leitor. Isso deixa em aberto a possibilidade de certos temas conhecidos da obra de Alphonsus, normalmente associados à sua vida pessoal, advirem da influência que sofreu das tendências a ele contemporâneas da poesia e prosa europeia.

Palavras-chave: Alphonsus de Guimaraens, Georges Rodenbach, Simbolismo, cidade morta, noiva morta, religiosidade, espelhamento, *Bruges-la-morte*.

Abstract

LEÃO, N. C. S. Poetics beyond life: Dead city and dead bride. Aesthetic dialogues between Alphonsus de Guimaraens and Georges Rodenbach. 2016. 177 f. Dissertation (master's degree) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, São Paulo, 2016.

The dissertation brings an approximation between the Symbolist poets Alphonsus de Guimaraens and Georges Rodenbach through the analysis of the themes of the dead city and the dead bride. Initially, a panoramic reading of the works in verse and prose of the Brazilian poet is done, in which a discussion concerning religiousness in his work is pointed out with the intention of showing that the presence of such theme serves a conscious aesthetic project and contributes with the creation of a mysterious atmosphere, which appears both in the dead cities and in the devotion to the dead loved one, just like it happens in the novel *Bruges-la-morte*. In this novel by Georges Rodenbach, the dead city appears as a kind of mystical entity and its image mixes with that of the dead bride, in a mirroring game. Based mainly on Starobinski's concept of mirroring, this study was able to evidence the perception of the cities as states of mind and the image of the dead bride as a consequence of such psychic condition in the works of Guimaraens and Rodenbach. These proximities between the works of both authors is evidence of how Guimaraens could have appropriated themes from the works of Rodenbach, of whom he was a reader. That leaves open the possibility that certain themes known in the works of Guimaraens, which are usually associated with his personal life, may have come from the influence he suffered from the European poetry of his time.

Key-works: Alphonsus de Guimaraens, Georges Rodenbach, Symbolism, dead city, dead bride, relogiousness, mirroring, *Bruges-la-morte*.

Sumário

Apresentação 11
Capítulo 1 – Alphonsus de Guimaraens 15
Lugar de Alphonsus no Simbolismo 15
O poema em prosa e o lirismo moderno 18
A prosa de Alphonsus de Guimaraens 21
A poesia de Alphonsus de Guimaraens 35
Kyries e Responsoriuns: o eterno lamento 36
A noiva morta: Requiescat in Pace 42
Do amor e da morte 49
Poeta: o mendigo e o aristocrata 51
A cidade episcopal que dorme 58
Dolente Misere 59
Sereno e Triste 63
Capítulo 2 – Georges Rodenbach 69
Le carillonneur 69
Bruges-la-morte 75
Espelhamentos em *Bruges-la-morte* 76
Barbe: metáfora do exterior no ambiente íntimo 84
Espelhamento entre Hugues e a cidade 87
Espelhamento entre Jane e a morta 91
O demônio da analogia 95
A cidade morta: personagem e duplo. 106
A Teoria da Semelhança e a Cristalização 112
Indefinições estruturais 121
Capítulo 3 – A cidade morta e a noiva morta 130
Conclusão: A catedral submersa 161
Bibliografia 169
Anexos 175

O artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência ele irá contribuir para a formação duma consciência comum. Mesmo que fale somente de pedras ou de brisas a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: Que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Arte poética III*.

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. O material próprio desta configuração, os conceitos, não se esgota na mera intuição. Para poderem ser esteticamente intuídos, os conceitos sempre querem ser também pensados, e o pensamento, uma vez posto em jogo pelo poema, não pode mais, a seu comando, ser sustado.

T. W. Adorno, *Palestra sobre lírica e sociedade.*

Apresentação

Em Minas, Alphonsus de Guimaraens encontra nas cidades mortas, dormindo docemente sob a benção lunar, outras tantas Bruges continentais, e nas igrejas brancas, nos responsos dos sinos, nas mulheres-fantasmas, a "canção doce" e cristã de Verlaine.
Roger Bastide[1].

Em meio a grandes nomes simbolistas como os de Rimbaud, Verlaine e, claro, Baudelaire, circulam também os nomes de Alphonsus de Guimaraes e de Georges Rodenbach, poetas considerados de certa maneira marginais ao grande *cénacle* parisiense da segunda metade do século XIX. Roger Bastide, no comentário trazido, aqui, como epígrafe, aproxima a poesia de Alphonsus à de Verlaine a partir do caráter religioso de sua poesia, além da imagem da mulher morta. Ainda, ao dizer que o poeta brasileiro encontra em Minas sua Bruges, refere-se imediatamente ao romance *Bruges-la-morte*, de Rodenbach, cujo tema central é o da cidade morta. O nexo de aproximação feito pela crítica, mais do que simplesmente pelo fato de serem ambos poetas simbolistas, se faz sobretudo pela imagem das cidades mortas, tema caro na produção de Rodenbach e constante na poesia de Alphonsus.

A aproximação feita por Roger Bastide é importante e merece uma exploração mais profunda[2]. A proposta deste trabalho, então, é observar a imagem da cidade morta em parte da produção literária dos dois autores e notar de que modo esse diálogo é profícuo na ampliação da compreensão deste tema em Alphonsus e em Rodenbach. Tal aproximação se fará também pela imagem da mulher morta, menos abordada pela crítica, mas diretamente associada à cidade morta, como se discutirá ao longo da dissertação. A religiosidade, por sua vez, fundamenta a relação do sujeito lírico tanto com a cidade como com a noiva morta.

Além dos apontamentos feitos pela crítica, o próprio Alphonsus faz menção direta ao poeta belga. No conto "Jacinto", publicado em *Mendigos*, ao se referir ao livro

[1]BASTIDE, Roger. "As letras e as artes". *Brasil, terra de contrastes.* (trad. Queiroz, M. I. P.) São Paulo: Difusão europeia do livro, 5ªed, 1973.
[2] Em referências muito breves e superficiais, Enrique de Resende, em *Retrato de Alphonsus de Guimaraens* e Otto Maria Carpeaux em livro dedicado ao simbolismo (CARPEAUX, 2012; p. 87) são exemplos de críticos que apontam a influência de Rodenbach na poesia de Alphonsus.

"*Reino do Silêncio* do admirável Rodenbach". O *Reino do silêncio* a que se refere Rodenbach é sempre a cidade de Bruges, conhecida por suas construções medievais e por seus ares brumosos, que contribuem para a construção de uma aura misteriosa que será explorada pelo escritor belga em muitos de seus poemas e de sua prosa. Ainda, há uma dedicatória a Rodenbach no poema *La chanson du silence*, escrito sob o pseudônimo de Antoine de Grandeuil: *"pour bercer l'âme de l'admirable Rodenbach"*. Segundo Paganini[3], "O poema poderia ser, talvez, o reflexo de uma identificação com a temática de Rodenbach: tristeza, lassidão, silêncio, gosto pelo sonho e solidão."

Georges Rodenbach, (1855-1898), escritor ligado à escola simbolista, publica, em 1877, seu primeiro livro de poemas, *Le Foyer et les champs*, e em 1891 escreve *Bruges-la-morte*, romance de destaque em sua produção literária, em que a influência da cidade é central para a identidade do sujeito.

As cidades mineiras em que viveu Alphonsus, com seu clima brumoso, e com sua atmosfera de cidades mortas, criam o ambiente ideal para o desenvolvimento de uma poesia que se filiará ao simbolismo e que terá, em Rodenbach, uma de suas grandes inspirações[4].

Se em Rodenbach o tema da cidade se faz sempre evidente tanto pela "advertência" que inicia o romance quanto pela ação que ela supostamente exerce no seu desenrolar, em Alphonsus de Guimaraens o mesmo tema aparece ora de modo mais sutil, ora de modo mais direto, mas nos dois casos mostra-se propício para a criação de um ambiente aberto divagações e melancolias.

A partir da leitura integral da obra de Alphonsus, confirmou-se que a religiosidade é um tema muito caro ao poeta, persistindo tanto na temática dos poemas e das prosas como na estrutura de alguns livros. Por isso, esse aspecto de sua poesia será largamente comentado com o objetivo de mostrar de que modo ele permeia a composição de sua obra e a relação que ele estabelece com os temas da cidade e da mulher mortas, centrais nesse contexto. Além disso, esse é mais um tema de confluência entre os dois poetas.

---

[3] PAGANINI, Luiz Antônio. O francesismo na revista «Horus». Caligrama: Revista de Estudos Românicos, [S.l.], v. 6, p. 99-111, out. 2011. ISSN 2238-3824.
Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/345/297>. Acesso em: 12 Dez. 2014. doi:http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.6.0.99-111.

[4] Muricy aponta a importância da diferença climática para a produção poética do país comparando a poesia simbolista dos Estados do Paraná e de Minas Gerais, cujo clima temperado apresenta brumas e geadas contra o clima tropical predominante no restante do país. (Cf. Muricy, 1987: p. 26).

A cidade morta, associada a outras imagens, tais como a lua e a torre, está em grande parte da produção de Alphonsus, fundamentando inclusive a construção do sujeito lírico, como será demonstrado nos capítulos dedicados à análise de sua obra. De antemão, trata-se de um sujeito isolado que, nas cidades mortas, encontrará sua identidade. Esse isolamento, de que a torre é símbolo significativo, aparece em várias instâncias: no espaço a partir de sua vivência nessas cidades; em certo sentido isolado no tempo, que parece anterior aos modernos centros urbanos; isolado socialmente, por se manter, de modo geral, afastado dos *cénacles* simbolistas e do cotidiano mais trivial. O epíteto "o solitário de Mariana" ao lado da latinização do seu nome – em 1894 – parece dar conta dessa condição, do lugar poético que decide ocupar isolado na torre junto de suas Ismálias. Perceber o lugar que ocupam as cidades na obra de Guimaraens depende de uma leitura que observe a atmosfera que envolve sua poesia, como será feito adiante. Daí a religiosidade ser elemento fundamental para essa compreensão.

Dadas as dificuldades iniciais de leitura, uma vez que as cidades mortas não aparecem sempre de modo direto, como se verá nos comentários feitos sobre sua obra e nas análises de alguns textos específicos, foi preciso recorrer à produção em prosa do poeta brasileiro. Se inicialmente a leitura da prosa se fez de modo instrumental, se esse material foi usado antes como base para aprofundar a leitura da poesia, essa prosa, composta pelos livros *Mendigos e Crônicas de Guy d'Alvim,* se mostrou esteticamente muito realizada e seu valor vai muito além de cumprir o papel de mera subsidiária da obra poética. Ler a prosa de Alphonsus esclareceu a necessidade de se olhar de forma mais profunda toda a sua produção. A observação da cidade morta em Alphonsus e em Rodenbach, associada ao caráter místico e religioso de ambos confirma a ideia presente em *Bruges-la-morte* de que cidade é um *estado de alma*, lugar de espelhamento do sujeito.

No que se refere à imagem da mulher morta, se em *Bruges-la-morte* ela é um dos motivos centrais, em Alphonsus, a leitura que se faz desse tema pode ser redutora ao submeter os princípios estéticos adotados por ele a dados biográficos – note-se que o epíteto do poeta tende a ser confundido com a voz lírica de seus poemas. Em função da morte de sua prima e noiva Constança, que morre virgem, deixando marcas profundas no poeta, são recorrentes as análises da produção literária sobre Alphonsus em que se interpretam seus poemas a partir de acontecimentos ligados diretamente à sua vida e à

perda da noiva[5]. O fato de o poeta ter nascido e morrido nas cidades de Ouro Preto e Mariana, cenários propícios para a criação de uma literatura cujo tema é a cidade morta, somado à perda da mulher que amava no fim de sua adolescência, certamente contribuem para a formação do poeta e para os temas de sua preferência. No entanto, ler a obra de Alphonsus de Guimaraens tendo uma chave pronta que esclareça todos os símbolos construídos pelo poeta sugere a redução de sua poesia unicamente ao dado biográfico e, por consequência, à sua artificialização, ignorando-se inclusive a consciência que Alphonsus tinha do fazer poético e dos temas caros à escola simbolista, cujo aspecto meramente confessional lhe causaria estranheza.

> os críticos batiam, irritantemente, na tecla singular do poeta católico. O que se entendia por catolicismo em Alphonsus de Guimaraens, na verdade, era tudo, e o duelo das estereotipias com os impressionismos – destituído de método, rigor ou precisão – era difícil de ser vencido. A biografia era outro problema. Sua poesia resultava de um misto de geografia (viver em Mariana como fonte de processos estéticos) e trauma da adolescência (sempre a prima-noiva morta). (RICIERI, 1996; p. 4)

Ademais, os muitos outros aspectos na produção de ambos os poetas tornam possível aproximá-los, além de ajudarem a elucidar a poesia de Alphonsus a partir de suas referências estéticas – sabidamente advindas de simbolistas, inclusive de Verlaine, de quem traduz tantos poemas e a quem dedica tantos outros – e não apenas de sugestivos dados biográficos. Ou seja, sua poética está para além de sua vida, sobretudo no que se refere a uma aproximação entre sua produção e sua autobiografia.

[5] São muitos os textos críticos que relacionam os aspectos biográficos à produção poética de Alphonsus. Entre eles, estão os já citados Muricy Andrade e Enrique de Resende.

Capítulo 1 – Alphonsus de Guimaraens

Lugar de Alphonsus no Simbolismo

Uma das razões imediatas que explicam a presença discreta da poesia de Alphonsus ainda em vida é a predominância dos valores positivistas em voga, motivo pelo qual o reconhecimento de sua obra será lento. Decisivo para as futuras leituras da obra do poeta foi a recepção calorosa dos modernistas (o mesmo não se deu seu com Cruz e Souza) – também de gosto antiparnasiano – inicialmente, por Mário de Andrade, a partir da visita que faz ao solitário em 1919[6], e com a publicação de suas poesias pelo também modernista Manuel Bandeira em 1938.

Sobre o Simbolismo, Eduardo Portella aponta que essa escola "dava início no Brasil a uma revolução destinada a alterar substancialmente a estrutura da poesia moderna", dominada, até aquele momento, pelos parnasianos.

> O Parnasianismo era um poder devidamente constituído. Estávamos em pleno reinado do Positivismo. O fato de alguns simbolistas famosos serem egressos do Parnasianismo dava à nova estética uma feição de dissidência parnasiana e comprometia seu caráter inovador. (...) Mas não é o triunfo imediato que malogra ou consagra um movimento ou um escritor particularmente. É antes a perspectiva histórica. (...) Ela agiu assim no caso específico de Alphonsus de Guimaraens. Ergueram eles [os simbolistas] uma filosofia do inconsciente contra o Positivismo dominante[7]. (PORTELLA, 1960, p. 18)

Ainda conforme Portella (1960), o Simbolismo brasileiro traz para a poesia "componentes sensório-afetivos do verso" que acabavam por violentar "substancialmente a estrutura do discurso tradicional". Talvez se explique o profundo interesse modernista pelos poetas do simbolismo em função da vivência destes com a poesia como "fato existencial", rompendo com a poesia convencional. Quanto ao Simbolismo de Alphonsus de Guimaraens, o que fará o poeta ter destaque será o caráter original de sua produção:

---

[6] Sobre essa visita, escreve Alphonsus: "Há cinco dias esteve aqui o Sr. Mário de Morais Andrade, de S. Paulo, que veio apenas para conhecer-me, conforme disse. É doutor em ciências filosóficas. Leu e copiou várias poesias minhas (...). 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 velhos templos desta cidade.
A verdade é que para quem vive, como eu, isolado – uma visita dessa deixa profunda impressão." (Carta a João Alphonsus. Mariana. 15 de julho de 1919.*In:* BUENO, 2002.)

[7] Melhor do que inconsciente, no caso de Alphonsus é o aspecto religioso que reage contra o positivismo. Daí a importância das cidades mortas, que acabam por desempenhar um papel de reação já que elas agem modificando o estado de alma, numa esfera de ação que não passa pelo aspecto racional.

> sem interessar-se em uma sistemática de Escola, de filosofia ou de retórica, praticou o "seu" Simbolismo; um simbolismo que tinha um pouco de cada um dos grandes franceses, sem ter o todo de nenhum deles. (...) Daí a sua quase direi rebeldia no inovar além dos cânones parisienses e até mesmo contra esses próprios cânones. (PORTELLA, 1960, p.19)

Não só a estética simbolista não teve boa recepção no seu momento, como "Os próprios simbolistas não compreenderam Alphonsus"[8]. O que, segundo Dutra e Cunha (1956), marca o poder da poesia contra as tendências positivistas é a "prodigiosa decantação da estética das 'ladainhas' do *Setenário*, a riqueza melódica, as inovações rítmicas, a restauração dos recursos estróficos, o revigoramento do soneto, e sobretudo, a presença do maior poeta elegíaco da nossa história". Heitor Guimaraens mostra que, se Alphonsus venceu onde a escola simbolista fracassou, isso se deve à sua "individualidade indiscutível"[9].

Esse conflito entre simbolismo e positivismo aparece também em "Pudor, Pundonor", publicado em *Mendigos*, em que se tem um exemplo claro do ponto de vista de Guimaraens sobre a oposição entre artes e ciências. No texto, lê-se que o pudor era representado pelos gregos "com asas pandas e ruflantes", por haver abandonado a terra, indignado que ficara ao contemplar com os "olhos castos o vício imundo e a indigna corrupção dos homens". Na ausência do pudor, "O impudor invadiu também a ciência, que se charlataniza de cambulhada com as artes." (GUIMARAENS, 1960, p. 442).

Alphonsus de Guimaraens reclama a perda da "ciência hierática" e crítica a literatura naturalista pelo que tem de sacrílega. Zola é dado como exemplo de uma ausência de ideal, ideal esse que o naturalismo "com seu descalabro sexual não tinha". No mesmo texto, diz ainda ser Balzac um "humanamente romântico", apesar de reivindicado pelos naturalistas e declara que aquilo que consagra Flaubert não é *Mme. Bovary*, mas *As tentações de Santo Antão*, obra de fundo religioso. Esse pensamento pode ser consequência da leitura que Alphonsus de Guimaraens faz da obra de Tolstói[10], *O que*

[8] DUTRA & CUNHA, 1956, p.78

[9] GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 362

[10] Por ser leitor de Tolstói, o que fica evidente com a publicação do texto "Um romance inédito (de Tolstói)" em *Mendigos* sobre *Padre Sergio*, pressupõe-se que Alphonsus conheça o texto "O que é arte?", inclusive pela semelhança das ideias defendidas pelos dois autores. A resenha em questão é "Um romance inédito (de Tolstói) - página escrita em 1908", em que se lê um elogio à busca de virtude e moralidade pelo isolamento. O contato com o que vem de fora, seja a civilização ou o demônio, obriga à morte do sujeito ou ao seu rebaixamento.

é a arte?[11], em que o escritor russo derruba todas as estéticas cujo princípio não sejam religiosos e que tornem difícil a leitura para o povo sem acesso à cultura.

> A poesia, no entanto, mau grado as tentativas científicas que a têm flagelado, parece resistir à inundação despudorada que a insula. Agredida todos os dias pelos mais desgrenhados bardos, que a ciliciam crudelissimamente, a virgem apolínea[12] alevanta-se eternamente bela, circundando-se de luz em meio de tão intermináveis abortos teratológicos.
> Basta que de estância em estância apareça um Baudelaire, resplandeça um Verlaine, um Antero ou Luis Delfino, um Antônio Nobre ou Cruz e Souza, para que ela de novo cintile com a sua luz astral de estrela perene. (GUIMARAENS, 1960, p. 442).

Caberá à poesia manifestar-se contra o naturalismo e contra o impudor da ciência. Ainda nesse texto, Alphonsus de Guimaraens compara a poesia à religião católica no que se refere aos ataques que as duas sofrem por ateus e "versejadores piegas e pavorosos". A postura da crítica, "sisuda, de óculos e bandos, sentada em cadeira carunchosa" é também criticada por ter perdido o pudor: os que fazem a crítica à literatura simbolista são aqueles que perderam "qualquer tendência criadora, vivendo a assimilar o que já foi dito e a repetir o que por várias vezes se editou." (GUIMARAENS, 1960, p, 443).

O avanço da civilização e desenvolvimento científico serão os responsáveis pelo decréscimo do pudor, ponto de vista que defende citando Rousseau, quando este compara as mulheres do campo às da cidade: "Nas grandes cidades o pudor é baixo e ignóbil". São as cidades mortas, envoltas em atmosferas medievais e religiosas, o lugar onde o pudor e a salvação das almas se tornam possíveis.

Vale mencionar aqui o soneto VII da sétima dor do *livro Setenário das dores de Nossa Senhora*. No último verso do poema, o eu-lírico mostra seu desejo de "Oficiar no

---

[11] Nesse livro muito polêmico, Tolstói afirma que a arte tem função religiosa, na medida em que une os homens e que mantém os valores humanos. Para Tolstói, da mesma forma que nos alimentamos por uma necessidade do corpo, a arte é, mais do que prazer, uma condição humana, cuja função é garantir o sustento da alma, a comunhão entre as pessoas por meio da transmissão de sentimentos sinceros.
Tolstói afirma que o hedonismo do período renascentista existe justamente em função da perda de valores religiosos, daí a arte ser dominada por classes que a tornam obscura e complexa. Essa teoria não parece muito distante dos pensamentos de Bourdieu, que aponta o como a arte serve, antes de mais nada, para a manutenção de um *status quo* determinado pelo grupo dominante. A arte cujo critério é prazer existe, então, apenas como "diversão vazia de pessoas ociosas". E é essa produção artística, sem fundo moral algum, que é imposta às classes populares, "empurrada à força nos locais públicos onde a multidão tem acesso à arte." (TOLSTÓI, 2002, p. 104).

[12] Parece importante ressaltar desde já o modo como Alphonsus concilia a cultura cristã e pagã ao tratar a poesia como se fosse uma "virgem apolínea"; a imagem da santa, pura e imaculada associada à figura de Apolo e da perfeição formal é uma indicação do modo como pode ser lida a poesia de Alphonsus.

mosteiro de Verlaine". É sempre declarada a relação da poesia de Alphonsus e de Verlaine e há muito do simbolismo francês no fazer poético de Alphonsus. Mas é em Rodenbach e em sua Bruges que o brasileiro encontrará a construção literária ideal da cidade morta.

O poema em prosa e o lirismo moderno.

A prosa simbolista, como forma, também será discutida nos capítulos finais, sobretudo por essa análise envolver dois romances simbolistas, *Le carillonneur* e *Bruges-la-morte* – este de maneira mais detida – e dois livros de contos e crônicas de Alphonsus. Se, por um lado, o poema em prosa foi forma recorrente entre os simbolistas, principalmente em Baudelaire, uma vez que, segundo Benjamin, essa é a forma adequada à modernidade e à metrópole[13], por outro, o caráter descritivo dos textos em prosa impossibilitaria a escrita de um romance simbolista. Para discutir a prosa dos dois autores, portanto, figurou-se como necessário expor os problemas apontados pela crítica e especificamente os relacionados à leitura dos textos em prosa no simbolismo. Conforme aponta Anna Balakian,

> (...) o romance simbolista é uma contradição em termos, desde que o grupo simbolista abominava o romance tanto quanto rejeitava todas as formas narrativas. (...) Quando falamos de simbolismo (...) nossa substância básica é a poesia; e é do ponto de vista da poesia que os últimos brilhos do simbolismo devem ser observados e identificados. (BALAKIAN, 2007, p. 122)

Talvez seja necessário relativizar o apontamento de Balakian. Fosse isso verdade absoluta, os poemas em prosa da escola simbolista não teriam existido. O poema, ainda que em prosa, não precisa, de modo algum, ater-se completamente ao elemento descritivo, nem mesmo ao narrativo. Quando se fala desse gênero, trata-se sempre de um poema,

[13] No seu livro *Le spleen de Paris*, Baudelaire, no prefácio dedicado ao escritor Arsène Houssaye discorre sobre essa nova forma poética, adequada ao mundo moderno: "*J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé fameux?) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.*
Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?
C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant". (BAUDELAIRE, 1917, p. 4)

cuja forma adquire novos contornos, próprios à modernidade, como bem mostra Suzanne Bernard:

> Et cependant, s'il est vrai que toutes les tentatives de poèmes en prose comportent une parte de revendication cachée, le désir d'un langage inédit, inouï, qui renouvelle les possibilités du langage, il faut déjà remarquer que le seul fait d'être issu de ces exigences profondes est un trait commun qui n'est pas négligeable; et il semble que c'est justement dans la mesure où se précisera ce désir de « trouver une langue », selon l'expression de Rimbaud, que le poème en prose deviendra à la fois un genre littéraire original et une forme répondant aux besoins du lyrisme moderne. (BERNARD, 1994; p. 12)

Essa primeira aproximação será feita a partir do papel que desempenham as cidades na passagem do século XIX para o século XX. A cidade é tema forte na produção de cunho simbolista, a começar por Baudelaire, que tem nas metrópoles o espaço do agito caótico que provoca os conflitos do eu. Baudelaire, vivendo o progresso devastador das metrópoles, será também o precursor da poesia simbolista que, por sua vez, cantará, não a cidade baudelairiana propriamente dita, não o lirismo em meio ao caos, mas as cidades mortas, como no caso dos dois escritores aqui analisados. A experiência do choque nas grandes cidades revela, já na imanência da construção dos poemas em prosa, um sujeito que se deixa influenciar pelo ambiente.

Para destacar ainda um pouco mais essa importância, talvez valha, aqui, fazer uma digressão acerca de outro diálogo entre um modernista brasileiro e um simbolista belga: trata-se do diálogo entre *Paulicéia desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *Les villes tentaculaires, précédées des Campagnes hallucinées* (1912)[14], de Émile Verhaeren, livro em que Mário teria se inspirado para escrever sobre a metrópole.

A aproximação, feita por João Luiz Lafetá (2004) mostra que o título *Paulicéia desvairada* surgiu de

> um cruzamento curioso, talvez reminiscência (voluntária ou não) de Émile Verhaeren. Uma das obras do poeta belga intitula-se *Les villes tentaculaires precedées de campagnes hallucinées*, o que sugere a possível junção, no título *Paulicéia desvairada*, do substantivo "*villes*" (antes qualificando as "*campagnes*"). A transposição realizada por Mário de Andrade cria efeitos novos. Em primeiro lugar, "*villes*" é substituído "Paulicéia", o plural abrangente e universalizante cede passo à limitação precisa do objeto. (...) Mas a operação seguinte, a troca dos adjetivos, é ainda mais sugestiva. A aplicação do adjetivo "tentaculares" às cidades modernas decorre de um modo de vê-

[14] *Campagnes hallucinées* foi publicado em 1893 e *Les villes tentaculaires* em 1895. Os dois volumes de poesia são editados juntos em 1912, pela Mercure de France.

> las, como seres vivos e monstruosos, cujas ruas e praças se entendem de maneira animal" (LAFETÁ, 2004, 359)

A inversão de atributos operada por Mário é um típico exemplo de hipálage. Conforme observa Lafetá, "o poeta que antes tentara escrever 'à maneira de Verhaeren', encontra dentro de si a linguagem nova para representar-se e para representar sua cidade." A aproximação entre os títulos seria uma tendência de Mário "à individualização concretizadora do material temático".

> Nomeando e individualizando seu primeiro motivo temático, a cidade-Paulicéia, o poeta se faz mais ligado a ela; atribuindo-lhe a seguir seu próprio estado de ânimo, cria uma identidade entre os dois. Pois quem é que se encontra desvairado, o eu ou a cidade?
> (...) A cidade não surge apenas como correlato-objetivo (Eliot) dos sentimentos do eu, pois tais sentimentos existem em função da cidade, de modo que a autodescrição tem de ser também a descrição da cidade. Quero dizer que no caso de Mário de Andrade não se trata simplesmente de buscar fora da subjetividade a imagem objetiva que a represente (como nos maus poetas), mas que este sujeito da poesia é ele mesmo, formado pela realidade que canta, e está tão ligado a ela quanto o título geral dos poemas procura sugerir. (...) procura em suas sensações, nas impressões que a cidade deixa dentro dele, as marcas que revelam a imagem única e dúplice de ambos. (LAFETÁ, 2004, 360)

O livro *Paulicéia desvairada*, escrito poucos anos após a visita ao poeta de Mariana, representa uma "tentativa de originalidade literária brasileira", nos termos de Lafetá. Essa tentativa de originalidade não deixa de dialogar com o projeto de Alphonsus, que vinculou sua subjetividade ao ambiente de Mariana.

Aquilo que diz Lafetá sobre a relação do eu com a cidade na poesia de Mário pode bem ser aplicado à poesia de Alphonsus. Mário reconhece a identidade entre o eu solitário de Alphonsus e a "episcopal cidade" de Mariana: "Dona Mística vive com ele pelas suas noites de poesia, por seus dias de solidão." (GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 69).

Aquilo que faria despertar o interesse dos poetas modernos por Alphonsus, mais ainda no caso de Mário de Andrade, é o fato de que

> Apesar de sua morbidez, Alphonsus de Guimaraens é, de todos os poetas anteriores ao Modernismo, o que está mais próximo da sensibilidade contemporânea, aquele com o qual os de hoje podem aprender a manejar o próprio instrumento. (DUTRA & CUNHA, 1956, p. 83)

Daí o interesse de Mário pela produção de Alphonsus, que soube representar o espírito das cidades de Ouro Preto e Mariana a partir de uma linguagem específica e original, como mais tarde faria o próprio Mário com a cidade de São Paulo.

Portanto, se analisada a importância da poesia de Alphonsus atribuída pelo modernismo brasileiro veremos que, além do interesse pela qualidade literária de Alphonsus, a cidade fará o elo entre esses dois momentos da literatura brasileira. Alphonsus será lido pelos modernos, ainda que pelo avesso, como alguém que trouxe a vivência personificada das cidades, mesmo que essa vivência seja avessa às dinâmicas da metrópole.

A prosa de Alphonsus de Guimaraens

A prosa de Alphonsus de Guimaraens encontra-se em duas obras: *Mendigos* e *Crônicas de Guy d'Alvim.* Os textos variam entre crônicas, contos, resenhas e poemas em prosa sendo que parte deles são escritos desde 1895, quando ainda residia em Conceição do Serro, cidade que se fará presente nas crônicas de seus pseudônimos Guy d'Alvim, João Carrilho e M. Matias, com assuntos que tangem questões literárias e políticas, entre eles identidade, nacionalidade, religião, divórcio, dança, educação. Em síntese, são textos que versam sobre temas que pensam o espírito e a sociedade a partir dos acontecimentos da cidade de Conceição do Serro.

Se na poesia Alphonsus é reconhecido, sua prosa é muito desmerecida pela crítica, mas não apenas por ela. Em nota à edição da *Obra completa*, organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho, sobre as *Crônicas*, lê-se:

> Em edições futuras, nada impedirá que outros trabalhos venham a ser acrescentados às Crônicas de Guy d'Alvim, que damos incompletas apenas para não adiar de muito a presente edição e por considerarmos não ser este aspecto – o cronista – fundamental na obra de quem foi sobretudo Poeta. (GUIMARAENS, 1960, p. 736)

O que se percebe a partir daí é que mesmo os organizadores de sua obra completa não veem na produção em prosa de Alphonsus de Guimaraens algo indispensável. Lastima-se saber que aquilo que vem à mão como obra completa é ainda incompleta e que em tantos momentos a organização não corresponda de fato à intenção do poeta –

aqui sim um problema que não poderia ser solucionado por organizador nenhum.

Em carta a Mário de Alencar, datada de 17 de maio de 1908, Alphonsus escreve: "Sei que sou essencialmente poeta; a linguagem não metrificada dá-me um trabalho duplo." (BUENO, 2002, p.10).

Diz, então, Alphonsus que ser poeta é sua essência. Sabemos, no entanto, que por mais entranhada que lhe seja a poesia, escrever um poema requer sempre muito trabalho. Tratar sem esmero dessa parte significativa da obra do escritor justamente quando é na prosa que ele diz ter trabalho dobrado certamente contribui para que essa produção fique sempre escondida.

Critica-se por vezes o que poderia ser uma afetação de Alphonsus na escolha de seu vocabulário. A leitura das crônicas, por outro lado, permite pensar que a escolha por um vocabulário mais elaborado pode ser tanto o acordo dele com a estética simbolista, que prevê a dificuldade da leitura, cabendo ao leitor decifrar o que lê, quanto algo já natural para um sujeito tão erudito. O que justificaria a ideia de ser esse um vocabulário corriqueiro a Alphonsus é o fato de que mesmo quando escreve textos em que o humor se faz presente esse mesmo vocabulário ajuda na construção do elemento cômico.

Muitas das crônicas e dos contos têm mais humor do que as demais obras de Alphonsus e, por serem também sobre temas políticos, interessarão aqui em dois momentos particulares: na aproximação que se fará entre a prosa de Alphonsus e de Rodenbach e na discussão sobre Alphonsus e o lugar particular que ocupa o poeta na *torre de marfim*. Não se trata aqui de adesão ao termo no que ele tem de pejorativo. Pelo contrário, a expressão será problematizada no capítulo final, em que a aproximação entre Alphonsus e Rodenbach será efetiva. Então, discutiremos como é um erro associar o poeta simbolista ao absenteísmo ou a uma postura alienada.

Apenas com o fim de apresentar brevemente o que se lê em *Crônicas de Guy d'Alvim*, transcreve-se, a seguir, uma das crônicas em que diversos temas são discutidos sempre de modo jocoso.

> XLII. Remédios para insônia.
>
> Diversos são os remédios aconselhados para as insônias renitentes. A farmacopeia indígena está cheia dos mais poderosos narcóticos. Há, no entanto, certas naturezas privilegiadas que resistem a todas as boticas.
>
> Torna-se-lhes, então necessário obter o sono por meio de outros remédios. É o que me acontece.

> Procurei a princípio na Bíblia o segredo de ausentar-se um mortal deste mundo, durante oito horas a fio; a leitura dos primeiros capítulos, aquela monótona sequência de gerações e gerações fazia-me tombar desfalecido num torpor profundo, e nem a própria voz de minha sogra, a dar ordens matutinas, era capaz de acordar-me.
>
> Com o correr dos tempos habituei-me àquela leitura e passava diante dos olhos abertos todas as suas profecias. Habacuc era o único que me fazia dormir durante alguns momentos.
>
> Foi, então, que recorri aos poetas.
>
> Um poema heroico, em dez cantos, deixava-me aniquilado; muitas vezes um minúsculo soneto atirava-me com os ossos ao leito. Por largos e infinitos anos, só dormi com auxílio de Suspiros poéticos de Magalhães; quanto mais o bardo suspirava, tanto mais eu roncava.
>
> Estava, no entanto, escrito que até aquela fonte de descanso devia faltar-me um dia. Li e reli aquilo tudo sem pestanejar, sem que a menor sombra de cansaço viesse envolver a minha alma em véus opacos.
>
> Foi, então, que surgiram providencialmente para mim os artigos do Sr. conselheiro Martins de Carvalho, a restaurar com toda a paciência a monarquia portuguesa nas colunas de conspícuo órgão militarista carioca. Quando S. Exa. começou a tratar da incursão de Paiva Couceiro no território luso, tive as noites mais tranquilas de minha vida. Não houve, afirmo-lhes, frade capucho que tão sossegadamente ressonasse na ditosa paz do seu silencioso convento.
>
> Comprava todo o santo dia o indefectível jornal, certo de que antes das dez estaria repisando nos braços clássicos de Morfeu; dormia a bom dormir, muito antes mesmo de saber se Couceiro entrara ou não na terra dos nossos antepassados.
>
> Mas não tardou que, com o hábito, as virtudes terapêuticas da droga também falhassem; foi então que um advogado meu amigo me aconselhou a atirar-me de unhas e dentes a todos os acórdãos de todas as câmaras criminais do nosso vasto país.
>
> Creio que em breve tempo nem os acórdãos me farão dormir; tenho, entretanto, lucrado extraordinariamente com essas utilíssimas leituras. Já sei, por exemplo, porque razão vai um pobre diabo ao júri cinco a dez vezes consecutivas: a menor nuga no processo é caso insofismável de irreparável nulidade, não havendo poder humano que a sane.
>
> Li uma dessas peças de jurisprudência criminal, onde o motivo que fazia o réu ser mais uma vez julgado por seus pares, era de escacha.
>
> O juiz era um honesto magistrado que tinha um único defeito de trocar os erres por eles; não só quando falava mas também quando escrevia, a sua língua lhe pregava dessas peças.
>
> Assim, formulando o quesito da superioridade em arma, de modo que o paciente etc., perguntou ele ao conselho se o réu tinha superioridade em alma sobre o ofendido.
>
> Embora constasse dos autos que o delinquente cometera o crime, pespegando dois tiros de garrucha na vítima, os jurados acharam que nenhum tinha a alma superior à do outro...
>
> E ficou tudo nulo. A Gazeta, M. Matias. (GUIMARAENS, 1960, 654)

Essa é uma das poucas crônicas assinadas pelo pseudônimo M. Matias. Interessa observar nela o modo debochado que Alphonsus adota para rapidamente criticar uma série de assuntos. Nessa crônica, nada, nem terreno, nem divino interessa a esse sujeito porque

tudo parece estar fora de lugar; na verdade, tudo é de um rebaixamento tão grande que sequer provoca a comoção ou indignação do escritor. Diante dos profetas da Bíblia, da literatura romântica, das crônicas de jornal que reivindicam a monarquia, de incursões militares, tudo o que sente o poeta é sono. É notável ainda a ironia com que finaliza o texto quando, por causa de uma troca de letras de um juiz, um criminoso é liberto.

Apenas para reafirmar a questão do deboche nesse livro, vale mencionar a crônica "Pedagogo de gênio", sobre métodos de educação adotados e em elogio a um professor, onde se lê que "Para os tapados não há sistema disciplinar que preste" (Guimaraens, 1960, p. 637).

Além dos textos de tom humorístico, há assuntos sérios sendo tratados com gravidade e indignação. A religiosidade de Alphonsus continua a ser presente em várias crônicas. Numa delas fala-se sobre o casamento e como o afastamento da religião conduz a adultérios e divórcios, assunto grave para ele.

Entre tantos outros que poderiam ser mencionados, destaca-se apenas uma última crônica em que o poeta mostra sua indignação contra a escravidão e em que se reiteram os aspectos relacionados à alma verdadeiramente cristã, tema que será analisado com mais cuidado na leitura de alguns contos de *Mendigos*:

> XV. 13 de maio
>
> Para os brasileiros, principalmente para aqueles que de nós em cujas veias o sangue africano corre em tamanha proporção, nenhuma glória nacional se avantaja a esta em glória imorredoura, em imperecível triunfo.
>
> Sob o jugo infamante do cativeiro, jazia toda uma raça valente, que nos teria dado por certos homens maiores do que nos deu, se em vez da grilheta da escravidão sentisse nos pulsos os colares da liberdade e da civilização, se em vez do desprezo, do martírio e do ódio, tivesse a acariciá-la o amor que reanima, a piedade que vivifica, a compaixão que todos devem ter pelos desamparados. (GUIMARAENS, 1960, p. 612)

O livro *Mendigos*, último livro publicado em vida por Alphonsus de Guimaraens, também traz crônicas acerca de política e personagens históricas, mas textos literários com temas relacionados à mulher amada, à morte e ao amor fazem-se mais presentes. Nesse livro, sua prosa é representativa de uma poética que se desenvolve ao longo de sua carreira.

O interesse pela prosa de Alphonsus de Guimaraens surge por duas razões: primeiro, tentar lidar com a prosa simbolista, colocada como problema para a crítica,

como assinalam Anna Balakian e Muricy Andrade; segundo, pela necessidade de explicar ou tentar desfazer a imagem do poeta como mais um simbolista fechado na torre de marfim. É este sim o seu lugar quando da construção deste eu-lírico que se pretende isolado do mundo. Mas esse isolamento não deriva de alienação social, da falta de interesse, nem da ausência de engajamento, mas da recusa à coletividade quando ela é causa de sofrimentos e mundo de vícios, não de redenção. Na prosa de Guimaraens, seu engajamento e sua observação mais próxima do mundo ficam mais evidenciados do que em sua poesia.

Nas obras em prosa de caráter literário, o isolamento é uma constante, como se fora a única forma possível de resistir e sobreviver. A lembrança de sua noiva amada, morta, e a escolha por uma cidade também morta, reforçam a necessidade de construção de um sujeito que não encontra a felicidade no mundo real e precisa de fórmulas de evasão.

Esse isolamento é reforçado pela imagem do mendicante – desde já ambígua, pois que neste caso o ato de esmolar é antes uma escolha, um voto em nome do próximo. "Mendigo", portanto, guarda em si a ambivalência daquele que é renegado por sua pobreza, mas que tem na pobreza mesma sua nobreza de espírito. Tem-se aí o símbolo do excluído, do renegado, mas também do mártir terreno e divino, cujos sacrifícios não são reconhecidos por aqueles muito presos a valores mundanos; nessa dimensão, está a especificidade de Alphonsus de Guimaraens.

A predileção pelos excluídos traz algo do literato, da própria figura de Alphonsus de Guimaraens. A reclusão do solitário de Mariana tem seu quê de ambiguidade por sugerir tanto uma espécie de altivez desse sujeito que olha a tudo e a todos de cima e com distanciamento, como um olhar próximo que propõe a identificação. O que explica o nexo entre esses dois universos e de alguma forma desfaz a ambiguidade é o sentimento religioso presente na obra.

O livro *Mendigos* inicia-se por um conto intitulado "Elias" (GUIMARAENS, 1960, p. 395-399). Por se tratar de um nome bíblico, merece atenção o nome do personagem. Elias é o "porta-voz de Javé", é o profeta que "ensina a partilhar", é "instrumento de vida". Na Bíblia sagrada, em nota ao nome de Elias, lê-se: "Elias quer dizer: 'Meu Deus é Javé'. Esse nome é para o profeta todo um programa de vida."[15]

[15] Bíblia sagrada. Ed. Paulus, 2000. Reis, 17: 1.

Nesse conto, narra-se a história da amizade entre um leproso e um cego. Ao ouvir pela primeira vez a voz do cego, Elias reconhece a sua própria, já que "a voz da miséria pede sempre no mesmo tom intrínseco". Os dois desgraçados se unem e partilham suas desgraças numa cidade que acaba por caracterizar o estado de alma das personagens. A cidade, como a vida dos dois, é "um crepúsculo triste como a agonia das almas". O conto apresenta diversos temas típicos do simbolismo, além de ter a cidade como pano de fundo.

> A noite em trevas desanimadoras, abandonada de todos, sem lua e sem estrelas, era o carinho supremo para aquele espírito que se exacerbava; e quando fechadas as pálpebras doloridas, sentia ao redor de si a mesma escuridão que o entenebrecia interiormente, o desgraçado prelibava o gozo profundo e silente que auguramos na poeira final.
> Ora o silêncio, naquela noite escura, ciliciava as almas. (...) O céu, prenhe de nuvens negras, parecia mais próximo da terra, quase unido a ela, em um afago ilimitado; e a harmonia das esferas veladoras, onde, se o luar cintila, há vozes de bem-aventurança, emudecera em meio de toda aquela desolação. Elias, que assim se chamava o lázaro, olhava para dentro de si, retrospecção amaríssima de sua existência. Feliz por poder calar-se, ele que bem sabia que a palavra afugenta os pensamentos íntimos, e que um instante de perplexidade é como um século de vida em relação às coisas infinitas (...). (GUIMARAENS, 1960, p. 396)

Os sons, a música, os aromas, as cores se fazem presentes nesse texto, recuperando as ideias de Baudelaire em seu famoso soneto, "*Correspondances*", em que se apresentam a necessidade de reflexão e a ideia de que as palavras a impelem. No conto, a harmonia é perdida em meio à noite de abandono e desolação. Embora a teoria da correspondência seja muito distante do universo de um cego e de um mendigo, o modo como Elias percebe o papel das palavras justifica pensar nelas aqui. Ainda, no conto "O manto" discutido mais adiante, a imagem desenhada na frase "A luz do sol parecia transformar-se em raios de som" reforça a ideia da correspondência e da musicalidade num jogo de sinestesia.

O ambiente da cidade é sugerido por uma noite abandonada em que o que prevalece é a desolação e o silêncio. É esse lugar que provoca em Elias o movimento de retrospecção, que, na condição de sua existência, só pode ser amarga. O processo de reflexão é a única possibilidade de vida que tem esse sujeito a quem ninguém quer se vincular, sujeito condenado a ser um andarilho errante esperando pela morte apenas. A palavra aqui já não mais é o meio de comunicação e harmonia, mas aquilo que tiraria de Elias seu único prazer.

Nessa noite negra, céu e terra quase se unem, sugerindo a união do divino e do terreno – sugestão presente também na figura do próprio Elias dado o sentido atribuído à imagem do mendigo. Essa imagem, aliás, é reforçada pelo encontro de um leproso com um cego. Trata-se de duas figuras humilhadas que olham com cuidado a sociedade, quando a olham. Será no cego que o leproso verá uma das condições possíveis de felicidade, já que a ele nada é dado a ver. Elias, por sua vez, é obrigado a enxergar o que o circunda, o que justifica a imagem de suas pálpebras doloridas, de suas "retinas fatigadas". Sobre a cegueira de seu novo companheiro, Elias reflete:

> Era, talvez, e por que não? a suprema felicidade que viera esposar o solitário velho: não ver, não ouvir, não falar, que mais se pode desejar no mundo? Elias via, e via bem, os rostos que se voltavam indiferentes, ou cheios de asco, à sua passagem; ouvia, e ouvia maravilhosamente, as palavras de desprezo, ou de ódio, ou de compaixão fingida, que os demais homens não podiam calar ao vê-lo, falava, e falava dolorosamente, para pedir esmolas, as frases que ouvira de outros mendigos em tempos mais felizes. (GUIMARAENS, 1960, p. 397)

Também nessa passagem, mostra-se como a crítica à suposta alienação do mundo pelos poetas simbolistas pode ser vista de outro ângulo; não se trata de alienação, mas de um isolamento imposto pelo outro, pelo mundo.

> (...) voltou silenciosamente para a furna escura, de ora em diante inabitável para ele, como o resto do mundo, sem esperar ao menos que enterrassem o corpo, porque não lhe seria dado ficar ali também, entregue de uma vez ao descanso do pó; e pelo silêncio impenetrável da noite, soluçaram hausteantes e convulsos, os gemidos estertorosos daquele supremo desespero." (GUIMARAENS, 1960, p. 399).

Elias não fecha os olhos nem os ouvidos. Pelo contrário, vê, e vê bem, ouve, e ouve maravilhosamente, aquilo que os outros dirigem a ele. Daí a reclusão. Não se trata de escolha, pois a reclusão é imposta pelo mundo que se mostra sempre avesso ao sujeito.

O contato com o mundo, então, se estabelece a partir daquilo que propunha Baudelaire, em *Correspondances*: é feito com a natureza por meio de aromas e sons, mas não pelo elemento humano. O cego pede a Elias que lhe traga "ramalhetes (...) cujos aromas dão sonhos ao coração"; Elias guia o cego enquanto esmolam. "De porta em porta, pacientemente, repetia-se a dolorosa via sacra; depois, cada um seguindo a ideia que o martirizava, sentavam-se em frente da capela das Dores, toda sonora de pássaros." (GUIMARAENS, 1960, p. 398).

Ao descobrir, por outro, que quem o acompanhava era um leproso, o cego não aguenta e morre; como Elias desconhece a causa da morte do amigo, fica dispensado de mais esse sofrimento.

> Debaixo da lapa sem luz, revive a sua vida medonha, e firma pungentemente a alma na desventura final daquele dia trágico.
> Agora, seguindo ao lado do ribeiro, que se esparzia em vagas agitadas, chegou à beira da cachoeira, precipitada em despenhadeiro acantilado, que ele ouvira exalar lamentações ao longe, em um responsório perene; e revoltando-se contra sua miséria, atirou-se pela torrente abaixo, amortalhando o corpo, que era todo chagas, em um sudário branco.

O desfecho do conto recupera o início, em que tudo remetia à morte. Mas agora a morte justifica-se como escape de um corpo que carrega úlceras, chagas e miséria. O "exalar" das "lamentações ao longe" aparece como um "responsório perene", esse eterno livro de cânticos noturno, que remete imediatamente ao poema "Responsorium", e à repetição do verso "Requiescat in pace". É o ambiente em que está, à beira da cachoeira, num despenhadeiro que sugere a Elias o movimento de queda e de integração dele à natureza, como forma de fugir à sua miséria, tal qual Cristo que, morto, deixa de ser limitado pela matéria para novamente regressar à sua condição de Absoluto.

Por se tratar da história de um lazarento, é inevitável a aproximação com a história de outra figura bíblica, Lázaro (em hebraico Eleazar, ainda mais próxima a Elias). Quando Cristo se dirige à Betânia para ressuscitar Lázaro, as pessoas que assistem à sua chegada comentam: "Um que abriu os olhos do cego, não poderia ter impedido que esse homem morresse?" Em seguida, lê-se a seguinte cena:

> Jesus, contendo-se de novo, chegou ao túmulo. Era uma gruta, fechada com uma pedra. Jesus falou: "Tirem a pedra". Marta, irmã do falecido, disse: Senhor, já está cheirando mal. Faz quatro dias." Jesus disse: "Eu não lhe disse que, se você acreditar, verá a glória de Deus?" Então tiraram a pedra. Jesus levantou os olhos para o alto e disse: "Pai, eu te dou graças porque me ouviste. Eu sei que sempre me ouves. Mas eu falo por causa das pessoas que me rodeiam, para que acreditem que tu me enviaste." Dizendo isso, gritou bem forte: "Lázaro, saia para fora!" O morto saiu. Tinha os braços e as pernas amarrados com panos e o rosto coberto com um sudário. Jesus disse aos presentes: "Desamarrem e deixem que ele ande. (Bíblia sagrada. JOÃO, 11: 33-44)

Na parábola bíblica, Cristo é aquele que traz a ressurreição e a vida a cegos e

lazarentos; basta-lhe erguer os olhos e pedir a Deus que lhe auxilie na execução do milagre. O conto de Guimaraens inicia-se com a cena de Elias olhando para o alto:

> Debaixo da lapa esconsa, ermida que escolhera para abrigar a sua irreparável desventura, o lázaro abjecto ergue para o teto esfumado os olhos vermelhos, onde a sombra dos cílios desapareceu para sempre, deixando expostas aos rios de luz impiedosos as míseras pupilas desertas, que nunca refletiram na vida uma imagem de amor. (GUIMARAES, 1960; p. 395).

O primeiro e o último parágrafo do conto repetem o lugar em que se encontra Elias: debaixo de uma pedra sem luz, esconsa, oculta, em que não se pode ver. Nesse conto, se associada a figura de Elias à de Lázaro de saída, pode-se prever um final esperançoso; mesmo a amizade que ele estabelece com o cego permite tal suposição. No entanto, já está anunciado no primeiro parágrafo não haver esperanças para Elias, uma vez que sua "desventura" é "irreparável". A esses olhos que nunca viram amor, acreditar na redenção de um Cristo que o salve é acreditar na possibilidade de redenção terrena, mas não estamos aqui numa parábola bíblica. Ao contrário, aqui não é dado ao cego ver nem ao lázaro a ressureição. Revoltado contra sua miséria, não encontra forma de salvação que não pela aniquilação de sua vida. Amortalhados em sudário branco, saindo de uma lapa, Lázaro e Elias caminham em direção a Cristo, um por meio da vida, outro por meio da morte.

Em outro conto do livro *Mendigos*, "O manto" (GUIMARAENS, 1960, p. 399-402), um convalescente narra sua dor enquanto seu "pensamento fugia para fora de mim mesmo, perdendo-se por entre as sombras intangíveis dos grandes desesperos." Além da cidade como motivo, aparece aqui a religiosidade, particularidade reconhecida no simbolismo de Alphonsus de Guimaraens. A imagem da cidade Vila Rica, em ruínas, funde-se novamente com o personagem que a observa e que a ela é submetido. A religião, por sua, vez, figurada na igreja ostentosa, é só quem triunfa em meio à perdição de um mundo cambaleante:

> 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)

Eis que surge um hortaleiro que "plantava corpos de virgens para colher pó",

figura estranha que o trata por amo e diz saber como curá-lo. O coveiro, de "sorriso carinhoso, horrível de ver-se, nos lábios escuros onde desvairavam blasfêmias", cobre o narrador com um manto e o coloca numa cova, na companhia de mortos e de sua amada:

> Passei os olhos espavoridos ao redor de mim, procurando encontrar, nessa cripta medonha, cheia de sombras e quase fechada à claridade baça da noite estrelada, o esqueleto mísero daquela que se finara ao meu lado, mansamente, como um cordeiro de Deus. (...)
> – Olha para dentro de ti mesmo, espreita a desolação do teu espírito em ânsias, e verás os olhos taciturnos do fantasma que amas, tu que bem sabes que as sombras não podem ser amadas...
> Perdida a esperança de vê-la junto de mim, fosse embora na nudez branca e trágica das múmias que me cercavam, o meu isolamento era real e irreparável. E os versos pungentes do Dies irae[16], que toda Idade Média soluçara, tombavam da minha boca na melodia sonolenta daquela linguagem bárbara, criada talvez para os salmos d'além vida...
> DIES IRAE, DIES ILLA! (GUIMARAENS, 1960, p. 401)

Numa cidade que é "um monte de ruínas", perdida a mulher amada, resta ao sujeito aceitar a música, aceitar que seu isolamento é "real e irreparável e rezar para que a ira divina seja piedosa com ele", para uma além-vida, de um tempo também morto.

Na segunda parte da narrativa, ainda em processo de cura pela figura enigmática, dentro da cova, o narrador vê, na imagem das caveiras sepultadas, memórias de vidas, de beijos. Da abertura do túmulo, via o céu, "que se despenhava em trevas". O narrador diz precisar de luz, mas ela não o alcança. O coveiro reaparece e declara que para tal doença, não há cura.

> Nesse momento atroz, passaram-me pela frente, em debandada, vingativos como remorsos, todos os sonhos da minha vida até então inútil. Desgraçada criatura que, depois de tantos anos de existência, não tivera amor para amar sinceramente os bons nem ódio para odiar sinceramente os maus. Pobre espírito sem rumo que, sofrendo embora no meio da hipocrisia satânica dos homens, não pudera dedicar-se a Deus cristãmente, como os santos e os mendigos, nem pudera fugir às tentações do mundo, abrigando-se debaixo das ermidas longínquas, onde há quem peça por nós...

Aquilo que se discutiu quando da leitura de "Elias" e que será investigado também na poesia de Alphonsus, reaparece com clareza nesse excerto do conto "O

[16] Trata-se de uma referência à ira divina, também presente no epílogo do livro *Kiriale*, como apontado no capítulo referente à poesia de Alphonsus de Guimaraens.

manto". Pobre é aquele que, perdido em um mundo de vícios, não soube encontrar Deus e a ele devotar sua pobreza material, "como os santos e mendigos", aqui claramente postos em equivalência espiritual. Desgraçado não é o mendicante, mas aquele que perde seu rumo espiritual em nome de prazeres terrenos.

As desgraças e misérias são de ordem existencial e física; a falta de religiosidade – tendo em vista o ideário presente no texto de que a religião a única forma de construção de um elo com o mundo que lhe dê significado – é tão ou mais grave do que a fome, a sede e a doença.

No conto "Pergunta imprevista" (GUIMARAENS, 1960, p. 405-409), novamente a lua e a cidade criam no ambiente noturno o espaço de divagações que ofuscam as percepções do "eu". O luar faz cintilar a cidade de casas tranquilas; imagens como "jorro de pérolas soltas, luminosa poeira, flores mortas", sons de cítaras que gemem, tocadas por mãos invisíveis, fazem aparecer ao narrador, em sua alma, a imagem da morte, "sombra intangível do meu amor desalentado".

Diz o narrador que acontece a ele pensar às vezes na morte, mas reconhece que "o Sonho, para os humildes, é um consolo decerto. Sonhar, ainda que seja com a morte, suaviza-nos o coração". Essa tranquilidade, no entanto, só é possível porque também é ilusão. Uma vez colocado em terra, tirado de suas divagações com a pergunta imprevista que lhe fazem – "É para o senhor aquela cova?" –, vê-se amortalhado entre "nimbos tenebrosos".

O que cria na alma desse sujeito tais ilusões e devaneios com a morte é o ambiente que se desenha à sua volta, a cidade e sua vontade própria, que acaba por determinar os caminhos que o sujeito percorrerá:

> Olhei em redor de mim. Não sei que vontade me guiará os passos por aquele sítio de horror. Em plena realidade, um mundo de espectros aparecia aos meus olhos turvados: eram almas em penitência à beira dos túmulos, onde os corpos jaziam.
> Com o espírito sempre afeito ao irreal, as névoas daquela noite de junho, banhada em ondas de luar frio, fizeram-me ver por momentos múmias e ossos onde só havia raios de lua a branquear salgueiros e flores. A pouco e pouco tornei-me senhor de mim, e pude contemplar tranquilamente o pobre cemitério da cidade morta.

O narrador diz-se em plena realidade, mas sua capacidade de enxergá-la está limitada por seus olhos turvos e pela imagem de penumbra que se lhe apresenta. Tornado

senhor de si, toma consciência de que, habituado ao irreal, viu a realidade a partir de suas impressões, de seus símbolos e dos símbolos inerentes a uma cidade morta.

Ainda a respeito da cidade morta e sobre o diálogo que Alphonsus estabelece com Rodenbach, no conto do livro *Mendigos*, intitulado "Jacinto" (1960, p. 409-413), há uma referência direta ao autor de *Bruges-la-morte*, e interessa destacar de antemão essa menção a Rodenbach. No conto, um grupo de amigos conversa e eis que um deles menciona "a vil prosa naturalista" do autor de *Le règne du silence*. A advertência no início do romance de Rodenbach, ao lado das menções que Alphonsus de Guimaraens faz ao escritor belga, foi o motivo primeiro que gerou a ideia da aproximação entre os dois escritores. O texto "Jacinto" será analisado a seguir pela menção direta a Rodenbach e por ser a cidade morta não apenas pano de fundo, mas essencial, para o desenvolvimento da história que será narrada por um dos integrantes do grupo de amigos. A ideia da vil prosa naturalista, que inicialmente se mostra paradoxal, esclarece-se quando analisado o romance de Rodenbach. Se por um lado o romance indica pela advertência o papel "determinista" cidade, por outro, pode-se dizer que ela é apenas cenário, pano de fundo; seria agente por incitar a ação das personagens ou simplesmente um lugar condizente com as vontades do personagem que nela se vê refletido. A cidade é personagem principal, mas funciona antes como titereia; sua presença nunca é direta, manifesta-se no efeito que tem sobre os demais personagens.

Como já dito, é no texto "Jacinto (Recordações de Vila Rica)" que Alphonsus de Guimaraens faz menção direta a Rodenbach. Em roda de amigos, Guy d'Alvim lembra-se de um "caso extraordinário" quando um dos cinco que compunham o grupo, dado o silêncio que se instaura a partir da leitura de um poema, menciona Rodenbach: "– Eis uma página do *Reino do Silêncio* do admirável Rodenbach, em vil prosa naturalista, disse, sorrindo." A brincadeira reduz o lugar em que estão os amigos, cabendo a eles serem os personagens da "vil prosa naturalista" do "admirável Rodenbach". Mais do que isso, o que se desenvolverá adiante poderia ser reduzido a uma prosa típica do naturalismo, em que as características biológicas determinariam a condição miserável do ser, não fossem as questões religiosas que organizam o conto.

Guy D'Alvim inicia sua história com um olhar social muito presente e que faz da figura de Jacinto, um mulato ruivo, nem branco nem preto, um sujeito deslocado em meio a um mundo de vícios. A não caracterização objetiva de seus aspectos físicos impede que o personagem seja interpretado por uma chave de leitura naturalista. Esse homem que

pede esmolas e se embriaga poderia ser entendido como a ralé, como parte de um mundo rebaixado, mas se sobressai aos outros por suas virtudes e por reconhecer os horrores que o cercam e o caráter das pessoas, "tão vis algumas, que Jacinto se enojava de apertar-lhes a mão". Pedir esmolas é o que resta a um sujeito que é criado sem o afeto familiar, porque também sua mãe era uma desgraçada, e que é escarnecido e vaiado por onde passa. As esmolas, no entanto, são dadas ao sacristão da igreja, o que mostra que sequer esse é um ato em benefício próprio. Jacinto, então, não é aquele que se perde em prazeres terrenos esquecendo-se de Deus; pelo contrário, dedica-se a ele "cristãmente", pelo bem, sacrificando-se em nome do próximo. Inocente, ingênuo, satisfaz-se com a sorte, e a embriaguez passa a ser o que lhe resta como alternativa de fuga:

> Foi uma noite terrível aquela, frio intenso, uma garoa de alfinetar as faces, um vento que tinha gumes. Para mais tarde as nuvens começaram a amontoar-se em um lado do céu, negras, borrascosas, cheias de raios; Jacinto, a quem o álcool emprestara asas de gaivota, seguiu pela rua afora, depois de ter passado horas inclementes na taverna do Peixe Frito. Já completamente transtornado, sem ideia de quem era e nem a que no mundo viera, fixos os olhos nos pés, como que acompanhava seus passos. Como a ladeira fosse íngreme demais, temeu cair e resolveu descansar um pouco, a fim de seguir depois a sua batida, sem destino. Deitou-se sobre as pedras da calçada e abriu os olhos demoradamente, recebendo dentro deles toda a treva do céu.
> E fazendo uma oração à Virgem, na certeza de ser atendido, dormiu pesadamente, à espera da semana seguinte, em que de novo sairia às esmolas, de hábito branco e bolsa na mão.
> A chuva despenhou-se clangorosamente.
> Esfuziavam relâmpagos, fosforeando na caligem das nuvens, e os raios estalavam como se partissem da terra, que não do céu. De manhã cedo, quando as portas se abriram, Jacinto parecia ainda uma pedra imóvel, atirada à enxurrada. (GUIMARAENS, 1960, p. 411)

Numa noite fria e tempestuosa, Jacinto sai de uma taberna já transtornado pela bebedeira, sem sequer saber "quem era e a que no mundo viera". Tendo perdido os sentidos e a razão, desiste de subir a "ladeira íngreme" da cidade hostil e deitando nas pedras da calçada, abre seus "olhos demoradamente, recebendo dentro deles toda a treva do céu". Mas, ainda em que em meio às trevas, não abandona sua virtude religiosa, e reza já sabendo que será atendido.

Ao receber as trevas em seu corpo, começa um processo como que de desumanização de Jacinto, que agora será comparado a uma pedra. Tido como morto, ainda que por vezes roncasse ou se mexesse, a seu enterro não é dada urgência por se

tratar, perante os olhos do botica, de um bêbado, cujo corpo só se decomporia "depois que a alma chegasse ao inferno". Rezam pelo morto, dando "graças a Deus por ter acabado com Jacinto" e intercedendo a favor daquela alma impenitente que morrera "em pecado de intemperança". Todos aqueles que o rodeiam o renegam, tal qual o poeta em meio à nobreza, conforme se lê em "O brasão", que será analisado nessa dissertação. Passadas doze horas de sua embriaguez, Jacinto sente-se viver, vê-se em meio a um cenário bucólico. Repentinamente, sua alma enche-se de "pasmo e involuntários espantos" e Jacinto passa a ter delírios satânicos. Mas, "diante de tão inesperado quadro, Jacinto sossegou", pois

> continuaria no inferno a vida que levara na terra, sempre cercado de homens que eram mais selvagens do que os diabos presentes, tão corteses e pândegos. (GUIMARAENS, 1960, p. 412).

Em sonhos ainda, Jacinto dirige-se ao diabo e, ao descobrir que no inferno não havia nenhum tipo de bebida alcoólica, único conforto dessa alma, desperta sobressaltado. O sacristão, José Maria, sequer com seu hábito cuidou de enterrá-lo. Não só entre os homens de pouca fé jacinto era excluído, mas também entre os seus. Jacinto vai à capela para agradecer, por ter escapado de ser enterrado vivo, a Nossa Senhora, que está coberta de flores. É a religião o caminho para a redenção, já que só a "mãe dos desgraçados" seria capaz de sorrir para Jacinto.

A palavra "jacinto" aparece dicionarizada com acepções diversas em dois dicionários consultados. "Jacinto" é uma planta cujas flores têm forma de sino e podem ser azuis, brancas, rosas, roxas e amarelas; jacinto é também um tipo de pedra preciosa de diversas cores. Importante notar que, como a das pedras e das flores, a cor de Jacinto também não se define. Esses dois significados projetados sobre a personagem dão conta da dupla dimensão de Jacinto. Seu nome guarda, com isso, elementos ligados ao terreno e ao divino. Pensado como uma pedra, ele está vinculado ao aspecto terreno e à queda num momento em que o gesto de ascensão, sugerido pela "ladeira íngreme", mostrou-se impraticável. O aspecto divino se faz na imagem de Nossa-Senhora que, "engrinaldada de flores", parece carregar em si mesma a predileção e o afeto por Jacinto. Seu nome e as imagens aqui destacadas mostram um contraste entre a leveza e a gravidade, o diáfano e o profano.

De alguma maneira, é também possível pensar num diálogo que esse conto

estabelece com o Jacinto da mitologia grega. Na narrativa mitológica, Jacinto e Apolo brincavam de lançamento de discos quando Jacinto é acidental e mortalmente ferido por Apolo. O deus grego tenta revivê-lo mas não consegue. Para manter a memória de Jacinto, faz uma flor com o sangue derramado[17]. O conto "Jacinto", quando traduzido para a versão cristã de Alphonsus de Guimaraens, tem outro final. Se ao deus pagão é impossível reviver Jacinto, não o é à divindade cristã, Nossa-Senhora. Ainda, no conto de Alphonsus, a imagem grega dos discos é substituída agora pelas imagens de raios e relâmpagos, que por sua vez não são desferidos por Deus, mas como que da própria terra, lugar inóspito e mortal; o destrutivo está na imanência terrena.

Finalizada a história, vemos de novo o grupo de amigos que escutam. O silêncio faz-se novamente, fechando-lhes a boca. Não mais o mesmo silêncio que originara a narrativa, não mais o silêncio de uma vil prosa naturalista, mas um silêncio próprio da poesia de *Le règne du silence*, silêncio que fez com que, dessa vez, os membros do grupo trocassem tristes olhares e suas almas se correspondessem.

É importante ressaltar o subtítulo do conto, "Recordação de Vila Rica". O personagem Jacinto, que mora numa pedra, torna-se de alguma maneira símbolo da cidade morta. Ele consegue sobreviver a ela, ainda que a ela pertença de tal forma que chegue a confundir-se com suas pedras.

Como nas *Crônicas de Guy d'Alvim*, o livro *Mendigos* apresenta textos com temas diversos. A escolha dos textos aqui selecionados deu-se antes pelo interesse em mostrar a relação que o poeta mantém com a figura do pobre ou do mendigo, por sua vez permeáveis às imagens do santo, uma vez que essas figuras representam para ele uma condição de exclusão com a qual ele se identifica além do fato de o ambiente das cidades mortas ser cenário ideal para o desenvolvimento de tais narrativas.

A poesia de Alphonsus de Guimaraens[18]

Se na prosa o reconhecimento da qualidade de Alphonsus é, quando existe, parcial, como poeta Alphonsus sempre foi querido. Pretende-se, aqui, fazer um breve comentário sobre alguns poemas de diversos livros, destacando neles sobretudo os temas da cidade morta, da noiva morta e da religiosidade como base para o argumento a ser

[17] Cf. Kury, M. G. (2008) *Dicionário de mitologia grega e romana*. São Paulo: Editora Zahar, p. 222.
[18] Todos os poemas de Alphonsus de Guimaraens foram transcritos da edição de *Poesia completa*, de 2001.

desenvolvido na comparação entre Alphonsus e Rodenbach.

Kyries e Responsoriuns: o eterno lamento

Kiriale, primeiro livro escrito por Alphonsus, entre 1891 e 1895, será publicado apenas em 1902, posteriormente a duas outras obras. A morte, associada sempre à imagem da cidade e da noiva, prevalece como tema central nessa produção ainda da fase adolescente do poeta. A presença do mal e de símbolos relacionados a ele configuram a esfera dessa obra, em que a religiosidade é já traço marcante e único caminho de salvação aos homens carregados de desejos.

O livro divide-se em seis partes: são cinco capítulos e um epílogo. A epígrafe do livro conta com duas citações, uma bíblica[19] e uma de Verlaine[20], a primeira sobre perdão, a segunda sobre a morte como forma de redenção, temas que serão desenvolvidos ao longo dos poemas.

Importa observar a organização do livro porque ela não é casual e obedece aos princípios, à ordem, da criação divina[21]. A imagem de abertura e do fim do livro é o *pó*, imagem que resgata a origem do mal – como consequência da descoberta do bem e do mal, da desobediência, Deus lembra ao homem que ele é pó e ao pó voltará.

A primeira e a segunda parte – "Caput I: Pulvis" e "Caput II: Os sonetos" – contêm 14 sonetos cada. O primeiro, o sétimo e o décimo quarto poemas dos dois livros

[19] Misere mei, Domine, quoniam infirmus sum; sana me, Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea. (Davi, S. VI, - penitencial). "Tende piedade de mim, Senhor, porque desfaleço; sarai-me, pois sinto abalados os meus ossos. Trad. Em http://gregoriano.wordpress.com/2010/12/21/misere-mihi/>. Acesso em 17 abr. 2014.

[20] Place à l'âme, Seigneur, marchant dans votre voie/ Et ne tendant qu'au ciel, seul espoir et seul lieu. (P. Verlaine)

[21] Também no *Setenário das dores de Nossa-Senhora*, escrito entre 1896 e 1898, com publicação em 1899, a estrutura liga-se à mitologia cristã. O livro inicia-se com uma "Antífona", abertura dos salmos de uma missa. Nesse poema, vê-se um eu-lírico em estado de agonia que procura o afago da "mãe dos aflitos". O fechamento do livro é feito com uma "Epífona". A estrutura paralelística e o refrão da "Epífona" lembram perfeitamente a oração que se faz em uma missa, com pergunta e resposta, como no poema "Responsorium". Entremeiam esses dois poemas sete partes, uma para cada dor, cada uma com sete sonetos, todas elas antecipadas por uma epígrafe bíblica relacionada às dores de Maria, pelas quais se sintetiza a dor que será tratada. São elas a profecia de Simeão sobre Jesus (Lucas, 2: 34-35); a fuga da família para o Egito (Mateus, 2: 13-21); o sumiço de três dias de Jesus (Lucas, 2: 41-51); o encontro de Maria e Jesus a caminho da crucificação (Lucas: 23, 27-31); Maria assiste à crucificação e morte do filho (João: 19, 25-27); recebe o corpo do filho (Mateus, 27: 55-61); e Maria assiste ao enterro de Jesus (Lucas, 23: 55-56). (Apud. BÍBLIA, 2000). Devoto de Maria, Alphonsus de Guimaraens, nesse livro, rende uma espécie de homenagem à santa que, em paz e sem se revoltar com a perda que lhe é imposta, suporta todos os martírios terrenos em nome de valor maior, a vontade divina.

trazem títulos e imagens bíblicas. Em "Caput I: Pulvis", o primeiro poema denomina-se "Initium"; o sétimo "Sete damas"; e o décimo quarto, "Ladainha dos quatro santos", cujo refrão é "*Ora pro nobis*". Em "Caput II: Os sonetos", o primeiro poema, "O náufrago" repete a imagem do pó ("Como custa a esse corpo desfazer-se em pó"); o sétimo poema, "Serpes" traz nos seus versos novamente um trecho bíblico ("Tantas serpentes vi pelos meus calcanhares")[22]; e, por fim, o décimo quarto soneto traz o claro título "*Mors*", em que se lê uma oração. Todos os demais poemas desses capítulos trazem temas bíblicos e relacionados ao mito da criação presentes no Gênesis.

O terceiro segmento traz o poema dedicado a "S. Bom Jesus de Matozinhos" [ANEXO A]. Nele, visualiza-se a Capela construída por S. Bom Jesus de Matozinhos, feita para que fosse adorado. O lugar em que se localiza é ameno, quase bucólico. Alcançá-la é pesaroso, já que é preciso subir "ladeira acima/ Até chegar no alto do morro". Apesar da distância, porém, os fiéis não perdem o ânimo, por se tratar do Senhor do Bom Socorro. Diferente dos demais ambientes e atmosferas prevalentes no livro, a Igreja traz paz tão grande "Que é impossível que se não seja / Um bom cristão em tal lugar." As alegrias são "Alegrias mais que terrestres" e mesmo o cemitério traz o sentido da vida ao invés da morte: "E atrás da Igreja o cemitério / Floresce cheio de jazigos. / Os próprios mortos, que mistério! / Vivem na paz de bons amigos." Os que vão subir o morro superando o obstáculo que se coloca para chegar até o alto são justamente os mais fracos, os oprimidos e desvalidos, são as "velhas de oitenta anos contados", são os "entrevados", são "espectros cheios de esperança", "leprosos", almas que pertencem ao lodo, almas sem rumo.

No entanto, a graça concedida coloca-se em questão. As velhas não podem ser acolhidas uma vez que os braços do santo, ainda que abertos, estão pregados; os entrevados rastejam até o santo para olharem-lhe os olhos, e assim saírem das trevas, mas é humano o olhar; e aos mortos que ainda têm esperança e querem cumprir promessas, o olhar do santo se mostra antes piedoso, mas não salvador. Ainda, a relação amorosa do eu lírico inicia-se num dos jubileus, e é diante do santo que começa o amor. Entretanto, a amada do eu-lírico adoece, e só o que pode fazer S. Bom Jesus de Matozinhos é olhá-la "como que a chorar".

[22] Cf. Bíblia sagrada. Livro do Gênesis (Capítulo 3, versículos 24-25) "Então Javé Deus disse para a serpente: 'Por ter feito isso, você é maldita (...) Eu porei inimizade entre você e a mulher, entre a descendência de você e os descendentes dela. Estes vão lhe esmagar a cabeça, e você ferirá o calcanhar deles."

Interessa destacar a circunstância divina em que o poema está inscrito. Trata-se de um poema que dialoga com o divino, com a comunhão harmoniosa entre a Igreja e tudo o que a rodeia, inclusive no que se refere à morte, ao cemitério, que perdem aqui o caráter macabro presente nos poemas anteriores.

Por outro lado, no poema "A catedral", quarto segmento do livro, narra-se a história de Dona Guiomar que, presa aos valores materiais e à vida humana, implora a Deus por vida eterna em troca da construção de uma catedral.

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

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

A eternidade da vida terrena concedida a Dona Guiomar, todavia, passa a ser o seu maior pesar. Velha, sem forças, começa a desejar a morte, mas "não tomba a Catedral". Fazem-lhe um caixão e ela permanece nele por séculos esperando a morte e perguntando "Se tombou a Catedral". Em contraste com o item anterior, o tema que prevalece aqui é relacionado a questões humanas, terrenas e às consequências que sofrem aqueles que não buscam elevação espiritual.

A quinta parte, "Ossa mea", é composto por sete sonetos, cujos temas são a morte, a desesperança e o enterro de sonhos e ilusões, reiterando o tema predominante na obra. O epílogo [ANEXO B], por sua vez, intitula-se "Dies Irae[23] (Sequência do dia de finados)". A estrutura do livro, portanto, remonta a história da criação de acordo com a mitologia cristã. São seis partes do livro, como são seis os dias da criação. O sétimo poema, portanto, não existe porque o sétimo dia foi reservado para o descanso, uma vez que a criação estava completa[24]. Ironicamente, o epílogo refere-se à ira divina e ao

[23] O poema é, na verdade, a tradução do réquiem de mesmo título originalmente escrito em latim.
[24] Cf. Bíblia sagrada (2000), Livro do Gênesis, 2, 1-3: "Assim foram acabados o céu e a terra e todos os seus ornatos. E Deus acabou no sétimo dia a obra que tinha feito; e descansou no sétimo dia de toda a obra que tinha feito. E abençoou o dia sétimo, e o santificou, porque nele tinha cessado de todo a sua obra, que tinha criado e feito.".

momento do julgamento final, não da realização, embora esteja realizada a escrita do livro.

Além disso, na mitologia da criação cristã, é dada grande importância ao número sete (sete dias de criação, sete pecados, sete virtudes, sete dores de Maria...). Daí a importância de se notar a quantidade de poemas dos dois primeiros capítulos de *Kiriale*, o equivalente ao dobro de sete. O sétimo poema do primeiro livro, "Sete damas", repete à exaustão o número de que se fala: sãos sete damas, sete pecados, sete palmos, sete salmos, sete ciprestes, sete estrofes. Continuando por esse mesmo percurso, observe-se que a composição do número sete, formado pelos números três e quatro, ainda de acordo com a mitologia cristã, também é importante, uma vez que três é o número relacionado ao divino e quatro ao humano, assim como as partes três e quatro de *Kiriale*. Por fim, o próprio título do livro, *Kiriale*[25], faz menção ao conjunto de *kyries*, cânticos comuns da missa, o que reitera o caráter litúrgico do livro.

A leitura que se faz a seguir do poema "Initium" pretende assinalar os traços que se farão presentes ao longo da sua poesia já assinalados no início de sua produção.

[25] O nome "kiriale" é também referência para o nome dado ao casarão construído em 1904 na Vila Mariana pelo senador José de Freitas Vale. Alphonsus de Guimaraens atribuirá a Freitas Vale, ou Jacques D'Avray, o epíteto de "prince du symbole". A Villa Kyrial foi de grande importância para os encontros entre os poetas simbolistas. No livro *Villa Kyrial,* Marcia Camargos conta a origem do nome dado ao casarão: "O sonoro Kyrial, com *y*, tem raiz no vocábulo grego *Kyrios*, que significa *Deus*, *Senhor.* Em latim *Kirie*, unido a *eleison*, forma a expressão 'eleitos do senhor', invocativo ritualístico repetido pelos fiéis em oração durante a missa católica. Foi escolhido pelo poeta simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens – autor do livro *Kiriale* –, que costumava explorar formas litúrgicas para compor alguns de seus poemas. (CAMARGO, 2001; p. 52)

Caput I. Pulvis[26]

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre.

I. Initium:
(Ao meu primo Horácio Bernardo Guimarães)
Tanta agonia, dores sem causa,
E o olhar num céu invisível posto...
Prantos que tombam sem uma pausa,
Risos que não chegam mais ao rosto.

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

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

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

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

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

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

Nesse poema, que abre o livro *Kiriale*, leem-se motivos e imagens que percorrerão a obra, dando-lhe o tom místico, mas cercado ainda pelas tensões entre desejo e religião. O poema traz epígrafe de Baudelaire[27] para assinalar que a morte é o que faz viver.

São sete estrofes, cada uma delas contendo uma espécie de quadro, de cena em

[26] Op.cit. p. 126
[27] A epígrafe é retirada do poema "*La morte de pauvres*", do livro *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire.

que se desenvolvem os conflitos do eu entre desejo e fé. A agonia e a dor, cuja razão inicialmente se desconhece, estão presentes já na estrofe inicial do poema de abertura do primeiro livro escrito por Alphonsus. A interiorização que revela o âmago sofrido desse "eu" opõe-se ao olhar que busca a elevação espiritual. O próprio sentido da conjunção "e" ganha valores antitéticos. Ela, que em princípio é aditiva, aqui sugere valor adversativo ou mesmo concessivo. O olhar procura ver o céu, que, no entanto, não se dá a ver; o riso cede lugar a prantos infindos. O sujeito, então, em estado de sofrimento e desolação, procura redenção, mas não a vê.

A segunda estrofe permite antever um sujeito como que em estado de delírio, tal o cansaço que a agonia lhe provoca e a solidão em que se encontra. Não há um referencial de vida que possa lhe recolocar no eixo, em ponto de equilíbrio; escutam-se passos incertos embora o silêncio prevaleça. Sozinho, vê-se perseguido por sombras, não de mortos, mas sombras mortas. Tudo o que o rodeia, as sombras, os espectros, as múmias, os esqueletos são símbolos da morte e do horror, únicos elementos que o sujeito é capaz de vislumbrar nas noites escuras e vazias. A solidão, reforçada no terceiro quadro, dá espaço para que surjam os conflitos entre credo e luxúria. Seu quarto, o lugar do descanso, da paz, do repouso, é agora espaço de tormentos infernais, ambiente que se torna propício para alguém parir a filha de Satã. Dos conflitos íntimos desse sujeito isolado, nasce a *fúria*, ser nefando que, na estrofe seguinte, lança-se sobre ele. A escolha do léxico chulo para descrever o corpo feminino evidencia ainda mais o campo rebaixado da luxúria e um sujeito que de alguma maneira encontra-se vencido pelas forças do mal. Sequer o céu é opção, já que no alto há nuvens de anjos negros impedindo-lhe ainda mais a visão. Rodeado pelo inferno e pelo abismo, sem saída, o sujeito, acovardado e tomado já pelo mal, prestes à entrega, à queda, pede à Santa Maria que lhe dê o exorcismo. A salvação aparece no último momento. A lua, Santa Maria, surge, faz-se a luz no céu trazendo novamente claridade e espanta os pesadelos, que se veem obrigados a fugir.

São muitos os contrastes presentes nesse poema que inaugura a obra de Alphonsus de Guimaraens. Prantos e risos, olhos abertos sem nada ver, alguém que chega, alguém que foge, o som dos passos e o silêncio dominante, a solidão e a presença do maligno, rezas e luxúrias, céu e inferno, a coragem e a covardia, as cores alvas da lua e da Santa Maria em oposição à escuridão instaurada pelas asas negras dos anjos no alto, o levantar da lua desfazendo o lugar rebaixado em que se encontrava o eu lírico.

O teor dos contrastes percebidos nesse poema será reiterado, ainda que com

imagens diferentes, mas sempre pertencentes ao mesmo campo semântico, à mesma atmosfera, próximas da estética de sua época. No caso de Alphonsus, no entanto, a religiosidade adquire caráter singular em meio aos simbolistas, uma vez que, aqui, não se trata apenas de uma consequência do misticismo do período, especialmente do swedenborguismo, mas de um princípio verdadeiramente cristão do poeta.

São repetidas ao longo do livro as imagens de corvo, crânio, caveira, sinistro, riso, caixão, defunto, leito, mortalha, cruz, cova, ermos, desesperança, demônios, pó, esqueletos, presságios, morte, fome, campanário, entre outras, imagens que desenham um campo semântico que evidencia a temática central desse livro ao mesmo tempo em que faz uso dos elementos comuns ao simbolismo. Da mesma forma, o uso sistemático da imagem da mulher morta – muitas vezes figurada também na imagem da lua –, que será analisada com minúcia junto à obra de Rodenbach, não se configura como mero dado biográfico, senão como consequência de sua adesão a características dessa escola, demonstrando o trabalho do fazer poético de Alphonsus, que saberá conjugar princípios religiosos e estéticos, mais do que lamentar uma perda pessoal.

A noiva morta: Requiescat in Pace

Segundo livro de Alphonsus de Guimaraens – pensado aqui sempre de acordo com a cronologia da escrita, não da publicação –, *Dona Mística* conta com um prólogo, cinco capítulos e um epílogo. Escrito entre 1892-1894, no mesmo período em que o poeta escrevia *Kiriale*, *Dona Mística* apresenta também caráter religioso, evidente desde o título. A figura da Dona Mística, ou Dona Celeste como aparecerá em diversos poemas, novamente apresenta os temas da morte e da amada morta, mas eles, de alguma maneira, têm certa leveza em comparação aos poemas do primeiro livro. Os sonetos geralmente tendem a ser espécies de orações à Santa, à Dona Mística ou pedidos para que o eu lírico seja levado junto de sua amada.

De modo geral, os poemas contidos nas duas primeiras partes do livro versam sobre o amor, sobre a perda da amada, sobre a saudade, sentimentos de culpa e sobre a procura de redenção. Além do caráter religioso, é possível encontrar poemas de fundo também erótico no livro. Como em *Kiriale*, há referências diretas à Bíblia, agora não mais pela estrutura, mas sobretudo pelo conteúdo. O título das partes I, "*Pulchra ut luna*" e II,

"*Electa ut sol*", são extraídos da Bíblia. As expressões compõem um dos versos do "Cântico dos cânticos, 6, 10[28]", o que ressalta o elemento erótico mencionado.

A epígrafe do livro *Dona Mística*, "Ô, va prier contre l'orage, va prier", tirada de um soneto de *Sagesse*, de Paul Verlaine, dá o tom do primeiro capítulo, desse eu lírico que deve confrontar a tempestade por meio da fé, da oração, da religião. O poema a seguir, primeiro do conjunto de poemas de "Pulchra ut luna", desenha um ambiente em que o silêncio, a solidão e paz dos grandes monumentos e das igrejas propiciam a presença, não do conforto, mas da morte, de fantasmas e a certeza de que também as ilusões estão mortas. O soneto I trata da perda dos sonhos em meio a um ambiente em que já se faz notar a presença da cidade morta, inclusive pelo que ela sugere de confinamento e por imagens específicas de uma paz que se relaciona antes com o que ela possa ter de fúnebre, não de tranquilizadora.

I
Na solidão suprema dos conventos,
Em horas de pavor tão sossegadas,
Vêem-se passar fantasmas sonolentos,
Vultos de freiras mortas e de fadas.

Soluça a paz dos grandes monumentos,
Debruçados à beira das estradas:
Sombras de luto, pelos lutulentos
Caminhos, choram mágoas já choradas.

Vozes de além, pungentes de mistério,
Cantam: e os sinos dobram nas ermidas,
Acompanhando o cantochão funéreo…

(Brancas visões remotas, enfadonho
Enterro infindo de ilusões queridas
Na solidão suprema do meu Sonho!)

O adjetivo atribuído à solidão "suprema" destaca a força da solidão instaurada já na abertura do poema, além do seu cunho divino. As horas "tão sossegadas" causam antes pavor e permitem que sejam vistos elementos fantasmagóricos. A paz dos grandes monumentos mostra-se fúnebre também como que retumbando à beira das estradas, cercando toda a cidade e fazendo com que ela se integre e se harmonize com seus

[28] Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinat... (Cf. Bíblia sagrada, 2000, p, 878: "Quem é esta que desponta/ como a aurora,/ bela como a lua,/ fulgurante como o sol,/ terrível como esquadrão...").

monumentos. O que percorre esse ambiente são sombras de luto, novamente espectros que carregam consigo, mesmo após a morte, o sentimento de perda e de saudade de um ente querido. Os dois últimos versos da segunda estrofe constroem uma série de assonâncias em vogais fechadas, consoantes nasais que de alguma maneira liquefazem o ambiente dilatando-o. O termo "luto" entra em assonância com "lutulentos". As sombras que choram por lutos parecem ser as responsáveis por tornar os caminhos lutulentos, lamacentos. Ao fundo, o som do "cantochão funéreo" cantados por vozes de além recriam o lugar medieval vivificando a imagem do tempo morto e da cidade morta. Retumbam ainda as "brancas visões remotas", as lembranças de tempos idos, ilusões que se veem ser enterradas *ad infinitum* sem perspectiva de fim porque agora, não apenas a solidão dos conventos é suprema, mas é nos sonhos do eu-lírico que a solidão suprema se instaura. Do convento aos sonhos do eu, tudo o que se inscreve dentro das estradas é tomado por uma mesma atmosfera de perda e sofrimento.

Por outro lado, o "soneto XI", que também reforça a morte dos sonhos e das ilusões, destaca o caráter peregrino do eu, que seguirá os passos da "doce e imaculada ovelha" contra a humanidade maculada. O poeta segue a Dona Mística, ovelha que se desfaz do tumulto citadino.

Na segunda parte do livro, "Electa ut sol", o elogio a Dona Mística mostra o caminho da redenção. A epígrafe, agora do simbolista Comte Villiers de L'Isle Adam, traz a mensagem que visa ao alcance do sol, não mais à luta contra a tempestade[29]. No entanto, nos sonetos VII e XI, o eu-lírico diz saber que se alcançar a morada da santa será "Do Céu expulso como os Anjos-Satanases". Assim, esse mesmo eu-lírico, que declara ter tido, no passado, "ansiedades", "anseios", "pavores", dirige-se à "Dona mística, deusa imortalmente santa!" para agradecer o fato de agora saber o caminho que segue.

VII
"Dona mística, deusa imortalmente santa!
(...)
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!

XI
Eu andei, como tu, perdido longos anos:
Tive ansiedades, tive anseios e pavores,

[29] "Lourd d'une tristesse royale, / Mon front songe aux soleils enfuis..."

E ninguém para abrir os meus olhos profanos!

Quis um dia saber quem andava comigo,
E rezei a coroa astral das Sete Dores...
Graças a ti, Senhora, eu sei para onde sigo!

"Rimance de Dona Celeste"[ANEXO C], terceiro momento do livro, é uma narrativa breve de traços épicos assinalados já no título e no luar medieval que determina o tempo em que ocorre a história. Esse rimance é também, como se declara no poema, uma "endecha triste", uma canção fúnebre, cuja composição se faz em quadras com seis sílabas poéticas. Nele, acompanha-se um cavaleiro andante que procura por sua amada, a pálida Celeste, "Pela noite de luar da Idade Média". O cavaleiro, que parece cavalgar pelo mundo dos mortos, das trevas, dirige-se a uma velha agoureira, a um coveiro cuja casa é solitária como uma sepultura, às trevas, às sombras, sempre atrás de sua amada. Em seu trajeto, passa pela "lúgubre Desgraça, / Silenciosa mulher de olhar de morta", que de alguma maneira antecipa o resultado da busca. O poema é dividido em duas partes. A primeira, em que se narra a empreitada do cavaleiro, perdura doze estrofes. Cada par de estrofes encerra-se com um decassílabo; as estrofes, em princípio de seis sílabas, têm, no entanto, quebra sistemática em seus últimos versos. A ruptura da regularidade formal é concorde com a imagem do cavaleiro que erra, "a toda rédea, à toa", sem saber por onde procurar sua amada, a ponto de perder os sentidos da razão, portanto, o equilíbrio. A segunda parte é composta por uma única quadra em que o cavaleiro finalmente encontra a resposta à sua pergunta.

II
— Satã, onde a puseste?
Que íncubo a fanou já?
— A pálida Celeste…
Ei-la no meu Sabá.

Os jogos de sentido presentes nessa estrofe são preciosos e merecem destaque. Essa é, aliás, uma das grandes qualidades literárias de Alphonsus de Guimaraens. Ao perguntar que "íncubo a fanou", a escolha vocabular revela estarmos de alguma maneira no mundo de demônios responsáveis por causar pesadelos, ao mesmo tempo que "fanar" significa perder o viço, murchar e roubar. Esse cavaleiro, nobre, fidalgo, elevado portanto, vê-se num mundo rebaixado em busca da mulher que, morta, pertence agora ao universo satânico.

O segmento seguinte, aqui comentado de forma muito breve, curiosamente, é o poema "Noiva", em que, mais uma vez, lamenta-se a perda da mulher amada. A epígrafe do poema, dessa vez de Balzac, antecipa o tema do amor eterno: "N'as pas tu senti le gout des éternelles amours?" Sua noiva, morta, volta do mundo dos mortos, agora com aspecto fantasmagórico:

> Não sabia que assim tão outra voltarias:
> Eras de negro olhar, de olhar azul tu voltas.
>
> Que me admira se vens de olhar azul e louro
> Cabelo? Não é a mesma a tua formosura
> Voltas do céu, e a cor celestial é azul e é ouro,
> E é todo este clarão que a imagem te moldura.

A noiva morta agora é "sombra / Exilada do céu para seguir-me os passos." O amor pela noiva morta permanecerá eterno como o luto do amante.

O quinto momento, "Árias e canções", traz vinte e seis poemas, dentre eles poemas que fazem diálogo com as formas e temas presentes na obra dos poetas simbolistas que serviram de referência para Alphonsus de Guimaraens, como Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire. O poema seguinte, "Ária dos olhos", dialoga com o poema *Chanson de l'automne*, de Verlaine, poeta que, relembrando, aparece já na epígrafe do livro e que provavelmente foi a grande referência para Alphonsus.

> III - Ária dos Olhos
>
> Mágoas de além
> De olhos de quem
> Pede esmolas:
> Gemidos e ais
> Das autunais
> Barcarolas:
>
> Cisnes em bando
> Sonambulando
> Sobre o mar:
> Nuvens de incenso
> No céu imenso,
> Todo luar:
>
> Olhos sutis,
> Ah! que me diz
> O olhar santo,

Que sobre mim
Volveis assim
Tanto e tanto?

E que esperança
Nessa romança
Cheia de ais,
Olhos nevoentos,
Noites e ventos
Autunais!

A musicalidade inconteste do poema se faz presente já no título, além de se fazer ouvir pelo modo como se organizam ao longo do poema as rimas dentro de cada uma das sextilhas. As árias, aliás, são canções melódicas que fazem parte de uma ópera, peças pequenas dentro de um conjunto maior, portanto. Pelo conteúdo do poema, interessa também trazer à tona o fato de a ária ser um solo, enfatizando a solidão do eu, que se lamenta entre "mágoas", "gemidos" e "ais". A barcarola, por sua vez, canção cujos elementos são marítimos, se desenvolve por meio das imagens do cisne e do mar. A ária dos olhos dá pouco a ver, no entanto. As imagens são dadas num ambiente onírico, em que mesmo os cisnes são sonâmbulos num espaço nebuloso, coberto por nuvens de incensos.

A canção mostra um sujeito solitário num meio propício ao sofrimento, que, chorando suas mágoas com olhar rebaixado e humilde "pede esmolas" para o olhar santo que, superior, volta-se sobre ele sem dar-lhe esperanças para o fim dos seus lamentos. Indiretamente, os temas comuns à poesia de Alphonsus de Guimaraens estão presentes nesse poema: solidão, sentimento de perda e mesmo a religiosidade marcada no olhar santo.

O epílogo de *Dona* Mística novamente acentua o caráter religioso desse eu que quer "morrer cantando os salmos de Davi". Vale ressaltar a importância da escolha dos salmos pelo caráter musical que têm, além do seu vínculo com os mais fracos.[30] A relação entre a escrita de Alphonsus e os oprimidos, aqueles que "pedem esmolas" foi analisada no capítulo destinado à sua prosa, cuja principal obra chama-se precisamente *Mendigos*, e será retomada na análise do poema "O brasão".

O livro *Câmara ardente* (1899) é dedicado a Jacques d'Avray, pseudônimo do senador José de Freitas Valle, responsável pela criação da Villa Kyrial, aquele a quem

[30] Cf. *Bíblia Sagrada*. Ed. Paulus, 2000. "Os salmos são as orações que manifestam a fé que os pobres e oprimidos têm no Deus aliado." Bíblia sagrada. "Salmos: a oração do povo de Deus".

Alphonsus de Guimaraens atribuirá o epíteto de “prince royale du symbole”. Nesse livro, um dos menores de Alphonsus de Guimaraens, permanecem os temas dos livros anteriores, como a morte que se faz vislumbrar pela repetição de termos como esquifes, caixões e variações diversas do mesmo campo semântico. A latinização se faz ainda mais presente nos títulos e nas epígrafes[31]. Nesse livro, leem-se versos em que “Anjos cantam salmos”, em que o amor “espera sempre os beijos prometidos”, e é sobretudo a noiva morta que se vê enterrada nessa câmara. Sendo assim, a paz presente no livro é novamente “a paz de cemitérios”.

O livro apresenta uma introdução, “Peristylum”, 12 sonetos e um “Responsorium”, ou responso, que, na tradição da missa cristã, é o que se canta depois dos capítulos e lições. Comentam-se brevemente os poemas de abertura e fechamento do livro.

Peristylum

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

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

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

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

O poema recupera a mesma imagem do primeiro poema comentado aqui, “Initium”. Novamente, o silêncio, imóvel, não remete à paz propriamente dita, mas à ausência de vida. O Amor perdido do eu-lírico, a noiva morta, guarda em si a perfeição astral do Eterno-Voto de um amor idealizado, que não se realiza em função do afastamento provocado pela morte, mas deseja o eu-lírico que esse amor se desfaça em

[31] “Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor; lavabis me, et super nivem dealbabor”. (Rit. litúrg.)

nuvens. O sujeito, sempre em conflito por ser um pecador, continua à procura de elevação espiritual; ele, vetusto, cujo peito é medievo, nada quer perder de seu "Ser", de sua essência, inclusive a imagem daquela que num mundo ideal o completaria. Para isso, o isolamento se faz necessário, é preciso estar "longe da turbamulta". Na última estrofe declara-se enfim ser este um "poema de Amor" divino, não luxurioso, que cantará a noiva morta, as bodas divinas com ela fixadas pela eternidade e o luto do amante que fica "à sombra funerária de um cipreste", símbolo da morte e do luto.

O poema que encerra o livro, "Responsorium" [ANEXO D], traz uma oração em despedida dessa "Alma que teve quem dela se recordasse", repetindo a cada dístico a expressão "Requiescat in pace". Essa repetição constrói, no poema, uma estrutura sonora a partir do esquema de pergunta e resposta entre o sacerdote e os fiéis que reproduzisse a situação de uma missa.

Do amor e da morte

> *A calma tristeza de quem contempla no ambiente de uma cidade morta tudo o que de morto traz dentro de si constitui o fundo dos seus versos de publicação póstuma.*
>
> **Manuel Bandeira.**[32]

No livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923) estão reunidos os mais famosos poemas de Alphonsus, entre eles o célebre "Ismália". Essa é sem dúvida a obra mais longa e de maior fôlego de Alphonsus de Guimaraens. Nele, mantêm-se temas já vistos nas demais obras além de haver repetição interna de temas e títulos, diversas traduções de poemas de Verlaine, Stecchetti e Mallarmé. Há ainda traduções ou variações de poemas chineses, coreanos e japoneses. O livro divide-se de forma semelhante aos anteriores, mas a organização religiosa, bíblica, desaparece. A organização do livro, no entanto, não é de Alphonsus de Guimaraens apenas, como se lê em nota às edições de 1954 e 1960. Sua publicação ocorre dois anos depois de sua morte, com organização de

[32] Cf. BANDEIRA, M, 1997, p. 427)

seu filho João Alphonsus, que acresce à edição poemas do pai datados de outros períodos inclusive. Ainda assim, é importante observar como se organiza o livro.

> A primeira edição da PASTORAL foi feita em 1923 por Monteiro Lobato & Cia. Editôres, São Paulo. Para tal edição, o livro foi reorganizado por João Alphonsus, que o dividiu em estâncias e canções. Organizou-o, porém, com a preocupação de não apresentar aos editôres um livro que, embora enfeixando tôda a preocupação lírica do Poeta, pudesse, pelas suas proporções, motivar uma recusa da edição. As estâncias, de XVIII em diante, as canções de XXXVIII em diante, e os sonetos, de LI em diante, não figuram na edição de 1923.
> O primeiro nome do livro era PASTORAL AOS CRENTES DO AMOR E AOS ILUDIDOS, anunciados nos três primeiros livros do Poeta, e depois modificado, como se vê da lista de obras no volume MENDIGOS. (GUIMARAENS, 1955, p. 569).

Há, como nos demais livros, um poema de abertura, "O brasão", e um de encerramento, "A catedral" – esse, o famoso poema em que se ouve com o "cantar", o "clamar" e o "chorar" dos sinos, o lamento "Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus". Entre esses dois poemas, há ainda três partes internas, organizadas agora não por critérios bíblicos ou religiosos, mas simplesmente pela forma. São "Estâncias", "Canções" e "Sonetos".

O título *Pastoral*, mais do que nos remeter a uma poesia pastoril, presente em um ou outro poema do livro, indica que a obra deve ser lida como um sermão aos discípulos, aqui os crentes do amor e da morte.

Muito diferente dos outros livros de Alphonsus de Guimaraens, o trabalho com a forma poética e a diversidade de gêneros já não se encontram tão vinculados à mitologia cristã e à Bíblia. Já na primeira parte, "Estâncias", que conta com vinte e nove poemas, encontram-se formas variadas, além de duas traduções de poemas de Stecchetti, duas de Verlaine, uma de Mallarmé, além de uma poesia chinesa de Yang-Pi. Dentre os cinquenta poemas que compõem a segunda parte do livro, "Canções", há duas variações de carmens, um japonês e um coreano. É principalmente nesse livro que as formas e gêneros mais são trabalhadas e marcadas nos títulos dos poemas; são duas barcarolas, duas árias, a tradução da "Canção do outono" de Verlaine, dois rimances, uma "cantigas e voltas", uma serenada, um poema de "tercetos de amor". Os demais poemas que contêm título marcam

não mais o gênero, mas os assuntos que sempre estiveram presentes na poesia de Alphonsus, a benção, o luar, os olhos, os cisnes brancos, as evocações, a solidão, Ismália e conflito entre céu e mar, e, enfim, a cidade morta, no poema Vila do Carmo.

Dos setenta e sete sonetos, apenas treze deles trazem títulos e, entre estes, imagens sugestivas, como "Aliança", "Lunático", "Lábios", "Jardim da Europa", além das flores, "Lírios", "Rosas" e "Violetas". O livro encerra-se, enfim, com o poema "A catedral", título de um poema importante presente já na primeira obra de Alphonsus, *Kiriale*, além de tema caro aos simbolistas.

Da vasta produção presente no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, serão selecionados aqui quatro poemas, centrais para o objetivo de aproximação entre a obra de Alphonsus e Rodenbach: "O brasão", "Vila do Carmo", "Serenada" e "A catedral".

Poeta: o mendigo e o aristocrata

O brasão

I
De solar em solar, menestrel dos mais pobres,
Ai! como suspirei pelas filhas dos nobres...

E seguindo, elmo ao luar, guantes, cota de malha,
Dizia à Dama: – "Flor, eis a minha mortalha..."

E vinha-me coroar com a flor dos cinamomos.
Mas chegavam então lacaios e mordomos

E rugiam: – "Vilão, tão alto o olhar elevas...
Neto de peões, abaixa o teu olhar às trevas!"

E nas torres a voz dos nobres repetia:
– "Vilão! Vilão!" E ao luar, como a lua, eu sorria

E dizia-lhes: – "meus avós tinham brasão:
Campo de neve onde agoniza um coração.

Ide ver os troféus dos bons tempos, o estranho,
Heráldico armorial, gentis-homens de antanho!

Tive tantos avós cavaleiros e tantos
Outros filhos do povo, humildes como santos...

Estes, míseros peões, nas rudes cercanias
Do castelo ancestral de Vimaraens, sombrias

Múmias, dormem o sono esquecido dos pobres...”
– “Vilão! Vilão!” clamava ao luar a voz dos nobres.

II
De casal em casal, alma cheia de flores,
Ai! como namorei as filhas dos pastores...

A cada lira que eu cantava, a cada lira,
Suspirava uma voz que até hoje suspira.

E os formosos casais, dormindo sobre as faldas
Das montanhas, ao luar coroado de grinaldas,

Eram como gentis ramalhetes de ninhos...
Quantas moçoilas a cantar pelos caminhos!

– Oh loiras, qual de vós me quer? Meigas morenas,
Qual de vós me dará alívio às minhas penas?

E os pastores então diziam: – Raparigas,
Por que lhe não cantais: “Oh poeta, não nos sigas!

Bem vemos, trovador, o teu velho brasão:
Campo de neve onde agoniza um coração...

Tu que vais a plantar açucenas e lírios,
Bem sabe que afinal só colherá martírios.”

O poema organiza-se em duas partes. Fez-se um esquema a partir do léxico de cada uma delas para evidenciar o contraste entre as duas e assim melhor confrontá-las.

1º parte	2º parte
De Solar em solar	De casal em casal
Menestrel dos pobres	Alma cheia de flores
Suspirei	Namorei
Filhas dos nobres	Filhas dos pastores
Elmo	Lira
Dama	Loiras e morenas
Flor, eis a minha mortalha	Dar alívios às penas do poeta
Coroar com cinamomos	Luar coroado de grinaldas
Lacaios e mordomos	Moçoilas e pastores
Rugiam; repetiam	Dizem; cantam
Vilão; neto de peões	Poeta; trovador

Elevas o olhar, baixe o olhar às trevas	Plantar açucenas e lírios
Nobre nas torres	Casais à beira das montanhas
Campo de neve onde agoniza um coração	Campo de neve onde agoniza um coração
Estranho heráldico armorial	Veem o velho brasão
Nobres de antanho (passado)	Colher martírios (presente e futuro)

Toda a primeira parte e o léxico empregado nela referem-se ao mundo da nobreza em oposição ao mundo pastoril da segunda parte. A divisão dos dois mundos, no entanto, conduz o poema a uma única conclusão. O uso de versos alexandrinos ressalta a importância dada ao tema que se desenvolve.

O poema é aberto com a figura do menestrel, esse poeta medieval andarilho, que percorre caminhos em que vive a nobreza, querendo ser reconhecido como pertencente a ela, mas seu discurso fará com que seja repelido desse universo. Já aqui há uma ambivalência do caráter e do fazer poético. O eu sente-se nobre em sua função, mas é renegado por esse grupo justamente pela função que ocupa. Esse, que canta pelos pobres, suspira pelas filhas dos nobres, deseja-as, portanto. Diante desse universo, o poeta apresenta-se travestido tal um cavaleiro medieval, protegido por uma armadura, reinvestindo-se, assim, dos valores da nobreza, sejam eles a guerra, o amor cortês, a honra, a solidão.

À Dama, figura feminina da nobreza, o poeta atribui correspondência com a natureza ao dirigir-se a elas pelo vocativo "Flor", em vez de mencionar seus traços físicos. Pede a ela que o envolva em sua mortalha, como se, morrendo aos seus braços, validasse sua posição perante a nobreza que o renega. A resposta da figura feminina é positiva. Ao oferecer sua mortalha à Dama, ela vem coroá-lo com a flor dos cinamomos[33], usada em olhos de unção para perfumar os de união do casal. Se por um lado a Dama o aceita, a união, por outro, é interrompida, pelos nobres e por lacaios e mordomos que chamam-lhe "vilão" e "neto de peões".

Esse poeta, então, que se sente pertencente à nobreza, não tem o reconhecimento de ninguém que a ela pertença, nem dos nobres, nem dos servos, estes que, por sua vez, são rebaixados pelo poeta à condição animal e feroz. O eu-lírico como que é expulso do

[33] O cinamomo aparece diversas vezes na Bíblia, inclusive no "Cântico dos Cânticos" quando da "Revelação da beleza feminina": "Você é um jardim fechado, (...) / uma fonte lacrada.// Seus brotos são pomar de romãs/ com frutos preciosos:/ nardo e açafrão,/ canela, cinamomo/ e árvores todas de incenso, (...) // A fonte do jardim/ é poço de água viva / que jorra, descendo do Líbano. (Cântico, 4:14)

mundo aristocrático por todos aqueles que nele estão inseridos, desde os nobres até os lacaios e mordomos.

Rugindo, os lacaios ordenam que o poeta – cujo olhar é elevado – baixe o olhar às trevas. O eu quer se manter elevado, olhando para o que é superior, mas é condenado pelos lacaios a olhar para as trevas, para o inferno de que procura fugir. O poeta, na verdade, oscila pelos dois mundos. Ademais, se é neto de peões, mostra não ser descendente de tradição elevada, heroica, pelo contrário, é herdeiro da ralé, o que será reafirmado por ele mesmo nos versos seguintes. Ao mesmo tempo em que tem passado nobre, é neto também de míseros peões, filhos do povo, humildes como santos. Os humildes aparecem aqui associados a santidades, imagem típica de São Francisco de Assis e de tantos outros santos pertencentes à nobreza que se desapegam dos bens materiais e deixam de lado prazeres pessoais para dedicarem suas vidas aos pobres e à espiritualidade, à elevação espiritual. Estes, os oprimidos, dormem não no castelo, mas em suas inóspitas redondezas. Dormem o sono esquecido dos pobres enquanto mantêm-se conservados. Constrói-se assim a imagem de um ser elevado sobretudo por um sentimento de aristocracia do espírito. É a própria figura de Cristo: trata-se daquele que foi investido por Deus para divulgar sua palavra e que mostra humildade e busca por aceitação. O ser poeta contém em si uma investidura do sagrado. O fado do poeta, sua solidão, já está socialmente imposto.

Como os mendigos, entrevados e pecadores, sujeitos em conflito que procuram elevação espiritual mais do que social, o eu-lírico, coberto de trevas, procura as alturas. Lá estão os nobres em suas torres, também a repetir-lhe "– Vilão!" A escolha do verbo *repetir* no lugar de *rugir* evidencia que a nobreza não é sequer capaz de produzir discurso próprio, senão de tomar para si o que inicialmente é da ralé de lacaios e mordomos.

Porém, ao olhar para cima, o que ele vê não são os nobres, mas a lua, para quem sorri. Sem rugir, sem repetir, mas expressando-se por meio de palavras, como fazem os poetas, ele *diz* e reafirma o valor de seu passado e de sua tradição, dupla assim como a função e o lugar que ocupam sua arte. A tradição do poeta, portanto, é elevada, ele pertence a esse lugar, mas essa é a tradição daqueles que servem aos miseráveis, como fazem os santos, tradição dos poetas. Não há reconhecimento presente por parte da nobreza do valor de seu brasão. Tanto assim que é preciso que o poeta justifique que seu brasão consta no armorial, no livro de registros de brasões.

A palavra do poeta por si só não surte efeito algum em meio à nobreza presa aos

próprios valores que nada têm de espiritual. Tudo está no passado, o castelo ancestral, a grafia do nome, latinizada e com alteração de fonema mostrando variação histórica (Vimaraens). Protestam os nobres contra a nobreza do poeta ao luar, justamente aquela que o reconhecerá e que, como imagem já discutida na análise de "Initium", será representação de sua salvação e redenção.

Repelido pela vil nobreza, vai agora de casal em casal. Retorna ao lugar da simplicidade à procura de acolhimento e reconhecimento de sua nobreza pelo seu fazer poético. Entre os pobres, não é mais o menestrel dos pobres. Nesse lugar, é ele quem tem em si a alma cheia de flores, de lirismo, não mais a figura feminina. Não se vê o poeta no lugar do amor cortês medieval como na primeira cena, mas no lugar do bucolismo, onde os amores livres se realizam sem culpa com o luar por testemunha. Aqui, ele realiza o ato amoroso ao namorar as filhas dos pastores, diferente da distância que mantinha suspirando pelas filhas dos nobres, com quem a ação não se realiza. Entre as moças simples, suas canções fazem suspirar as vozes de quem o escuta. Não mais envolto em armadura, o que ele carrega consigo é a própria lira, porque nesse ambiente suas canções surtem efeito e parecem conduzir a uma leveza que lhe permite desfrutar de sãos amores sem culpa. No espaço dos casais, dos humildes vilarejos, enamorados dormem ao relento, desabrigados, livres, sem ninguém a vigiá-los como ocorre com a Dama da nobreza.

Todo o ambiente está envolto por uma harmonia terna casamenteira. É o luar dessa vez que é coroado de grinaldas em vez do poeta coroado por cinamomos. Ressalte-se a nova construção de sentido numa só palavra: grinaldas são flores casamenteiras, mas referem-se também à seleta de poemas, a um conjunto de elementos especiais. Todo o ambiente sugere leveza. O cantar das moçoilas sugere a felicidade da liberdade que se goza no ambiente pastoril. Essas moças, por sua vez, não são tratadas de modo solene; são tratadas a partir de suas características físicas, daquilo que têm de atraente ao olhar do poeta, são designadas pela cor dos cabelos, símbolo da sensualidade e do erotismo. A elas não pede que o embrulhem em sua mortalha. Em vez disso, pede por proteção, por alívio a suas penas. O uso do plural em "loiras" e "morenas" em oposição ao singular em "Dama" mostra que não há particularização dessas moçoilas campesinas. Qualquer uma delas, indistintamente, pode aliviar o sofrimento do poeta.

A condição de poeta, inclusive seu valor tradicional e antigo, é reconhecida por todos os que vivem nesse ambiente. Os pastores e suas filhas reconhecem-no como trovador e poeta, o que se evidencia pelo uso dessas expressões empregadas como

vocativos. Aqui, reconhecem a existência do brasão e sua ancianidade, reconhecendo assim seus antepassados também poetas. Os pastores, assim como o poeta, "dizem" e sugerem o discurso às moças. Porém, seus dizeres também servem para afastar o poeta. Veem o brasão, sem que seja necessário mencionar o documento oficial que o comprove. O brasão é velho, porém. O poeta é, no dizer dos pastores e das moças, aquele que planta açucenas e lírios, símbolos ligados à terra e à ideia de pureza e morte. Ora, se ele planta pureza em meio à vulgaridade, se planta a morte, a consequência é colher martírios. Reitera-se assim a imagem desse poeta-herói, que está fadado ao isolamento e à solidão.

Se em meio aos nobres o discurso destoa porque fala dos pobres, em meio aos humildes o discurso destoa porque, mártir que é, não desfrutará da liberdade e da leveza do ambiente bucólico e pastoril.

Esse poeta de ares medievais mostra-se nobre no brasão, no fazer poético e no passado. Resgatada a cultura medieval, ele surge como porta voz de tempos mortos. Nesse poema, o eu-lírico canta pelos pobres, mas sente-se substancialmente nobre, estética e espiritualmente. Essa imagem reforça a imagem do poeta isolado, do solitário de Mariana, que escolhe uma série de recursos que o mantenham distanciado do vulgar; por outro lado, esse mesmo sujeito distanciado aproxima-se dos oprimidos pelo sentido religioso que guarda. Execrado pelos dois grupos, define-se a condição do poeta, renegado.

A imagem que se desenha no brasão define a condição do poeta e de seus antepassados; revela que o sofrimento e a condenação a um lugar frio são tradição inscrita e atualizada. Todo o brasão se configura a partir de sinestesias e contrastes, que começam de modo nítido no jogo de cores que saltam aos olhos quando se vê um vermelho vibrante em meio a um branco cuja predominância é total: *Campo de neve onde agoniza um coração...*

Inicialmente, os múltiplos sentidos das palavras escolhidas permitem alargar a leitura revelando quão simbólico é o brasão cuja imagem é descrita de forma tão sintética.

No vocabulário específico da heráldica, "campo" é a parte do fundo do escudo onde se colocam as figuras ou imagens do brasão; nessa mesma esfera semântica, "coração" é o centro do escudo. Esses dois termos são, portanto, técnicos e dão a ver no fundo a neve e no centro o agonizar.

Por campo, entende-se ainda um lugar amplo, mas também um lugar em que predomina a vegetação, o que imediatamente se opõe à ideia de neve. Tudo o que brota nesse lugar é o gelo, que por sua vez impede a vegetação, impede que a terra brote, que

dela nasça vida. É no meio desse ambiente gélido que um coração, quente, mostra-se agonizante. O coração, por sua vez, é um órgão vital, dividido em duas partes, como o é o poema "O brasão", como é dividida a origem do poeta, os lugares que ele percorre, como é dividida a própria imagem do brasão, que em tudo se mostra rica em contrastes e dualidades. Além disso, o coração é a parte mais íntima do ser, ligada ao universo emocional em detrimento dos aspectos racionais. É o coração o que determina o fazer poético, a humanidade lírica do poeta, do menestrel dos pobres.

Esse coração que sangra remete também à imagem do sagrado coração de Cristo, à imagem do peito aberto de um mártir que se sacrifica em prol da humanidade, desse mártir humilde e nobre, terreno e divino, desolado e consolador, solitário e Absoluto, responsável pela salvação dos homens, para quem a palavra professada não surte efeito.

É esse o poema de abertura de um dos mais importantes livros de Alphonsus de Guimaraens, dando a ver o lugar que o poeta ocupa, na torre de marfim, de onde observa a tudo e a todos, de onde se distancia do que há de vulgar no mundano ao mesmo tempo em que profere palavras de fé e salvação da alma. A posição nobre do poeta não diz respeito a estamentos da sociedade, dos quais está acima, mas revela que sua posição, destacada na torre de marfim, preserva ainda proximidade com o outro e interessa-se pela condição humana.

O soneto V da primeira parte recupera a imagem desse aristocrata do espírito:

> V
>
> Eu príncipe não sou de sangue, mas fidalgo
> Talvez fosse. Se houvesse entre nós fidalguia,
> Galgaria os degraus do Paço, como galgo
> A escada do castelo azul da fantasia.
>
> Fosse em tempos de antanho e falaria d'algo,
> Que não a prosa chã desta era de heresia.
> Com o senhor rei à caça, a gritar pelo galgo,
> De canções como mestre Ronsard...
>
> E depois morreria, entre lírios e rosas,
> Cisne a sonhar visões que se foram radiosas,
> Guerreiro e menestrel, lira em punho, elmo ao luar...

Nesse poema, critica-se o que há de rasteiro no mundo terreno enquanto o eu-

lírico se mostra digno de galgar às alturas. Não um príncipe, herdeiro legítimo da nobreza, mas um "guerreiro e menestrel, lira em punho, elmo ao luar"

Esse poeta de tempos mortos cujo brasão tem como emblema a agonia é também o cantor das cidades mortas. Na parte destinada às canções, leem-se dois poemas em que ela ganha destaque. São eles "Serenada" e "Vila do Carmo", analisados a seguir.

A cidade episcopal que dorme

Feita essa incursão panorâmica pela obra de Alphonsus, interessa agora discutir especificamente dois poemas de acordo com o recorte estabelecido nesta dissertação – a cidade morta: "Vila do Carmo" e "Serenada". Sobre isso, lê-se a seguinte nota na edição de 1955.

> Nota 22. Canções XVII, "Serenada", e XLIV, Vila do Carmo: inspiradas pelo ambiente da bicentenária cidade de Mariana. A primeira, pela dedicatória a Henrique Malta, grande amigo do poeta desde que êste passou a residir em Mariana, mostra pela própria dedicatória ter sido feita depois de 1906, ano em que Alphonsus foi para a "episcopal cidade", onde viveu até a morte. Já "Vila do Carmo" é anterior, datada, no original, de julho de 1894.
> José Severiano de Resende publicou "Vila do Carmo" no jornal do episcopado de Mariana, o "D. Viçoso", que o padre-jornalista dirigia em 1900, com a seguinte nota:
> "Alphonsus de Guimaraens – A poesia inédita "Vila do Carmo", que hoje publicamos, escreveu-a êste privilegiado artista do verso em 94, nesta cidade, onde veio em visita ao redator desta fôlha, então seminarista.
> Hoje damo-la aos nossos leitores. Nem todos poderão apreciar o lirismo dessa poesia que tão sugestionantemente descreve a melancolia da nossa cidade durante o tempo do enluarado inverno, que foi a época em que estêve aqui o poeta; mas os poucos a quem fôr dado sentir a misteriosa fragrância dessas nostálgicas estrofes nos agradecerão o presente que hoje lhes fazemos."
> Entre os autógrafos do Poeta, encontramos o início de um poema inacabado:
> "Na arquiepiscopal cidade de Mariana,
> Onde mais triste ainda é a triste vida humana,
> A contemplar eu passo o dia inteiro, absorto,
> Tudo que na minh'alma está de há muito morto.
> No claro-escuro de uma ideal saudade
> Que como ampla mortalha em treva escura invade
> Os pindáricos sonhos da minh'alma,
> Eu vejo tudo com tristeza e calma..."
> O mesmo gôsto pelo passado levava-o a denominar Mariana pelo antigo nome de Vila do Ribeirão do Carmo, e a sua terra natal, de Vila Rica.

(GUIMARAENS, 1955, p. 572).

A nota em questão revela que o poema "Vila do Carmo", publicado apenas na *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, foi escrito em 1894, mesma época em que escrevia *Kiriale* e *Dona Mística*. Na comparação entre a forma destes dois poemas, que relacionam muitos dos mesmos motivos e símbolos, será nítido o amadurecimento do poeta na passagem de 1894 a 1906.

Dolente Misere

XLIV. Vila do Carmo (1894)

Ó dolente Ribeirão do Carmo,
Estrelado como um céu de agosto!
(Musa de além para decantar-mo,
Bem que o viste, quando o sol foi posto).

Olhando o céu tão coberto de astros,
Eu vi que estava diante de um altar
E tive, como dentro dos claustros,
Uma vontade imensa de rezar.

Que paz tão cheia de almos pesares,
Que silenciais mágoas de repouso...
Certo divaga por estes ares
A Alma sublime de D. Viçoso.

Noites de luar nas cidades mortas,
Casas que lembram Jerusalém...
(Passam por mim, tristes e remotas,
Essas visões de amor que o céu contém.)

– Como passais num silêncio enorme,
Virgens de luz, fadas erradias!
– "É a cidade episcopal que dorme
No seio branco das litanias."

Tombai de joelhos junto das cruzes,
Para rezar por quem não tem fé!

"Os túmulos estão cobertos de urzes,
E não há mais uma cruz de pé."

– Sombras esguias de confessandas,
Eu bem sei que a desgraça vos flagela...
Mas vós, tão tristes, tão miserandas,
Rezai por Ela, rezai por Ela.

E então olhou-me (não seja embalde)
O olhar de Deus para que eu espere...
O luar tombava sobre a cidade
Numa dolência de miserere.

O poema divide-se em oito quartetos, cada um contendo uma cena. Nesses quadros, a presença do sujeito e da imediata relação que ele estabelece com o ambiente se faz clara em algumas estrofes; em outras, o sujeito lírico mantém-se praticamente distanciado, quase como mero observador. Esse movimento de alternância entre a presença e a ausência sujeito do eu será observado a seguir, estrofe a estrofe.

Inicialmente, o sujeito dirige-se ao dolente Ribeirão do Carmo e passa a descrevê-lo. O rio é, por espelhamento, estrelado como o céu. Se for considerado ainda se tratar de um rio numa região de extração de ouro e pedras preciosas, presume-se o brilho dos minerais que contêm as próprias águas, o que explica a imagem do rio estrelado. O noturno é o momento de visão e clarividência. Ainda, o dolente Ribeirão do Carmo é estrelado como um céu de agosto, como um céu augusto, divino, se for percebido o valor adjetivo da expressão "de agosto", sobretudo num quadro – numa estrofe – que vai, pouco a pouco, por meio de imagens, sugerindo o ambiente de "enluarado inverno". A conclusão do poema justificará a ideia do divino associado ao termo agosto. Olhar o céu cheio de astros só é possível quando o sol é posto, caso contrário, é o único astro que se dá a ver. O rio Ribeirão do Carmo, que divide as cidades de Vila do Carmo e Vila Rica – hoje Mariana e Ouro Preto respectivamente –, é caracterizado como dolente, choroso, lastimoso. É a Musa de além que poderá decantar o sujeito e o rio.

A palavra decantar, como muitas escolhidas por Alphonsus, pode significar num primeiro momento a ideia de separação, seja por separar as cidades, o sujeito e o ambiente, separar o rio e o sujeito, separar e limpar as pedras do rio – no próprio ato de decantação, comum a uma área de extração de ouro –; e sugerir, pela imagem da musa de além, do lado de lá, a separação entre a musa e o sujeito. Mais do que isso, a palavra decantar faz referência também ao cantar, ao fazer poético, o que justifica ainda mais a

presença das musas no poema, referência clara a uma poesia em que as musas eram responsáveis por inspirar os aedos para que eles pudessem cantar os eventos passados.

Na segunda estrofe, vemos que relação estabelece o sujeito com o ambiente em que está. Estão céu e água estrelados. A mesma imagem, inclusive a do espelhamento, como será discutido no capítulo final, aparece no poema "Ismália" – além de ser o motivo que orienta a análise de *Bruges-la-morte*. A torre, o claustro, a lua que se vê no céu e no mar, a divisão entre terra e céu, humano e divino. Ismália, perdida a razão, enlouquecida, canta e seu cantar vale uma oração, posto que Deus lhe dá asas. Anjo, ascende aos céus; mortal, morre afogada no mar. A cena descrita na primeira estrofe surge agora ao olhar subjetivo do eu-lírico como um altar e eleva o sujeito espiritualmente a ponto de, como em um claustro, precisar rezar. Não a torre de Ismália, mas ainda assim a imagem da prisão, aqui como lugar de veneração. Todo o ambiente configura um convento, um lugar de concentração moral, de claustro e isolamento, que acabam por devolver ao sujeito a liberdade espiritual, conquistada pela oração. O céu coberto de astros pode ser lido aqui também como a manifestação da presença do divino, o que provocaria no eu a vontade de rezar. A *vontade imensa* revela o desejo que sente o eu de entrar em harmonia com o divino.

A terceira estrofe, novamente, volta-se para a sugestão do ambiente. Não aparece o sujeito nele, senão a observá-lo com distanciamento, como que decantado do lugar. A paz do claustro, a paz do ambiente, como em outros poemas discutidos até aqui, é a paz propícia para "almos pesares", para o sofrimento. Novamente, surge ambiguidade de sentido. A palavra "almo" pode significar aquilo que alimenta, como se a paz, o isolamento, alimentasse o sofrimento. "Almo" significa ainda adorável, santo, sugerindo, portanto, sofrimento típico dos santos. Ainda, "almo" denota algo benéfico, bom, ou seja, a paz traria um sofrimento benéfico na medida em que, em função desse sentimento, o sujeito sente vontade de rezar e de harmonizar-se com o ambiente e com o divino. Pelos martírios terrenos, quer se voltar ao absoluto, à figura de Cristo. Há aqui uma espécie de jogo entre melancolia e os benefícios que se extraem dela, posto que o sujeito passa a refletir e, por meio da reflexão, assim como o rio reflete as estrelas, entra em contato com o céu, funde-se com ele, não mais decantado.

Essa é a paz de claustro. A paz de almos pesares, a paz de "silenciais mágoas de repouso"; dores que existem pela ausência, pela tranquilidade que se impõe, ainda que contra a vontade do sujeito, que se mantêm como que em estado de anestesia. O novo

oximoro que se lê na ideia de mágoas tranquilas, de dores que não doem. A paz e o silêncio, novamente, se associam ao campo da dor e da solidão.

Na quarta estrofe, entra novamente a relação entre o sujeito e o ambiente em que ele está. As noites de luar nas cidades mortas, aqui episcopais, por onde vaga alma do bispo D. Viçoso[34], lembram Jerusalém, cidade santa, religiosa, centro espiritual, uma das mais antigas cidades do mundo. As noites de luar na cidade morta tornam-se particulares porque aqui o luar faz a cidade ganhar ares de templo de meditação e retiro espiritual. O luar na cidade morta traz a visão dos amores perdidos, que habitam agora o céu. Esse ambiente de reflexão espiritual conduz o sujeito, que passa a agir agora conforme o espaço em que está. A interferência do olhar do eu faz ver as "visões de amor" contidas no céu. As noites de luar na cidade morta tornam-se particulares porque aqui o luar faz a cidade, que é morta, ganhar ares de templo de meditação e retiro espiritual. O luar na cidade morta traz a visão dos amores perdidos, que habitam agora o céu.

Os movimentos de ir e vir do sujeito nas cenas se repetem na quinta estrofe. Sem interferências da subjetividade, o que prevalece são as imagens e presenças do lugar dadas pelas virgens e fadas; o eu-lírico agora interage com as "virgens de luz, fadas erradias". Ao perguntar como passam num silêncio enorme, a resposta que dão essas "fadas erradias" não justifica a ação delas, mas mostra que o silêncio é consequência da cidade dos homens de religião que dormem em meio às preces e orações.

Na sexta estrofe, o eu-lírico pede às almas que *tombem* de joelhos para rezar por quem não tem fé. Novamente contraste, rezar por aqueles que não acreditam no poder da oração. Mas o alcance não parece possível, já que as almas respondem estarem cobertos os túmulos e deitadas as cruzes. A interferência dos desejos do eu se faz clara dessa vez na resposta dada pelas almas. Os túmulos, erigidos para lamentar a morte de alguém e para preservar sua memória, não são mais visíveis porque estão cobertos de uma folhagem densa. A relação que o sujeito estabelece com o ambiente agora, simbolizado na imagem do túmulo, é a relação de perda, o que se comprova com o último verso da estrofe seguinte "Rezai por Ela! Rezai por Ela!", único verso em que fica explícito que não se trata de rezar por qualquer alma apenas, mas por uma em particular, cuja intimidade do eu é tão grande que basta o pronome, com iniciais em maiúscula, para identificá-la: a noiva morta.

Na estrofe seguinte, o sujeito dialoga com as sombras esguias – que vagam

[34] Curioso, aliás, o nome do bispo, que poderia sugerir um contraste com o ambiente da cidade morta, diretamente oposta à imagem de uma cidade viçosa, jovem, verdejante, cheia de energia vital.

perdidas confessando os pecados pelos quais ainda sofrem – com cujo sofrimento o eu-lírico se identifica. Aqui, ele estabelece relação íntima com os fantasmas do lugar em busca de redenção; o sujeito está, portanto, integrado à atmosfera e ao que ela contém de morto. O uso do advérbio "bem" mostra que ele conhece a desgraça dessas almas porque experiencia a mesma flagelação.

Estabelece-se o contato entre divino e humano. Deus olha para o sujeito, e esse olhar está na lua. A lua tomba sobre a cidade, como se tomba de joelhos sobre o túmulo da amada. Nessa cidade morta, mesmo a lua queda violenta e rápida. Tomba a lua numa dor, numa dolência de quem precisa da piedade, rezando um *miserere* que se evidencia no apelo por piedade "Rezai por Ela", equivalente ao *ora pro nobis.*

As estrofes estão organizadas sempre a partir da presença direta ou indireta que o sujeito lírico estabelece ou não com o ambiente. As estrofes um, três, cinco e oito têm, apenas, versos eneassílabos. As quadras dois, quatro, seis e sete, por sua vez, têm dentro delas um verso decassílabo. Estas estrofes, em que a regularidade métrica sofre ruptura, coincidência ou não, são justamente as estrofes em que o eu faz presença na cena; na ausência de sua subjetividade sobre ela, o ambiente é descrito com perfeição e regularidade. Os versos decassílabos estão justamente nas estrofes em que a presença do sujeito é direta. Portanto, a religiosidade associada à natureza, configura a atmosfera de uma cidade morta, que invade o sujeito e é o cenário propício ao sublime e ao cósmico.

Sereno e Triste

XVII Serenada

(A Henrique Malta)

Da noite pelos ermos
Choram violões.
São como enfermos
Corações.

Dorme a cidade inteira
Em agonia...
A lua é uma caveira
Que nos espia.

Todo o céu se recama
De argêntea luz...
Uma voz clama

Por Jesus.

A quietude morta
Do luar se espalma...
E ao luar em cada porta,
Expira uma alma.

Passam tremendo os velhos...
Ide em paz,
Ó evangelhos
Do Aqui-Jaz!

Toda a triste cidade
É um cemitério...
Há um rumor de saudade
E de mistério.

A nuvem guarda o pranto
Que em si contém...
Do rio o canto
Chora além.

De sul a norte passa,
Como um segredo,
Um hausto de desgraça:
É a voz do medo...

Há pela paz noturna
Um celestial
Silêncio de urna
Funeral...

Pela infinita mágoa
Que em tudo existe,
Ouço o marulho da água,
Sereno e triste.

De noite pelos ermos
Choram violões...
São como enfermos
Corações.

E em meio da cidade
O rio corre,
Conduzindo a saudade,
De alguém que morre...

O poema “Serenada” inicia-se por um hipérbato que permite compreender o primeiro período de formas diferentes. Colocando o período em ordem direta, as expressões “pelos ermos” e “da noite” podem movimentar-se de formas diferentes,

gerando sentidos diversos, além do fato de a própria expressão "ermos" gerar ambiguidade. Podemos ler o verso supondo duas ordens diretas:

1) Os violões da noite choram pelos ermos.

2) Os violões choram pelos ermos da noite.

No primeiro caso, "da noite" seria adjunto adnominal de "violões", ajudando inclusive a reforçar o caráter noturno de uma serenata. Esses violões noturnos executam canções lastimosas pelos ermos da noite. Aqui, a expressão "pelos ermos" pode sugerir por onde passam esses violões, pelos desertos de uma cidade morta, ou mesmo por quem eles choram, por aqueles que estão sós.

A segunda opção modifica o sentido, ainda que ligeiramente, mas acresce duas novas possibilidades de leitura. Os violões choram pelos solitários da noite ou pelos desertos comuns ao tempo noturno. Eles lamentam pelo ambiente em si, que provoca essa lamúria que se escuta como pano de fundo ou lamentam por aqueles que estão como que condenados à tal atmosfera dessa mesma cidade morta? As duas leituras são importantes na medida em que alteram as qualidades dadas a um ou outro ser. Ainda assim, seja qual for a ordem direta, a substância que as duas contêm são por demais semelhantes. Trata-se da noite, do vazio, do lamento, da solidão, tudo isso embalado por uma música que mantém em suspensão o clima da cidade morta, que nunca se desfaz. Mas a inversão criada e as diversas possibilidades de se compreender esses dois primeiros versos sugere uma movimentação na forma e no sentido que será desenvolvida por toda a extensão do poema.

Embalada por essa música de lamentação dos violões[35], "dorme a cidade inteira em agonia". Mais uma vez, a escolha lexical de Alphonsus e o uso que se faz desse léxico permite desencadear diversos sentidos. Se de um lado a cidade tem o sono sofrido conduzido por essa música, "dormir", por outro lado, pode ser entendido como metáfora da morte (o que imediatamente faz com que se lembre do poema "Profundamente" de Manuel Bandeira). Não se trata apenas de um deserto em que a cidade seria metonímia para a população que nela habita, em que seria sugerido o sono em sofrimento. A própria palavra agonia, aliás, cujo significado primeiro é sofrimento, tem valor semântico diferente no campo da expressão musical. Como se lê no *Houaiss*, é um "toque especial do sino para anunciar aos fiéis a morte de alguém", o que reforça ainda mais a ideia de

[35] Para Baudelaire, a realidade exterior produz a mais íntima correspondência com a vida interior do poeta quando se encarna nas formas estruturais de sons musicais.

morte contida no verbo dormir e do ambiente da cidade morta, imagem que será reiterada nas estrofes seguintes.

O clima dolente da cidade é repisado pela lua, não mais símbolo do olhar de Deus nem de Nossa Senhora que se levanta – como se lê no poema "Initium" –, mas símbolo da morte, figurada na imagem da caveira, que se faz presente em toda a cidade. Esse luar mortal espalha-se por todo o céu, e, sem poder-se ver por detrás dele, uma voz clama por Jesus, sem romper, porém, a quietude morta da cidade. Essa voz una, mas indistinta, não se faz ouvir, não estabelece, portanto, contato com o divino, uma vez que o luar domina para si todo o céu, com uma luz argêntea que impede a visão. É a lua, a caveira, sem olhos, que espia. Sem contato com o céu, também as esperanças de redenção se perdem. A paronomásia que configura a aproximação sonora entre "espiar" e "expirar", mais que pela rima, une as duas palavras pelo sentido, realçando o efeito da lua sobre a cidade e sobre aqueles que nela habitam em perene agonia. E é diante do luar que cada alma expira.

O símbolo da morte é sugerido ainda pelo "tremer dos velhos", dado por seu aspecto físico fragilizado e pelo terror que lhes provoca o luar. Os velhos, aqueles que detêm a sabedoria advinda com o tempo, são o evangelho, os mensageiros, mas os mensageiros da morte, como se velhice fosse então um prenúncio da morte.

No entanto, a morte não cerca apenas aos velhos, senão a toda a triste cidade que preserva antes os atributos de um cemitério do que de uma cidade de fato. Os rumores, os sons, a música dos violões, das águas do rio que corre em meio à cidade dão a ouvir a saudade e o mistério, saudade dos mortos, mistério das almas.

Ainda, somadas ao luar argênteo, as nuvens cobrem o céu e fazem desse um lugar brumoso, nublado, e como que se recusam a desfazerem-se em chuva, contendo elas também prantos. O canto chora além do rio, da divisa ou para além dos limites da cidade, que se espalha de sul a norte. Cantar é sempre choro e lamentação.

"A voz do medo" é um soluçar funesto pela perda das graças de que se desfruta junto a alguém e esse soluçar perpassa toda extensão da cidade na figura do rio. A imagem do soluço soa como um sopro de vida que sai dos corpos num último suspiro, relembrando aquelas almas que expiram. O cantar de além do rio que faz a divisa está portanto num constante lamento de perda, provocada pelo luar que inspira as almas num "hausto de desgraça".

Os violões, o luar, a cidade, os velhos, o rio e o seu movimento, tudo responde à

atmosfera dada pela própria cidade. Aqui, não se canta a saudade de um passado, mas o como o passado de uma cidade morta, que não se atualiza, é presente. Tudo é um pêsame pela cidade morta e pela saudade de alguém que morre agora, não só o lamento pelos que se foram, mas pela total ausência de vida. É a morte a única constante. Todos os sons, todos os elementos pictóricos e sonoros do poema estão em correspondência com a morte, que é dada pelo luar, ambientação construída pela cidade.

O amadurecimento do poeta de 1894 para 1906, observada na diferença entre os poemas Vila do Carmo e Serenada, fica ainda mais evidente pelo aspecto formal desenvolvido neste poema, a começar pelo modo como são organizados os versos em cada uma das estrofes. São duas composições distintas que se alternam.

A primeira estrofe – e as demais estrofes ímpares – tem um primeiro verso hexassílabo, o segundo e o terceiro tetrassílabo e o quarto trissílabo. A segunda estrofe – e todas as estrofes pares – têm, no primeiro e terceiro verso, versos hexassílabos e no segundo e quarto, versos tetrassílabos. Há, nas estrofes ímpares, a organização de uma estrutura descendente, reiterando a imagem de algo em queda, que se esvai; as estrofes pares, por sua vez, pelo ir e vir de versos hexa e tetrassílabos, sugere o movimento de ondulação, tal qual "o marulho das águas/ sereno e triste".

Se for considerada a ideia da perda associada à estrutura da composição dos versos e das estrofes, pode-se perfeitamente pensar na estrutura, primeiro, de um rompimento, de uma quebra, sobretudo nas estrofes pares, em que as quadras podem ser lidas como ruptura de dísticos decassílabos; a continuidade, portanto, dá-se pela quebra. Essa noção de perda se reforça na ideia de que os versos sejam descendentes e que, pouco a pouco, perdem uma de suas sílabas, como as almas que soluçantes expiram.

A musicalidade do poema, portanto, está presente mais do que nas palavras que a ela remetem, mas no próprio modo de composição do poema. Se por um lado lê-se o poema a partir de sua estrutura que sugere perda e ruptura dadas as frases curtas, como um fraseio em *staccato*, por outro lado, lido o poema respeitando os *enjambements* construídos que se repetem em cada uma das estrofes vê-se que eles remetem à maneira do *legato*. Essa musicalidade, pungente, porque fere e provoca sensações é ao mesmo tempo entorpecente, o que de novo justifica o movimento de queda, ruptura, perda e ondulação.

Mais do que isso e ainda sobre a musicalidade, o título do poema também permite uma leitura que se amplia dada a ambiguidade dos sentidos que guarda. Serenada,

o mesmo que serenata quando se pensa em música, é uma "composição instrumental ou vocal, de caráter simples e melodioso, para ser executada à noite, ao ar livre, geralmente em homenagem à mulher amada"[36]. O poema é, então, conforme o título, uma composição instrumental ou vocal, o que nos permite entender os violões ou a voz do eu-lírico que compõe a serenata. Mas "serenada" é também palavra derivada de sereno, "chuva miúda", "umidade noturna", imagens que remetem ao choro e à queda mais uma vez.

A presença da cidade nesse poema permite ilustrar de que modo o ambiente cria o clima de agonia e melancolia que percorrerá a obra do poeta. A lua é uma caveira que nos espia, o que gera agonia à cidade inteira, que dorme. Se nos demais poemas a presença da cidade não é direta, nesse poema fica evidente o motivo que faz a cidade, dormente, agonizar. Essa agonia revela um estado de resto de vida num corpo prestes a morrer. A lua, antes dos enamorados, é agora a morte humana a espiar aqueles que estão nessa cidade também morta. Nessa cidade, predomina um luar cuja quietude morta leva a expirarem almas a cada porta que toca. A cidade, iluminada por esse luar é, por fim, um cemitério. Há nela "rumor de saudade e mistério", que se fará presente em diversos poemas de Alphonsus. O que parece paz é silêncio de funeral, embalado pelos violões e pela assonância de Verlaine. Ainda, a imagem do rio que percorre o lugar, carregando a saudade, sentimento que se sofre num ambiente em que as almas expiram ao luar.

Os hipérbatos da primeira estrofe, o modo como está organizada a métrica dos versos, os *enjambements* que os encadeiam, tudo no poema e na sua forma sugere, simula as ondulações, as vagas desse rio, mimetizando-as.

Os poemas "Serenada" e "Vila do Carmo" podem ser aproximados pelas imagens da lua, da paz, do rio que corta a cidade, pelos sentimentos de perda e saudade da mulher amada. É sobretudo o trabalho relacionado à forma e à musicalidade que assinalam o amadurecimento do poeta. Ainda, nos poemas, a cidade morta é o personagem principal, e os elementos aqui mencionados reaparecem com frequência demasiada em toda a produção poética do Alphonsus, sem que nessa produção a cidade figure de forma declarada como visto nos últimos dois poemas. É essa atmosfera, esse clima, essa sugestão o que torna ainda mais evidente a aproximação de sua poesia com a do belga Rodenbach.

[36] *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss. Ed. Objetiva, 2001.

Capítulo 2 – Georges Rodenbach

No capítulo anterior, foram explorados alguns aspectos da obra de Alphonsus de Guimaraens, entre eles a religiosidade. Tratava-se de como, nela, a cidade aparece como um estado de alma, e de como o tema da noiva morta emerge como uma consequência dessa condição anímica. No presente capítulo, pretendemos verificar como esses mesmos elementos surgem na obra de Rodenbach, especificamente no romance *Bruges-la-morte*. A intenção é estabelecer essa aproximação para aclarar o quanto as obras dos dois autores dialogam entre si, por meio do compartilhamento de temas. Para isso, procura-se, de início, analisar o modo como ocorre o espelhamento na obra de Rodenbach; depois, procura-se conferir como esse espelhamento e alguns outros recursos de estilo de seu texto produzem uma série de indefinições; a partir disso, então, será observado como a própria a estrutura da obra resta indefinida; ao fim, interpreta-se esse jogo de indefinições ao longo do texto à luz de sua filiação a uma estética simbolista. Antes de entrar em *Bruges*, um breve comentário acerca de outro romance de Rodenbach ajudará a comprovar que os temas do romance a ser analisados são frequentes na obra do poeta belga.

Le carillonneur

Em *Le Carillonneur,*, romance publicado em 1897, Joris Borluut, personagem principal, é carrilhador, restaurador e integrante de um grupo de "memorialistas, saudosistas", cujo líder é Van Hulle, um antiquário que preserva com ele as memórias da cidade. É do alto de uma torre que são acompanhadas as reflexões de Borluut, seus conflitos amorosos pelas filhas de Van Hulle, que personificam dois comportamentos, duas as influências, espanhola e flamenga, a divisão entre o novo e o antigo, tradição e ruptura.

O romance inicia quando o carrilhador Bavon De Vos, que ocupara o cargo com honra por vinte anos, falece. É, então, aberto um concurso para eleição do novo carrilhador, cuja função é fundamental "En ces Flandres méditatives, parmi les brumes humides et rebelles aux prestiges du feu, le carillon en tient lieu." (RODENBACH, 1987; 2). O concurso é feito na Grande Place de Bruges, onde convivem o novo e o antigo.

> Pourtant ceux de la ville et des faubourgs étaient accourus, les pauvres comme les riches, pour assister au concours. Les fenêtres étaient garnies de curieux, et aussi les gradins qui flanquent de fins escaliers les pignons de la Grande Place. Celle-ci apparaissait bariolée, joliment frémissante. Le lion en or de l'hôtel de Bouchoute étincelait, tandis que la vieille façade où il s'accroche carrait ses quatre étages, ses briques enluminées. En face, le Palais du Gouverneur **opposait** ses lions de pierre, gardiens héraldiques du **vieux** style flamand, qui avait reconstruit là une belle harmonie de pierres grises, de vitraux glauques et de sveltes pinacles. Sur le palier de l'escalier gothique, se tenaient, couverts d'un dais cramoisi, le Gouverneur de la province, les échevins, en tênue officielle et chamarrures, **afin d'honorer cette cérémonie liée aux plus antiques et chers souvenirs de la Flandre**. (RODENBACH, 1987: 4). (grifos meus)

Nesse trecho, evidenciam-se dois aspectos que serão desenvolvidos ao longo do romance a partir das reflexões de Borluut e mesmo das do narrador: primeiro, o convívio entre estilos modernos e arcaicos presentes na cidade; segundo, o fato de a escolha do carrilhador ser importante para essa cidade morta porque está ligada "às mais antigas e caras lembranças de Flandres." Aqui, nota-se um apego forte por parte da multidão que assiste ao concurso e mesmo por parte do narrador à tradição.

Entre todos os inscritos para o concurso, o candidato que inicia o concurso parece não dominar muito bem o carrilhão na primeira tentativa. Sua segunda chance foi mais bem executada, mas a escolha da peça foi infeliz: "c'était un pot-pourri, des airs quelconques cousus ensemble, habit d'arlequin, musique qui avait l'air de faire du trapèze au haut de la tour." (RODENBACH, 1987; 6), música inimaginável para uma cerimônia que busca honrar a tradição.

Quanto aos dois candidatos seguintes,

> Il semblait posséder davantage le maniement de l'instrument, mais il essouffla vite les cloches à vouloir leur faire rendre les rugissements de *La Marseillaise* ou les bibliques mélopées du *God save the Queen…* Ici encore l'effet fut médiocre; et le peuple, déçu, commençait à croire qu'on ne remplacerait jamais le vieux Bavon De Vos qui, tant d'années, avait fait sonner le carillon comme il convient.
>
> L'épreuve suivante fut plus pénible. Le concurrent eut la malencontreuse idée de jouer des refrains **d'opérettes** et de **cafés-concerts**, d'un mouvement **saccadé et preste**. Les cloches sautaient, criaient, riaient comme chatouillées, trébuchaient, avaient l'air un peu ivres et folles. On aurait dit qu'elles relevaient leurs jupes de bronze, se déhanchaient en un **cancan cynique**. Le peuple fut d'abord surpris, puis se fâcha de ce qu'on faisait faire et dire à ses bonnes cloches séculaires**. Il eut l'impression d'un sacrilège**. (grifos meus) (RODENBACH, 1987; 7)

O que se apresenta como real problema nesses concorrentes é a escolha de músicas que, além de nada dizerem respeito à cultura de Flandres − e, no caso da *La Marseillaise* é ainda pior porque remonta àquela que dominou a cultura local −, trazem consigo um ar da modernidade parisiense, com seus café-concertos, operetas e o *cancan*, que nada têm a ver com o ambiente meditativo da cidade. Disso decorre a impressão de que se comete um sacrilégio ao executar, nesses sinos seculares, peças de movimento rápido que fazem com que os sinos, longe de soarem uma música que se faça reconhecer pela multidão, tenham caráter agressivo e desequilibrado.

Dado o fracasso dos dois concorrentes, os outros inscritos desistem do concurso e eis que surge, em meio à multidão aflita, um novo concorrente, Joris Borluut:

> Les cloches, cette fois, tintant doux, demandaient plus de silence. Cela préluda en sourdine, quelque chose de fondu où on ne distinguait plus des cloches alternant ou se mêlant, mais un concert de bronze unifié, comme très lointain et très âgé. Musique en rêve! Elle ne venait pas de la tour, mais de bien plus loin, du fond du ciel et du fond des temps. Ce carillonneur-ci avait eu l'idée de jouer des noëls anciens, noëls flamands nés dans la race et qui sont des miroirs où elle se reconnaît. C'était très grave et un peu triste, comme tout ce qui a traversé des siècles. C'était très vieux, et pourtant compris des enfants. C'était très reculé, très vague, comme se passant aux confins du silence, et pourtant recueilli par chacun, descendu dans chacun. Les yeux de beaucoup se brouillèrent, sans qu'on sût si c'était de leurs larmes ou de ces gouttes de son, fines et grises, qui y entraient…(RODENBACH, 1987: 8).

A música agora é perfeita porque exige silêncio da multidão e porque consegue unificar o som dos sinos. Mais do que isso, a escolha do repertório e o modo como ele foi executado remontam às origens da raça e devolvem-lhe a identidade. As canções são antigas, mas são reconhecidas e experienciadas inclusive pelas crianças, que desde cedo estariam impregnadas pela tradição distanciada. Quando Borluut executa a canção *Lions de Flandre*, um velho canto popular, conhecido por todos, anônimo como a própria torre, como tudo o que resume uma raça, "Les cloches séculaires rajeunirent, proclamèrent la vaillance et l'immortalité de la Flandre." (RODENBACH, 1987: 2). Ao dar unidade ao som dos sinos, o carrilhador foi responsável por dar unidade ao próprio povo local.

Joris Borluut, além de carrilhador, é arquiteto e trabalha como restaurador das mais antigas casas de Bruges. Ele conhece Van Hulle, antiquário, em função do amor que ambos sentem pela cidade e da vontade que têm de lhe restaurar a beleza de estilo antigo. Flamengo apaixonado por sua Flandres, Van Hulle orgulha-se por morar numa casa que

lhe serve de camarim numa área da cidade que conserva os aspectos do estilo antigo. As preciosas restaurações feitas por Borluut para agradar Van Hulle foram

> une leçon publique, une leçon de beauté, donnée à ceux qui, possédant de vieilles demeures, les laissaient s'effriter irréparablement ou les démolissaient pour rebâtir de banales maisons modernes. (RODENBACH, 1987: 15)

Esse amor pela cidade e pelo passado que ela guarda faz com que, semanalmente, um grupo se reúna na casa de Van Hulle para discutir o futuro de Flandres e possíveis mudanças inovadoras para ela. Além de Borluut e Van Hulle, fazem parte do grupo Farazyn, advogado que seria o porta-voz da causa, e Bartholomeus, pintor e admirador fervoroso da arte flamenga. A busca pelo novo proposta pelo grupo gera, no entanto, algumas reflexões acerca das mudanças que seriam realizadas na cidade:

> Ils venaient là s'entretenir de la Flandre, comme s'il y avait quelque chose de **changé** ou d'imminent pour elle. C'étaient des **souvenirs**, des enthousiasmes, des **projets**. De penser la même chose, il leur semblait posséder ensemble un secret. Ils en avaient une joie et un émoi. C'était comme s'ils avaient conspiré. **Exaltation vaine de désœuvrés et de solitaires qui, dans cette vie grise, se donnaient l'illusion de l'Action et de jouer des rôles.** Ils se leurraient avec des paroles et des mirages. Pourtant leur patriotisme, d'être naïf, était chaleureux; ils rêvaient pour la Flandre et pour Bruges, chacun à sa manière, une **beauté nouvelle**. (RODENBACH, 1987; 17)

O grupo amante da cidade deseja o novo, uma beleza nova, mas estamos falando de um grupo do qual participam um restaurador e um antiquário, daí que o novo, aqui, estará sempre preso a uma tentativa de resgate do antigo. Enquanto pensam em mudanças para Flandres, conciliam lembranças do passado com projetos futuros, em busca de uma beleza nova. Mas, de saída, o narrador mostra que qualquer tentativa de ação é vã numa cidade morta. O grupo deseja uma Bruges nova, existe uma procura por mudanças, mas o novo que se pretende aqui nada mais é que a restauração do que se perdeu, da tradição, do antigo. Partindo-se da ideia de que desde os meados do século XIX a categoria do novo é central, Adorno ressalta que o novo é o que foi recalcado pela cultura estabelecida e mostra como isso, na arte moderna, tende a trazer em si o protesto. Em *Le carillonneur*, não se vê um movimento revoltoso ou explosivo em busca pelo novo, mas o que se quer é justamente romper com o que foi estabelecido pela entrada do moderno para garantir a

identidade e a tradição perdida. É antes um movimento conservador do que de ruptura, que, no entanto, se diz à procura do novo.

Comentando a comoção que causara Borluut ao salvar a cidade de uma música vil com seus *airs modernes et leurs flonflons*, Bartholomeus afirma que o que se ouviu na torre com Borluut foi a voz do passado, a retomada de consciência de si mesmo. Animado, o que ele quer é que a cidade renasça, mas, para ele, *La patrie renaîtra, quand de plus en plus elle aura restauré sa langue*. (RODENBACH, 1987: 18). O plano visado por eles para o renascimento e autonomia de Flandres torna necessário que

> en Flandre on parle flamand, non seulement parmi le peuple, mais dans les assemblées, en justice; que tous les actes, pièces officielles, jugements, noms de rue, monnaies, timbres, que tout soit flamand, puisque nous sommes en Flandre, puisque le français est le parler de France, et que la domination a cessé. (RODENBACH, 1987; 18).

Oficializar o flamengo como língua pátria e restituir-lhe seu lugar é a forma que o grupo encontra para renovar Flandres e torná-la liberta da dominação que, embora cessada, ainda se faz presente na cultura pela língua. Eis mais um motivo para que o grupo e seus planos tendam ao fracasso: projetar o novo repetindo o antigo é o que torna fraco e ingênuo o sonho de uma Bruges renascida.

Busca-se reviver e garantir em Flandres justamente seu caráter *gris*, sombrio, solitário, o que nos remete inclusive ao ideal do negro. Quando, no romance, fala-se em religar Bruges ao mar, o grupo reage energicamente contra essa ideia, pois permitir essa abertura é dar à cidade uma passagem que ela mesma não deseja, é dar-lhe comunicação com o outro, quando o que Bruges quer é permanecer ensimesmada, é dar-lhe vida quando se trata de uma cidade morta. Tudo o que for proposto como novo deve aparentar-se com a morte.

O antiquário, Borluut e toda a população citadina se realizam ao entenderem uma suposta unidade em Flandres, quando essa unidade é, em verdade, nostálgica. O conflito da identidade da raça e da unidade de Flandres será representado pelas filhas de Van Hulle, Barbe e Godelieve. Nas palavras do pintor Bartholomeus, "l'une, c'est la Flandre; l'autre, c'est l'Espagne" (RODENBACH, 1987: 19).

Barbe tem já em sua aparência características estrangeiras, "violemment brune, avec la bouche rouge comme un piment dans le visage mat, cependant que les yeux étaient demeurés de la race originelle" (RODENBACH, 1987: 19). A representação que se faz de

Barbe é negativa, já *que L'Espagne elle-même n'a rien pu sur l'esprit. Elle a laissé quelque chose uniquement dans le sang. Sa conquête fut un viol!".* (RODENBACH, 1987: 18). Ao longo do romance, desenvolve-se sua personalidade irascível, tirânica, devida à presença de sangue espanhol. Godelieve, no entanto, é calma, silenciosa, indiferente, características correspondentes ao que se espera, de acordo com o que se desenha no romance, de uma verdadeira flamenga.

As filhas de Van Hulle, pelo modo como são descritas e como se comportam ao longo do romance, são, portanto, personificações do conflito que existe entre a tradição e o novo. Esse conflito será manifesto também pelos sentimentos que Borluut nutrirá pelas irmãs. Inicialmente, Borluut fica encantando com a delicadeza de Godelieve, que também se apaixona por Borluut, mas teme deixar seu pai sozinho e abdica de sua paixão mantendo-se em seu estado sombrio e indiferente. Do alto da torre, acompanhamos as reflexões de Borluut. Ali, ele está cercado por representações eróticas que adornam os sinos da torre e despertam nele uma paixão de ordem sensual por Barbe, com quem se casará, seduzido pela sua voluptuosidade. O que se configura aqui é a opção de Borluut, não mais por Bruges, também sombria e triste como Godelieve, mas pelo moderno, por algo que rompe aquilo que a tradição quer preservar, e isso lhe sairá caro.

Com a morte de Van Hulle, Godelieve vai morar com sua irmã e seu cunhado. O caráter violento de Barbe e suas crises nervosas deixam-na doente e ela se ausenta de Bruges para tratar-se. Distanciado dela e vivendo em paz na casa com Godelieve, nasce o amor entre os dois. Eles se envolvem, mas a volta da irmã produz um remorso religioso em Godelieve, que vai, agora, viver em um convento. Borluut separa-se de Barbe e, novamente sozinho, volta a se dedicar exclusivamente às atividades ligadas à cidade há tempos abandonada.

Empenhado em dar um novo impulso a Bruges e preocupado com seu desenvolvimento, o que Borluut procura é conservar intacta a fisionomia antiga da cidade e de sua arte, em oposição àqueles que desejam devolver a Bruges a ligação com o mar. Sem sucesso em seus projetos, ele é obrigado a abandonar a atividade de restaurador. Novamente, é do alto da torre que Borluut compreende que seu erro maior foi ter optado pela sensualidade de uma mulher em vez de optar pela cidade de seus sonhos:

> Il avait hâte. Les grandes cloches apparurent; elles surplombaient, éternelles inquiètes. Un frémissement sans fin y grondait. Borluut revit la cloche de Luxure. Il la regarda comme son Examen de conscience. Elle avait été le péché

> des cloches et le péché de sa vie. Pour l'avoir écoutée, il s'était perdu. Il avait cédé à la tentation de la chair, au piège de la femme. Il aima des corps au lieu de n'aimer que la ville. Et, pour avoir trahi son idéal, il n'en verrait pas l'accomplissement, à cette minute où il allait mourir. Il songea à la fin extasiée de Van Hulle. « Elles ont sonné! » Lui ne verrait pas la beauté de Bruges réalisée, puisqu'il ne l'avait pas poursuivie exclusivement. Ce fut la faute de la cloche obscène, qui toujours l'obséda. En ce moment même, elle l'appelait. Elle voulut le tenter encore, et au pire: la corde est comme une amante; elle fait la mort elle-même, voluptueuse; qu'il meure donc parmi sa robe de bronze, mêlé à l'antique orgie…
> Borluut eut horreur, se détourna.
> La cloche auguste qui sonne l'heure, s'offrait, un peu plus loin, immense, ténébreuse, muet abîme, qui l'absorberait tout. Il sentit que c'était le but, et hâta les préparatifs, calme, pensant à Dieu, minutieux et prompt, bourreau de lui-même. Et il entra dans la cloche comme la flamme dans l'éteignoir. Ce jour-là, le lendemain, tous les jours suivants, le carillon tinta, le jeu automatique des hymnes et des heures recommença, tout le concert aérien s'envola, enguirlanda de mélancolie les âmes nobles, les vieux pignons, le cou blanc des cygnes, sans que personne ait senti, parmi la ville ingrate, qu'il y avait désormais — une Âme dans les cloches. (RODENBACH, 1987; 325)

Entregar-se ao amor carnal é tido por Borluut como uma forma de traição ao seu ideal, ideal correspondente ao da cidade morta. É sempre de dentro da torre que ele pode refletir sobre o que lhe acontece também fora dela. A torre, mais uma vez, não é símbolo de alienação, mas parece surgir como símbolo daquilo que faz a mediação entre os conflitos de Borluut. Os impasses que o personagem vive entre a sensualidade e a espiritualidade, entre vida e morte, entre o silêncio melancólico da cidade e a luxúria dos seus sinos já estavam no romance *Bruges-la-morte*, publicado cinco anos antes. Por ser este o romance de maior destaque na produção Rodenbach, sua análise será mais detalhada.

Bruges-la-morte

De modo resumido, o romance narra a história de Hugues. Viúvo há cinco anos, decide morar em Bruges após a morte de sua esposa com quem fora casado por dez anos. A escolha da cidade deve-se a uma visita que o casal fizera ao local. Se, enquanto a esposa estava viva, a cidade lhe pareceu um lugar ameno, uma vez morta a esposa, ele sente na cidade o ar melancólico correspondente ao luto que vive agora. Hugues vive só e recebe em sua casa apenas a empregada, Barbe, religiosa fervorosa. Em sua casa, ele monta uma espécie de santuário em homenagem à sua falecida. Entre objetos pessoais, retratos e as

demais lembranças guardadas ali, tem-se também uma mecha de cabelos loiros.

Tão sagrado é para Hugues o santuário que mesmo o acesso de Barbe a ele é restrito. Hugues tem por hábito caminhar pela cidade no horário do crepúsculo. É numa dessas comuns caminhadas pela cidade que ele vê, na rua, uma mulher cuja semelhança física com sua esposa morta é impressionante. Uma semana depois, ele a vê novamente e a segue até um teatro onde ela se apresentava. Chamava-se Jane Scott. Ele se apresenta a ela e as semelhanças não param, mesmo sua voz é igual à da morta. Os dois se envolvem e eis que a tristeza de Hugues desaparece, sua vida mudara. No entanto, ele continuava a cultuar o santuário da esposa. Após um período do relacionamento, Hugues quer acentuar ainda mais semelhanças e pede a Jane que vista as roupas da ex-esposa sem que ela soubesse que roupas eram aquelas. A reação de Jane, a ridicularização que ela faz do vestuário, desagrada Hugues de tal forma que ele a considera vulgar e começa a perder de vista a semelhança entre as duas: *Pour la première fois, le prestige de la conformité physique n'avait pas suffi. Il avait opéré encore, mais à rebours. Sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire.* (RODENBACH, 1998; p. 149)

É a partir desse momento que Hugues começará a notar as diferenças entre as duas, entre a viva e a morta. Mais do que isso, ele começa a notar as diferenças de caráter das duas: o relacionamento dos dois tem por isso um fim trágico.

Espelhamentos em *Bruges-la-morte*

O início do romance *Bruges-la-morte* tem uma estranha advertência: insistindo em que o protagonista da obra é a cidade. A leitura que se fará da obra tomará a advertência inicial como fundamento da análise. Ela será o eixo uma vez que parece ser aquilo que dá o caminho de leitura sugerido pelo próprio narrador, mas, por isso mesmo, será problematizada. Publicado primeiramente em folhetim, o romance ainda não trazia a "advertência", nem mesmo no manuscrito. A tese de Bertrand (1999) é a de que a advertência, inicialmente, entra na primeira edição em livro como que para esclarecer o motivo das fotografias que são reproduzidas ao longo da obra.

Como diz a advertência, esse *estudo passional quer evocar uma cidade*. Não descrevê-la nem fazer um relatório sobre ela, mas evocar sua imagem e o poder que exerce sobre aqueles que por ela passam. A força do termo "évoquer" e sua carga mística se

evidenciarão ao longo do livro, como se todas as ações que nele ocorrem simplesmente contribuíssem para que cidade se revelasse em toda sua potência mortuária.

Se assim for, os comentários feitos sobre as personagens seriam antes fundamentos para esclarecer o enigma maior, a cidade. Ou seja, a análise deveria revelar porque a cidade aqui evocada é personagem principal e por que a peripécia de Viane nada mais seria do que resultado da ação primeira da cidade ela mesma. E, na verdade, quando se iniciou a leitura desse livro, esse era o objetivo da análise. No entanto, após diversas releituras do texto, o modo como a narrativa é conduzida fez surgir outra possibilidade de leitura. A cidade então, não seria personagem principal senão na qualidade de alegoria de um estado de alma, justamente do estado de alma de Hugues. Se por um lado a narrativa busca reafirmar a cidade como agente responsável pelas ações de Hugues, por outro, há contradições na narrativa que apontam para Hugues como agente. O narrador desse romance adota de tal forma o ponto de vista de Hugues e só dele que, por pouco, essa poderia ser uma narrativa em primeira pessoa. Os únicos momentos em que o narrador se distancia de Hugues são aqueles em que adota o ponto de vista de Barbe, a empregada carola. Serão discutidas algumas imagens centrais desse romance, para, posteriormente a essa discussão, ser possível a aproximação entre a obra de Rodenbach e de Alphonsus.

> Avertissement
> Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.
> Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit d'elle sur ceux qui y séjournent.
> Elle les façonne selon ses sites et ses cloches.
> Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer: la Ville orientant une action; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l'événement même du livre.
> C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. (RODENBACH, 1998, p. 49)

A primeira edição de *Bruges-la-morte*, traz o termo "roman" na contracapa.

Estamos diante, no entanto, mais do que de um romance ou de um longo poema em prosa, de um estudo passional. Essa proposta, se nos remeteria a uma organização mais lógica e exata, preocupada em investigar minuciosamente um tema qualquer, mostra-se de saída ainda mais complexo por se tratar de um estudo contagiado pela paixão. Seguindo as orientações simbolistas, o estudo não passa por uma análise que se pretenda racional. Mais do que isso, analisa o comportamento humano e a influência exercida pela cidade sobre os homens a partir da construção de metáforas e alegorias, o que impede a obra de cair num determinismo positivista, em voga no período e contra o qual os simbolistas reagirão, buscando inclusive, repensar a forma do romance, agora estigmatizado por Zola. A descrição do espaço, se podemos pensar de fato numa descrição, não se dará pelo detalhamento, mas por alegorias e metáforas que, mais do que descrever o espaço propriamente dito, alcançam o âmago de Hugues.

Mas não se pode esperar que essa cidade seja devassada em detalhes, à maneira do que se faz nas descrições objetivas dos romances realistas. A leitura da obra de Rodenbach deixa, ao contrário, a sensação de que conhecemos muito pouco da cidade tal como ela é. A literatura simbolista se desobriga de descrever o espaço, de ser referencial, porque assume outro tipo de compromisso. A descrição não se dará pelo detalhamento, mas por símbolos, metáforas e alegorias que, em vez de descreverem o espaço propriamente dito, refletem o âmago de seus personagens, como acontecerá com o protagonista Hugues. Isso é, com efeito, comum na literatura simbolista:

> Un poète regarde Paris fourmillant de lumières nocturnes, émietté en une infinité de feux et de colossal d'ombre et d'étendue. S'il en donne la vue directe, comme pourrait le faire Zola, c'est-à-dire en le décrivant (…) rien ne sera moins symboliste. Si, par contre, il en dresse pour l'esprit la vision indirecte, évocatrice, s'il prononce: « une immense algèbre dont la clef est perdue », cette phrase une, réalisera, loin de toute description et de toute notation de faits, le Paris lumineux, ténébreux et formidable. (VERHAEREN, 2008; p. 75)

O trecho acima, de Verhaeren, exemplifica a diferença entre descrição e evocação. Como se vê por ele, o caminho escolhido pelo simbolista não é o de descrever o espaço, mas de sugeri-lo, de evocá-lo, como propõe a advertência de *Bruges-la-morte*.

Para perceber o modo como o espaço será sugerido nesse romance, é preciso notar, antes de tudo, que o espaço, normalmente índice de um universo exterior, aparece na obra como que confundido com o universo interior do protagonista, Hugues. As

coincidências entre o protagonista e seu espaço, entre seu universo interior e o universo interior, se dá pelo onipresente jogo de *espelhamento*, a perpassar toda a obra.

> Tornar-se espelho significa reduzir-se a mera superfície refletora: a consciência transmutada em espelho vivencia passivamente a reflexão. Ela apenas suporta as formas e as criaturas que se postam a sua frente, a fim de devolver-lhes o reflexo. (...) O eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, é pura destituição. (STAROBINSKI, 2014; p. 34)

Como exemplo dos espelhos em Baudelaire, Starobinski cita o poema dedicado à Saint-Beuve, "Tous imberbes alors..."[37]

> Et devant le miroir j'ai perfectionné
> L'art cruel qu'un Démon en naissant m'a donné,
> — De la Douleur pour faire une volupté vraie, —
> D'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie.

Em Baudelaire, a imagem do espelho é explícita e é diante do espelho e, portanto, de si mesmo, que o eu-lírico aperfeiçoa a arte cruel recebida pelo Demônio, a arte de tornar a Dor uma volúpia verdadeira, de fazer sangrar o mal e esfolar a ferida. É esse o mesmo movimento de Hugues. Não diante do espelho, mas diante da cidade que o reflete. É na cidade que ele vê a si mesmo, dentro do ideal de persona construído por ele.

Sobre outro poema de Baudelaire, "L'Héautontimorouménos", Starobinski mostra que "Numa construção refinada, inverte-se a dor infligida a outrem numa dor infligida a si mesmo[38]". Está aí o mesmo movimento de Hugues. Ao castigar Jane por haver profanado seu altar, castiga-se também, retornando ao estado de dor e luto agora eternos.

O primeiro espelho que se apresenta em Bruges-la-morte é diáfano e impreciso: a água. O texto se inicia com a imagem de Hugues em seu quarto, observando, do sofá, sua janela. Sua casa, sua janela e seu quarto refletem-se nas águas que inundam toda a cidade de Bruges. Essa imagem de abertura do romance se mostrará recorrente na narrativa e nas fotografias espalhadas pelo livro, construindo um jogo de espelhamento que revela outro jogo, o de reflexão entre o íntimo do sujeito e a cidade. Essa primeira imagem refletida já é um espelhamento: a casa, o universo íntimo, interior, projetada

[37] Baudelaire, C. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975-6. *Apud* Starobinski; 2014, p. 20.
[38] *Idem.* p. 37

sobre a água que percorre toda a cidade, o universo público, exterior. Mais que apenas a casa, também todos os valores e sentidos que preserva – o quarto, o santuário, o espaço da intimidade de Hugues – estão refletidos nas águas. O fato de estar a intimidade do protagonista espelhada na cidade por si só já faz ver o motivo da escolha dele pela cidade morta. Era o lugar ideal para curtir o luto como queria, porque se via na cidade como poderia ver-se diante de um espelho.

> Inoccupé, solitaire, il passait toute la journée dans sa chambre, une vaste pièce au premier étage, dont les fenêtres donnaient sur le quai du Rosaire, au long duquel s'alignait sa maison, mirée dans l'eau.
> Il lisait un peu: des revues, de vieux livres; fumait beaucoup; rêvassait à la croisée ouverte par les temps gris, perdu dans ses souvenirs. (grifos meus) (RODENBACH, 1998, p. 52)

No terceiro parágrafo do primeiro capítulo, conta-se pouco sobre seus hábitos: lia pouco, fumava muito. Somado a esses hábitos pequenos e cotidianos, está o hábito da *rêvasserie*. Ele divaga olhando para a cruz que forma a moldura da janela, aberta pelo tempo cinza. É a primeira referência à questão religiosa que permeia todo o livro. O vínculo religioso que Hugues demonstrará ao longo do texto ressalta a importância da imagem da cruz em sua janela, símbolo inicialmente condutor de seus devaneios melancólicos. A cruz e todas as demais imagens religiosas que ele verá durante suas caminhadas representam, por um lado, os supostos sinais que a cidade lhe envia, ora confirmando sua relação harmoniosa com ela ora enviando avisos e advertências cada vez que ele se afasta dela; por outro, explicitam o jogo de espelhamento construído por esse sujeito que quer reviver na cidade morta a amada morta, igualmente espelhada nela.

No mesmo trecho selecionado, o tempo cinza, agente da ação de abrir as janelas, deixa esse sujeito à mercê da cidade, capaz de abrir suas janelas e invadir seu espaço íntimo, tanto do quarto quanto do pensamento, da reflexão. Ainda, o tempo cinzento, inicialmente exterior à casa de Hugues, acaba por impregnar também o interior. Seu quarto é contaminado pelo tempo cinza, pelas brumas da cidade, pelo que é exterior, e ainda se intensifica internamente graças à fumaça profusa do cigarro. A imagem cinzenta está, portanto, impregnada na exterioridade da cidade morta e na interioridade da casa e do próprio sujeito.

A imagem da casa é uma das poucas, talvez a única, a ter caráter sólido num espaço referido, constantemente, como cheio de brumas, névoas e águas. No entanto,

mesmo aquilo que seria mais concreto, a casa, reflete-se na água que torna sua percepção líquida, sem contornos claramente definidos; tomada de nevoeiro por dentro e por fora, sua imagem torna-se ofuscada e perde o que teria de sólido aos olhos de qualquer espectador. A água, ao servir de espelho à sua casa embrumada, distorce sua imagem e permite interpretações diversas. Desde aqui se revela uma das questões que se mostrarão centrais no romance: a construção da imagem e seu reflexo que, ao longo da narrativa, ganhará complexidade, atingindo o nível da reflexão.

A cidade invade a casa que é refletida nas águas da mesma cidade. Constrói-se de saída o jogo que fará parte da estrutura do romance. Essa casa e esse sujeito pertencem a esse ambiente de modo total e não parece haver chance de fuga ou de mudança de quadro. Todo o nevoeiro, a bruma, a fumaça, ajudam a sugerir e a reviver o universo das lembranças, das divagações, da memória de sua mulher morta, às quais Hugues se entrega cotidianamente. Em torno disso, surge uma ambiguidade: pode-se pensar, por um lado, que partem de Hugues o cinzento e a atmosfera de devaneio, assemelhada à da cidade que, não por acaso, ele escolheu para habitar quando se tornou viúvo; por outro lado, Hugues se mostra sempre inativo, recebendo passivamente as brumas em sua casa, a influência da cidade em seu ânimo. Sugere-se, também aqui, a possibilidade de Hugues ser não o sujeito, mas o objeto da ação da cidade sobre ele.

Sobre o espelhamento, é ainda preciso considerar quem o deflagra. É Hugues quem decide se mirar no espelho? Ele conhecera a cidade de Bruges com sua esposa quando ela ainda era viva. Passearam pela cidade num momento em que desfrutavam da companhia um do outro e da felicidade. Nesse estado de contentamento, os aspectos sombrios da cidade não foram percebidos ou internalizados por Hugues. Uma vez que se vê sozinho, lembra-se da cidade que haviam visitado e tem a intuição instantânea de que aquela era a cidade adequada para o luto. Mais do que uma cidade pacata, o viúvo procura um lugar adequado às exigências de seu luto. Essa adequação ao luto é nada mais que uma questão de correspondência, de equação: “Une équation mystérieuse s’établissait. A l’épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand-deuil exigeait un tel décor” (RODENBACH, 1998; p. 66).

Novamente, surge outra ambiguidade. Revela-se aqui o espelhamento, mas, dessa vez, com uma informação relevante: Hugues não é agente, não é ele quem exige ou demanda uma correspondência entre seus sentimentos e o cenário ideal para expressá-los; são seus sentimentos, seu luto propriamente, aqui apresentado como força maior do que

o sujeito, quem exige a correspondência entre a esposa morta e a cidade morta. Seja como for, Hugues desenvolverá o que chama de *teoria da semelhança*, em que analisará as semelhanças entre a cidade morta e a esposa morta, entre a esposa morta e amante viva.

Assim, nessa busca por semelhanças, a começar por uma cidade que se assemelhe à sua mulher morta, a ambiguidade está expressa pela ideia de uma equação misteriosa que impede que se determine, no jogo do espelhamento, quem reflete o que: se a cidade, a amada morta e o luto a Hugues ou o contrário. Ainda, a ideia de equação misteriosa reforça a dúvida sobre a possibilidade de resolver-se o jogo de espelhamento criado e a tensão máxima do romance, o assassinato de Jane. Compreendido o termo "equação" em sentido estrito, trata-se da igualdade entre duas expressões – e nisso pode-se arriscar enxergar a igualdade que Hugues estabelecerá entre a cidade morta e a noiva morta – ou de um problema cuja solução se constrói de modo racional e cujo resultado é desvendável. Mas trata-se de um mistério, logo, a chance de se desvendar o segredo é perdida dada sua natureza hermética. Se entendida "equação" em sentido lato, está exposto o modo como o protagonista espelha a cidade e a amada uma na outra a tal ponto que não se sabe mais o que é universo interior projetado no exterior, o que é universo exterior subsumido no interior; o que é sujeito, o que é objeto. Não há nenhuma racionalidade na igualdade entre universo interior e exterior descrito até aqui; pelo contrário, no lugar de uma operação da razão, o que há é uma confusão do afeto. Ainda assim, a igualdade interpretada por Hugues entre as duas expressões se manifestará por todo o romance nos diversos duplos que são construídos. Essa igualdade que nos é colocada torna-se de difícil compreensão uma vez que as variáveis não são claras. São desconhecidas as causas da morte da esposa e a necessidade de buscar uma cidade que correspondesse à amada morta em vez de viva. Parece haver aí a ação providencial do destino, que deixará Hugues fadado a uma tragédia de proporções terríveis e cuja explicação ele encontrará apenas na crença de que a cidade assume esse lugar providencial que o impulsiona a agir por meio das vontades dela e da mulher morta.

Para responder às exigências de seu luto, ele se isolará do mundo numa cidade também isolada, no tempo e no espaço. Constrói-se, portanto, desde o início, a relação de espelhamento entre Hugues e a cidade, o que coloca em xeque quem seria o protagonista da obra, apesar da advertência inicial de que seria a cidade, a qual, em si, apresenta contradições e ambiguidades.

Mas como o autor coloca o protagonismo da cidade com clareza na advertência,

o espelhamento não é, portanto, necessariamente deflagrado por Hugues. Desde o início, a obra procura mostrar isso. Trata-se, com efeito, de uma ambiguidade que talvez não se resolva na obra, uma vez que a multiplicidade de sentidos é também proposta do simbolismo. Apesar de o autor, por vezes, estabelecer uma hierarquia de sentidos e interpretações, o livro é perpassado por uma forte concomitância de ideias.

As águas dos canais que percorrem a cidade de Bruges funcionam como metáfora desse espelhamento e da identificação de Hugues com a cidade. Esses espelhos refletem quem é Hugues para ele mesmo, mas também para os demais moradores da cidade. A preocupação sentida ao descobrir que a imagem construída para si mesmo e para a cidade – imagem especular entre ele e a cidade que ele lamenta estar se esvaindo – fará com que Jane e sua paixão por ela soem como *coqueteria* e, portanto, fútil, como sugere o próprio Starobinski:

> É bom lembrar que, por vezes, a tradição iconológica associou à melancolia o espelho e o olhar voltado para a imagem refletida. O espelho é acessório indispensável do coquetismo e emblema da verdade, mas não por isso devemos pensar que seja empregado com menos conveniência quando está sob os olhos de um melancólico. Dessa valência plural resulta uma motivação reforçada. No espelho da verdade, o coquetismo é futilidade, reflexo perecível. E não há melancolia mais "profunda" que aquela que se ergue, diante do espelho, face à evidência da precariedade, da falta de profundidade e da Vaidade irremediável. (STAROBINSKI, 2014; p. 19)

A melancolia então mostra-se ainda mais profunda em função da falta de profundidade, ainda de acordo com o autor. Se a imagem da melancolia está comumente associada à imagem do espelho, como discute Starobinski, Rodenbach está fazendo uso de um jogo que pertence à tradição e à poesia baudelairiana, daí a atenção que deve recair sobre esses símbolos e sobre o modo como eles se delineiam ao longo da narrativa.

> Le monde de Viane, c'est une ville, une petite ville de province. D'autant plus petite qu'elle fait sens à l'intérieur d'une représentation extrêmement quadrillée, propice à la circulation et au miroirement des symboles. Moins encore qu'une ville, Bruges est une maison, et à l'intérieur de celle-ci, une chambre qui contient un coffret de verre où repose la tresse fatidique. C'est dans l'emboîtement de ces motifs que se construit le roman, suivant un principe-moteur, théorisé au chapitre VI « le pouvoir indéfinissable (...) de la ressemblance. (GROJNOWSKI & BERTRAND, 1998; p. 41)

A cidade evocada é personagem essencial como ser espiritual, metafísico,

protagonista do romance; é ela quem determina a ação de seus personagens, não por um comportamento biológico, contra o que irão os autores do simbolismo, mas pela essência. Se a cidade é essencialmente melancólica, seus habitantes também o serão, intimamente. Toda determinação exercida pela cidade sobre os homens é, portanto, pertencente ao universo passional; não seus aspectos físicos, mas o humor, o sentimento, a alma das personagens será afetada. Diferente do movimento naturalista, em que o meio exerce influência sobre o homem, aqui o homem cria para si a identificação de que precisa para se afirmar, para afirmar sua individualidade. O homem, então, não é vítima do meio; pelo contrário, sendo ele único responsável pelas suas ações, encontrará no meio, por um jogo de espelhamento, algo a que responsabilizar.

Mais adiante, será discutido em que medida a cidade exerce influência sobre Jane, por exemplo, mulher vigorosa como a espanhola Barbe em *Le carillonneur*, e em que medida Jane não seria também alegoria de uma tentativa de rompimento com a cidade, por via do rompimento com o luto, sem que, no entanto, o sujeito tenha controle sobre suas próprias ações, uma vez que sua alma é parte integrante da cidade. Antes, porém, discute-se a relação entre Hugues e a cidade.

Barbe: metáfora do exterior no ambiente íntimo

De modo quase marginal no romance, o elemento do exterior que também invade e perpassa o universo interior de Hugues é, além de Jane ou das brumas da cidade, a empregada, Barbe. Estrangeira como ele, identifica-se com a cidade pelo seu aspecto religioso e será a primeira a condenar Hugues e a se afastar dele quando descobre seu caso amoroso com uma atriz de teatro.

Os episódios em que Barbe ganha destaque são justamente aqueles em que as festividades religiosas tomam conta da cidade. Em uma delas, na semana da Páscoa, Barbe está radiante. Sabe que poderá faltar ao trabalho para acompanhar a *Béguinage*. Todos a conhecem. A cidade está tomada pela música dos carrilhões.

> Au loin, des tintements semblaient s'accorder avec sa marche, sonneries de paroisse unanimes, et, parmi elles, tous les quarts d'heure, la musique grêle, chevrotante du carillon, un air comme tapoté sur un clavier dé verre... (RODENBACH, 1998; p. 153)

Barbe era religiosa, possuía a fé de Flandres, onde subsiste um pouco do catolicismo espanhol. O lado espanhol mostra algo mais quente de Barbe, que, no entanto, se sublima no encontro com a religião. Seu desejo maior de ascensão é poder fazer parte do grupo de Sœurs da comunidade, "épouses de Jésus et servantes de Dieu." (RODENBACH, 1998; p. 162)

Barbe[39], estrangeira em Bruges, soube adaptar-se à cidade. Os elementos sensuais que traz consigo são abafados e, quando aparecem, são traduzidos em moral religiosa.

A semana de páscoa era para ela uma semana adolescente. A cidade ganhava a seus olhos um ar primaveril e os odores que exalava somado a uma imagem quase campestre fazia com que ela se lembrasse de sua cidade natal. Esses elementos tornam Barbe sensível aos sentidos físicos. Alegre, emocionada, passa pelo lago do amor que, para ela, deveria ser chamado "l'eau où l'on aime!". Ela está em estado de enamoramento e, como boa beata, olha com inveja para o grupo de Irmãs da comunidade, do qual gostaria de fazer parte, essas que eram as esposas de Jesus, servas de Deus. É na religião que Barbe encontrará refúgio para viver o enamoramento, o erotismo, única paixão possível numa cidade moral e religiosa.

A terminar a caminhada da *Béguinage*, a irmã de Barbe diz precisar ter uma conversa urgente com ela. Rosália diz-lhe que ela deve abandonar seu emprego e conta-lhe o que todos na cidade já sabem, que seu patrão tem um caso com uma ex-dançarina de teatro.

> — Avez-vous réfléchi, Barbe, qu'une servente honnête et chrétienne ne peut pas rester davantage au service d'un homme qui est devenu un libertin? (RODENBACH, 1998; p. 169)

Sem saber o que fazer, uma vez que já está há muito tempo com Hugues, e ciente das dificuldades que teria em arrumar outro emprego, procura o padre, que a acalma dizendo que, enquanto ele não trouxer a mulher para casa, ela poderia continuar trabalhando, mas,

> si, par malheur, cette femme de mauvaise vie dont il était question venait chez son maître, le visiter, dîner ou autrement, elle ne pouvait plus, dans ce cas, être

[39] Cabe relembrar que em *Le carillonneur* a personagem marcada pela volúpia também se chama Barbe e tem o sangue quente dos espanhóis.

> complice de la débauche, devrait refuser ses services et partir (RODENBACH, 1998; p. 174).

A condição de permanência de Barbe está, então, de acordo com os valores que regem essa cidade morta e religiosa, os valores morais absolutos calcados nos fundamentos da religião cristã.

Quando Jane consegue finalmente acesso à casa de Hugues, chega o momento da partida de Barbe, que reforçará os elementos religiosos e a perda de vínculo com a cidade em que se vê Hugues. Sua partida representa também o primeiro castigo que Hugues sofrerá. Trata-se da condenação alheia, de sua empregada, que representa a posição de todos da cidade e da autoridade religiosa maior, o padre, que assim a instruiu a agir.

> Par les fenêtres ouvertes, arrivait le grandissant concert des cloches de paroisse, qui l'une après l'autre s'ébranlaient.
> Le temps était gris, un de ces jours indécis de mai où, malgré les nuages, il y a comme une arrière-joie dans le ciel. Et à cause de cette finesse de l'air où on devinait les cloches en chemin, une gaîté s'en propageait jusqu'à elle; et les cloches âgées, les exténuées, les aïeules béquillant, celles des couvents, des vieilles tours, celles qui sont casanières, valétudinaires, qui restent coites toute l'année, mais cheminent et font cortège le jour de la procession du Saint-Sang — toutes semblaient, par-dessus leurs robes de bronze usées, avoir de joyeux surplis blancs, des linges tuyautés en plis d'éventail. Barbe écoutait les sonneries, le gros bourdon de la cathédrale qu'on n'entendait qu'aux grandes fêtes, lent et noir, frappant comme d'une crosse le silence... Et aussi toutes les clochettes des plus proches tourelles — émoi, liesse de robes argentines, qui semblaient dans le ciel s'organiser aussi en cortège... (RODENBACH, 1998; p. 245-6)

Surge novamente a imagem das janelas abertas, que permitem a entrada da cidade nos ambientes privados e contagia a seus moradores. O concerto dos sinos contribui para a construção da atmosfera da cidade. Música, aliás, é algo que desagrada bastante a Hugues até o momento em que sua consonância com a cidade se mostra total.

Envolta em preparos religiosos, inteiramente devotada à procissão, preparando desde cedo tudo o que fosse necessário para o evento, Barbe vê-se diante do conflito que temia desde que se aconselhara com seu confessor. Hugues solicita a Barbe que prepare o jantar e o sirva a uma visita. A empregada entende se tratar da mulher devassa e perversa e recusa-se a servi-la, sobretudo num dia especialmente religioso como aquele. Diante disso, ameaça partir. Hugues fica incomodado com os modos ousados de Barbe, mas o incomoda mais ainda a ideia de que a sua vida íntima tenha sido divulgada demais. Além

disso, o fato de Barbe recusar-se a servir sua amante era uma das provas de que Jane talvez fosse de fato *méprisée*, afinal, Barbe estaria trocando cinco anos de serviço para não servir Jane por apenas um dia.

Como gesto final de afeto e devoção por Hugues, antes de partir, Barbe lança pétalas na fachada da casa, para garantir que aquela área não ficasse sem elas durante o cortejo. Os dois gestos de Barbe sinalizam a presença da cidade na cena final, seja pela ira da cidade que volta as costas a Hugues, seja pela chance de se religar novamente com a cidade cometendo o sacrifício necessário para isso.

A construção da personagem Barbe, desde seu nome e de sua origem até seus hábitos, comportamentos e paixões, é parte também desse jogo de espelhamento que se desenvolve por todo o romance. Ela reflete a questão religiosa e indica a Hugues o modo de se envolver sensualmente com a religião de modo a nela realizar-se. Diferentemente de Hugues, que tentará por conta própria decidir o que é ou não pecado na sua relação com Janes, Barbe buscará conselhos para permanecer dentro da ordem e da moral. Barbe, aparentemente personagem secundário, mostra-se crucial no romance, pois alegoriza a religiosidade e o modo como a cidade, por meio da religião, de seus mosteiros, igrejas e rituais de fé, faz seus personagens agir.

Espelhamento entre Hugues e a cidade

O primeiro capítulo apresenta-nos três personagens. Hugues, viúvo há cinco anos, sua empregada, a flamenga Barbe, e, por meio de suas lembranças, de suas evocações, a esposa morta. A cidade, no entanto, ainda não mencionada diretamente, se mostra já no primeiro parágrafo e permeia as ocupações, os pensamentos e a casa de Hugues.

> Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse, mettant des écrans de crêpe aux vitres, Hugues Viane se disposa à sortir, comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi. (...) Voilà cinq ans qu'il vivait ainsi, depuis qu'il était venu se fixer à. Bruges, au lendemain de la mort de sa femme. Cinq ans déjà! Et il se répétait à lui-même: « Veuf! Etre veuf! Je suis le veuf! » Mot irrémédiable et bref! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui désigne bien l'être dépareillé. (RODENBACH, 1998; p.51)

O livro tem início com a imagem do dia, que declina e traz sombra para essa cidade em que o silêncio quase se faz sentir. O uso do verbo no pretérito imperfeito que nos remete a uma estrutura comum aos romances e até mesmo aos contos de fada, em que um tempo contínuo do passado é apresentado ao leitor até que uma ação principal seja narrada, parece ter aqui uso diferente. Não se trata de mostrar atos contínuos no passado, mas no presente. A expressão sugere um declínio da tarde que não se localiza num passado distante, mas numa repetição constante, do passado até o presente e como que nos antecipa o futuro.

Apesar do cenário pouco convidativo, Hugues se dispõe a sair. É essa a primeira afirmação que há sobre ele, a iminência da ação, mas aqui uma ação contínua e habitual. Nada provoca sua saída que não o próprio hábito criado por esse sujeito que se mostrará tão afeito a pequenos rituais próprios.

Toda essa demora, tediosa, que não parece poder durar mais do que um breve período, um dia, ou, no limite, o tempo de um luto, arrasta-se já por cinco anos. Hugues se fixa em Bruges em seguida à morte de sua mulher. Esse arrastar é sugerido também pela gradação "Veuf! Être veuf! Je suis veuf!", que vai da mera palavra, à condição existencial do viúvo até afirmar-se como sua identidade. A palavra *veuf* parece adquirir sentido trágico como se essa condição fosse irremediável; o que ela tem de breve, seja por ser uma monossílaba, seja pelo fato de essa condição poder ser alterada, opõe-se ao arrastar sem fim do tempo, como que em constante gradação. A associação entre a palavra e a condição de Hugues é dada pelo próprio narrador: Mot irrémédiable et bref! d'une seule syllabe, sans écho. Mot impair et qui designe bien l'être dépareillé. (RODENBACH, 1998, p. 52).

Em seguida, passa o narrador a descrever o amor de Hugues e tal descrição não passa de um parágrafo breve, em que se menciona a paixão constante do casal, que em dez anos de casamento desfrutou de plena felicidade.

> Pour lui, la séparation avait été terrible: il avait connu l'amour dans le luxe, les loisirs, le voyage, les pays, neufs renouvelant l'idylle. Non seulement le délice paisible d'une vie conjugale exemplaire, mais la passion intacte, la fièvre continuée, le baiser à peine assagi, l'accord des âmes, distantes et jointes pourtant, comme les quais parallèles d'un canal qui mêle leurs deux reflets.
> Dix années de ce bonheur, à peine senties, tant elles avaient passé vite! Puis, la jeune femme était morte, au seuil de la trentaine. (RODENBACH, 1998; p. 52-3.)

A sensação de felicidade mostra-se breve como o é o parágrafo dedicado à sua descrição. O luto, que dura metade do tempo em relação ao casamento, faz-se sentir com mais intensidade e tédio. A felicidade deve ter sido breve como o foi o parágrafo dedicado a ela. Os dez anos serão engolidos agora pela narrativa dos cinco anos infinitos e sempre sentidos de Hugues, um viúvo em seu eterno luto. Na ocasião da morte de sua mulher, Hugues perpetua a memória da morta com uma trança que lhe cortara dos cabelos:

> N'est-ce pas comme une pitié de la mort? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. (...) C'est en eux seuls qu'on survit. Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes. (RODENBACH, 1998; p. 54)

Todas as cores se perdem, o negro dos olhos, o rosado da pele. Resta o amarelo dos cabelos e o cinza que encobre a cidade em novembro, no outono – estação cara aos simbolistas –, no momento em que entramos na casa de Hugues. O colorido da mulher perde-se quando tomado pela palidez da morte. Quando vier a se envolver com Jane, a maquiagem será motivo de horror para Hugues justamente por se contrapor à imagem pálida da defunta.

É esse tempo cinza, capaz de abrir as janelas do quarto de Hugues, que incita a saída de viúvo. Aparentemente, não há uma razão específica para seu passeio nem qualquer objetivo prático, senão o hábito criado por ele. Mas esse hábito corresponde à equação misteriosa estabelecida:

> Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartier. (RODENBACH, 1986; 20)

Ou seja, aquilo que move Hugues em direção a uma ação qualquer nessa cidade com canais tão solitários quanto o próprio personagem e com aspecto eclesiástico é o devaneio e a contemplação de seu próprio luto, espelhado na cidade. Ainda que a ação seja esvaziada, sua única busca é por analogias, como se precisasse reafirmar cotidianamente sua presença na cidade apenas pela ligação que ela tem com a lembrança da noiva morta.

Já no segundo capítulo, no passeio de Hugues, vemos a cidade agir sobre ele, inspirando-lhe o suicídio. Resiste, no entanto, por ser ele religioso. Eis que, então, após

visitar a igreja de Notre-Dame, da qual gostava por seu aspecto mortuário, sai de lá ainda mais triste.

> Mais le veuvage avait été pour lui un automne précoce. Les tempes étaient dégarnies, les cheveux pleins de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie.
> Et comme Bruges aussi était triste en ces fins d'après-midi! Il l'aimait ainsi!" (RODENBACH, 1998; p. 65)

Aliás, é justamente pelo aspecto melancólico que Hugues escolhe Bruges para desfrutar de sua viuvez. A principal identificação aqui é entre Hugues e a cidade, evidenciada também na aproximação sonora do nome do personagem e da cidade. Ele absorve para si suas características.

No início do segundo capítulo, vê-se a figura de Hugues assumindo os aspectos da cidade morta; sua viuvez foi um outono precoce e faz com que Hugues, de alguma maneira, murche, como se sua queda fosse iminente, imagem reforçada na expressão de seus olhos, que, "fané", se perdem para além da vida. De modo muito claro, Hugues está coberto por esse *tempo cinza*, que, pouco a pouco, se revela sempre mais agente.

Mas aqui se revela uma das questões que se mostrarão centrais no romance: a construção da imagem e seu reflexo. Além do aspecto da cidade — que aliás passou despercebido por Hugues quando da sua visita ainda acompanhado de sua esposa, em estado de contentamento, portanto — ele irá procurar um lugar adequado às exigências de seu luto: "À l'épouse morte devait correspondre une ville morte. Son grand-deuil exigeait un tel décor." (RODENBACH, 1998; 66). É Hugues quem cria a correspondência entre a cidade e sua esposa morta. A cidade, portanto, não é, nesse sentido, senão a representação do estado de alma de um sujeito que procura no exterior modos de compreender a própria intimidade. Ele fracassará porque, uma vez que tiver que levantar os véus criados por ele mesmo, terá que lidar com questões íntimas e de imagem com as quais parece incapaz de lidar. A prova de que é ele na verdade o centro de tudo está no fato de não ter a cidade exercido qualquer influência sobre ele quando ainda formava um casal.

> Il avait besoin de silence infini et d'une existence si monotone qu'elle ne lui donnerait presque plus la sensation de vivre. (RODENBACH, 1998; p. 66)

Fica claro, aqui, que parte dele a escolha por um ambiente em que sua anulação

seja tal que só o que lhe sobra é a sensação de morte, que se fará refletir em toda a cidade. No silêncio infinito e na monotonia da cidade morta, ele encontra uma forma de se manter próximo da noiva morta. Assim, o horário que escolhe para suas caminhadas, no declínio do dia, e os lugares que escolhe visitar também correspondem às exigências de seu luto.

.

> Ce soir-là, il entra, en passant, dans l'église Notre-Dame où il se plaisait à venir souvent, à cause de son caractère mortuaire: partout, sur les parois, sur le sol, des dalles tumulaires avec des têtes de mort, des noms ébréchés, des inscriptions rongées aussi comme des lèvres de pierre... La mort elle-même ici effacée par la mort...
> Mais, tout à côté, le néant de la vie s'éclairait par la consolante vision de l'amour se perpétuant dans la mort, et c'est pour cela que Hugues venait souvent en pèlerinage à cette église. (RODENBACH, 1998; p. 72)

A morte é, então, uma forma de manter vivo o amor. O mesmo conforto que Hugues encontra na cidade morta ele encontra na igreja por causa de seu aspecto mortuário que lhe permite a sensação de um amor que se perpetua na morte. Se em alguns momentos Hugues insinua vontade de partir *au-délà de la vie*, ele pode abandonar essa ideia rapidamente uma vez que a cidade, de alguma maneira, realiza o seu desejo de não sentir-se vivo.

Espelhamento entre Jane e a morta

O romance e as relações estabelecidas pelo protagonista entre ele e o mundo, entre a interioridade e a exterioridade estão diretamente ligados às analogias e, consequentemente, à metáfora do espelhamento. Nas suas buscas por analogias e semelhanças, a memória é fator fundamental.

> Il cherchait en lui le souvenir de la morte pour l'appliquer à la forme du tombeau qu'il venait de voir et imaginer tout celui-ci, avec un autre visage. Mais la figure des morts, que la mémoire nous conserve un temps, s'y altère peu à peu, y dépérit, comme d'un pastel sans verre dont la poussière s'évapore. Et, dans nous, nos morts meurent une seconde fois! (RODENBACH, 1998; pp. 73-4)

Ainda no passeio pela igreja, reflete-se sobre a condição da memória e, utilizando-se do discurso indireto livre, revela-se a ciência de que a memória se esvai com

o tempo e, de alguma maneira, o luto se agrava por essa outra forma de perda, também irrecuperável. É no parágrafo seguinte a esse, ou seja, logo após a reflexão sobre a fragilidade da memória, que Hugues verá Jane pela primeira vez e ficará vislumbrado com a figura da até então desconhecida mulher. Tomado de emoção, acredita estar vendo o fantasma da noiva, como se estivesse carregado de influência da igreja a que visitara. Sua visão estaria deturpada por fantasmas e influência da própria cidade. Mas, sabendo-se que a memória é alterada pelo tempo, pressupõe-se que ele verá em Jane o que deseja ver. Trata-se de um momento muito importante no romance, pois mostra que Hugues se deixa contaminar pela cidade e pelos locais que frequenta e, por meio deles, amplia as analogias que lhe incitam as caminhadas diárias.

A imagem que tem da esposa, portanto, começa a se desfazer, o que permitirá ainda mais a identificação construída por ele entre a desconhecida e a esposa:

> Est-ce que sa raison périclitait à présent? Ou bien sa rétine, à force de sauver la morte, identifiait les passants avec elle? Tandis qu'il cherchait son visage, voici que cette femme, brusquement surgie, le lui avait offert, trop conforme et trop jumeau. Trouble d'une telle apparition! Miracle presque effrayant d'une ressemblance qui allait jusqu'à l'identité.
> Et tout: sa marche, sa taille, le rythme de son corps, l'expression de ses traits, le songe intérieur du regard, ce qui n'est plus seulement les lignes et la couleur, mais la spiritualité de l'être et le mouvement de l'âme—tout cela lui était rendu, réapparaissait, vivait!
> L'air d'un somnambule, Hugues la suivait toujours, machinalement maintenant, sans savoir pourquoi et sans plus réfléchir, à travers le dédale embrumé des rues de Bruges. Arrivé à un carrefour, où plusieurs directions s'enchevêtrent, tout à coup, comme il marchait un peu derrière elle, il ne la vit plus — en allée, disparue dans on ne sait laquelle de ces ruelles tournantes. Il s'arrêta, regardant au loin, inventoriant le vide, des larmes nées au bord des yeux... Ah! comme elle ressemblait à la morte! (RODENBACH, 1998; pp. 78-9)

Na cena em que vê pela primeira vez aquela que será sua amante, tudo sugere um olhar ofuscado: o estado sonâmbulo, as ruas tomadas por brumas, a distância que mantém dela e que dificulta sua visão, as lágrimas nos olhos. E a conclusão disso é a certeza de que a desconhecida parece a morta. Pode-se antecipar que o fim de Jane está, de certa forma, anunciado desde aí; afinal, ela não se assemelha à viva, mas à morta.

O reconhecimento que ele faz da noiva morta na figura da passante depende da memória, que já sabemos pelo romance estar alterada pelo tempo. E, mesmo assim, vendo-a apenas à distância, ele é capaz de ver não só as formas e os contornos da mulher,

como consegue enxergar em Jane a espiritualidade do ser, o movimento de sua alma e reconhecer neles a semelhança com a morta. Se por um lado, considerando que a cidade é personagem do livro, pode-se pensar que a ela estaria agindo e criando um objeto de aproximação, por outro, percebe-se que cabe a Hugues organizar seu próprio olhar e definir o objeto de observação. Assim como criou uma identificação entre a cidade morta e a esposa morta, ele faz o mesmo movimento com Jane, buscando nela semelhanças possíveis com a amada falecida.

> Hugues garda de cette rencontre un grand trouble. Maintenant, quand il songeait à sa femme, c'était l'inconnue de l'autre soir qu'il revoyait; elle était son souvenir vivant, précisé. Elle lui apparaissait comme la morte plus ressemblante.
> Lorsqu'il allait, en de muettes dévotions, baiser la relique de la chevelure conservée ou s'attendrir devant quelque portrait, ce n'est plus avec la morte qu'il confrontait l'image, mais avec la vivante qui lui ressemblait. Mystérieuse identification de ces deux visages. C'avait été comme une pitié du sort offrant des points de repère à sa mémoire, se mettant de connivence avec lui contre l'oubli, substituant une estampe fraîche à celle qui pâlissait, déjà jaunie et piquée par le temps. Hugues possédait maintenant de la disparue une vision toute nette et toute neuve. Il n'avait qu'à contempler en sa mémoire le vieux quai de l'autre jour, dans le soir, qui tombe, et s'avançant vers lui une femme qui a la figure de la morte. II n'avait plus besoin de regarder en arrière, loin, dans le recul des années; il lui suffisait de songer au dernier ou au pénultième soir. C'était tout proche et tout simple maintenant. Son œil avait emmagasiné le cher visage une nouvelle fois; la récente empreinte s'était fusionnée avec l'ancienne, se fortifiant l'une par l'autre, en une ressemblance qui maintenant donnait presque l'illusion d'une présence réelle. (RODENBACH, 1998; p. 81-2)

Trata-se mais uma vez de uma misteriosa identificação em que se desfarão as fronteiras entre a viva e a morta, entre a imagem verdadeira e a memória ofuscada. Não é a Jane que se encaixa na memória de Hugues; pelo contrário, ele a usa para substituir os vazios de sua lembrança. O modo como Hugues irá confundir a imagem das duas mulheres parece estar sintetizado na ideia de que Jane dava a "ilusão de uma presença real". Ora, Jane é uma presença real; Hugues a confunde como se ela fosse a encarnação da noiva morta, ou melhor, da sua memória da noiva morta.

Hugues atribui à sorte a aparição de semelhante mulher em seu destino. Ao dizer que a semelhança é misteriosa e que se trata de um capricho da Natureza e do Destino, escapa-se da questão da memória, única responsável em realidade por assemelhar as duas mulheres: *Caprice bizarre de la Nature et de la Destinée!* (RODENBACH, 1998; p. 85).

Por outro lado, o acaso, o destino, o fado, acabam operando como fatores que conduzirão à fatalidade do destino e à sua tragicidade.

> La retrouver! La revoir! La contempler distinctement une soirée tout entière! Il sentait sa tête vaciller à cette pensée, qui lui faisait du bien et du mal à la fois. Mais résister, à la suggestion, il n'y songea même pas. Et sans réfléchir à rien: ni aux allures désordonnées où il s'abandonnait depuis une heure, ni à la déraison de son nouveau projet, ni à l'anomalie d'assister à une représentation théâtrale malgré le grand deuil dont il était vêtu éternellement, il se dirigea sans hésiter vers le bureau, demanda un fauteuil et pénétra dans la salle. (RODENBACH, 1998; pp. 90)

Antes de mais nada, vale chamar a atenção para o fato de que toda vez em que ele toma uma atitude inicialmente contrária a seus princípios, essas atitudes não passam por um exercício de reflexão em que ele possa pesar o certo e o errado, o que reforçaria o fato de ser a cidade responsável por seus atos. Está colocado aí o suposto conflito entre o desejo de rever a mulher e entre a imagem construída por ele na cidade. Hugues escolheu a cidade justamente para espelhar seu luto. Diante de Jane, o viúvo fica fora de si: sua cabeça vacila, ele não resiste à *sugestão*, não reflete, se abandona. Sua intenção de assistir ao teatro é irracional porque representa em sua rotina uma anomalia, e tudo isso se opõe ao luto de que se vestiu para a eternidade. Ainda assim, não hesita. Aliás, sequer considera a possibilidade de reflexão, logo ele, que passa seus dias, desde que a esposa morreu, a refletir. Não há conflito, portanto. Há desejo claro de ver a mulher e ele o fará, como que perdido de si mesmo, tomado por algo mais forte que ele, como que inspirado por alguma força da qual ele inicialmente não se daria conta. Tudo na narrativa conduz a uma leitura que faça perceber um sujeito fora de si, ao mesmo tempo em que revela que seu luto é também uma construção: ele optou por se vestir dessa forma *eternamente*.

> Il commença à regretter son action irréfléchie. D'autant plus qu'on avait remarqué sa présence et qu'on s'en étonna en une insistance de jumelles qu'il ne fut pas sans apercevoir. Certes, il ne fréquentait personne, n'avait noué de relations avec aucune famille, vivait seul. Mais chacun le connaissait de vue, au moins, savait qui il était et son noble désespoir, en cette Bruges peu populeuse, si inoccupée, où tout le monde se connaît, s'enquiert des nouveaux venus, informe ses voisins et se renseigne auprès d'eux.
> Ce fut une surprise, presque la fin d'une légende; et le triomphe des malins qui avaient toujours souri quand on parlait du veuf inconsolable.
> Hugues, par on ne sait quel fluide qui se dégage d'une foule quand elle s'unifie en une pensée collective, eut l'impression à ce moment d'une faute vis-à-vis de lui-même, d'une noblesse parjurée, d'une première fêlure au vase, de son culte conjugal par où sa douleur, bien entretenue jusqu'ici, s'égoutterait toute!

(RODENBACH, 1998; p. 93-4).

Se inicialmente ele tem em Jane a esperança de reencontrar a noiva morta e por essa ideia se vê tomado de modo irracional, quando sua imagem no espelho começa a esvanecer, o viúvo ficará em crise. O arrependimento que sente por sua atitude irracional só existe por causa da imagem de *viúvo inconsolável* que ele assumiu para si e que tinha confirmação na cidade e nos seus habitantes. Seu luto é nobre, aristocrático e faz dele uma lenda entre os poucos e bem conhecidos habitantes da cidade. É sua imagem que está em risco. Bastou o fato de ele estar no teatro, lugar do entretenimento, para que os *malins* debochassem de Hugues e o colocassem em dívida consigo mesmo.

> Mais si elle ne se trouvait pas dans la salle, peut-être allait-elle apparaître sur la scène?
> Profanation qui, d'avance, lui déchirait toute l'âme. Le visage identique, le visage de l'Épouse elle-même dans l'évidence de la rampe et souligné de maquillages. Si cette femme, suivie ainsi et disparue brusquement sans doute par quelque porte de service, était une actrice et qu'il allait la voir surgir, gesticulant et chantant? Ah! sa voix? serait-ce aussi la même voix, pour continuer la diabolique ressemblance. (RODENBACH, 1998; p. 97-8).

O demônio da analogia

Não obstante sua imagem estar em jogo, ele se vê agora diante da possibilidade de ser a mulher uma atriz, o que ele considera uma profanação. Sempre num jogo de imagens, a mulher semelhante à esposa morta não poderia quebrar essa imagem. Qualquer elemento em desacordo ao ideal da memória de Hugues seria profanação, uma vez que seu luto é sagrado. Aqui aparece a primeira menção à maquiagem. Mesmo antes de vê-la, a maquiagem já é um perigo, pois romperia com as cores últimas vistas por Hugues quando do momento da morte de esposa. Por outro lado, a chance de ouvir a voz da mulher aumenta a ansiedade de Hugues, já que isso confirmaria a *diabólica semelhança* entre as duas mulheres. Outra indefinição presente na obra está entre o que é fenômeno e o que é númeno, entre o que é aparência e o que é essência. Associa-se comumente ao diabo o poder de dissimular, de manipular. As imagens, os reflexos, são, por sua vez, alguma forma de dissimulação, de manipulação. Não há como saber se é Hugues quem se projeta na cidade, se é a cidade que se projeta em Hugues sequer definir a fonte da qual emanam todos os sentimentos presentes no livro, se é o eu os projeta nos outros ou se os

outros os introjetam no eu. Se tudo na obra são, como se defende aqui, ambiguidades, desde a estrutura até os temas, o ponto central para a análise dessa obra talvez seja a própria indefinição quanto ao real. É a perda da noção realista de realidade – fundamento do simbolismo na busca por superação do realismo/naturalismo –, uma vez que o real se dissimula, se espelha, se torna imagem e se converte em fenômeno, enfim. A essência (o real) é inatingível. Por isso, a sensação de ambivalência precisa ser tão reforçada no texto todo.

> Mais tout à coup, au récitatif d'évocation, quand les ballerines, figurant les Soeurs du cloître réveillées de la mort, processionnent en longue file, quand Helena s'anime sur son tombeau et, rejetant linceul et froc, ressuscite, Hugues éprouva une commotion, comme un homme sorti d'un rêve noir qui entre dans une salle de fête dont la lumière vacille aux balances trébuchantes de ses yeux. Oui! c'était elle! Elle était danseuse! Mais il n'y songea même pas une minute. C'était vraiment la morte descendue de la pierre de son sépulcre, c'était *sa* morte qui maintenant souriait là-bas, s'avançait, tendait les bras.
> Et plus ressemblante ainsi, ressemblante à en pleurer, avec ses yeux dont le bistre accentuait le crépuscule, avec ses cheveux apparents, d'un or unique comme l'autre...
> (…)
> Hugues, la tête en feu, bouleversé et rayonnant, s'en retourna au long des quais, comme halluciné encore par la vision persistante qui ouvrait toujours devant lui, même dans la nuit noire, son cadre de lumière... Ainsi le docteur Faust, acharné après le miroir magique où la céleste image de femme se dévoile! (RODENBACH, 1998; pp. 99-100)

No teatro, o jogo de imagens é perfeito para o que Hugues precisa. A própria peça traz uma cena de ressuscitação e a imagem da mulher que volta da morte é perfeita para o jogo criado por Hugues. Ao reconhecer a mulher, a expressão é ambígua inicialmente. *Oui, c'était elle!* Ela quem? A mulher a quem viu na rua ou a noiva morta renascendo? Mas a luz vacila, o que implica em reconhecer que há aí uma sugestão de distorção de imagem. Era, enfim, a sua morta que voltava, com os cabelos de um ouro único, como a outra.

Deve-se ressaltar o excesso de menção a temas diabólicos. É esse homem em estado de alucinação, com a cabeça em chamas, tal qual Fausto inspirado por forças outras que não as da própria consciência, que se verá, no futuro, diante de uma cena de assassinato. É no teatro que ele tem contato com o diabólico. Nas igrejas e templos a que visita quando divaga e devaneia, seu contato é sempre com o sublime e com o religioso. Mas Jane está sempre vinculada à profanação. Seus dedos são sacrílegos como o é sua profissão. Sua esposa morta, por outro lado, está sempre vinculada à elevação, assim

como a cidade. A menção a Fausto ou a *Robert, le diable* situa o contexto ao qual pertence Jane e ajuda a justificar seu assassinato exatamente no dia da procissão do Saing-Sang: o mal, o diabo deverá ser extirpado.

Esses parágrafos acima citados marcam a transição do capítulo III para o IV, transição essa muito significativa. Tomado por elementos diabólicos como os da peça de teatro, seja pelo seu tema[40], seja pelo próprio caráter profano que Hugues lhe atribui, ele começará agora o processo de analogia que perdurará em sua consciência sempre que precisar se justificar sobre o porquê de estar com Jane apesar de ele ver nisso alguma forma de traição à memória da esposa, ao trato subliminar que tem com a cidade e à imagem que construiu para si mesmo. *Le démon de l'Analogie se jouait de lui!* (RODENBACH, 1998; p. 102). As analogias serão vistas também, como forças demoníacas, e Hugues permanecerá como que submisso a forças as quais é incapaz de controlar.

Em Jane, a construção da imagem também é forte. Em primeiro lugar, trata-se de uma atriz, que teria habilidades relacionadas ao fingimento; além disso, ela se maquia, usa artifícios de beleza ligados à sedução e, dessa forma, além de exercer influência nas decisões de Hugues, cria uma máscara, sobretudo aos olhos de Hugues.

> Hugues en demeurait confondu et que celle-ci, malgré, les poudres, le fard, la rampe qui brûle, eût le même teint naturel de pulpe intacte. (RODENBACH, 1998; p. 102)

Se a primeira vez em que a vê é no teatro, numa cena em que representa Helena ressuscitando, nos próximos encontros Hugues se recusa a ver Jane no teatro. É a única forma que encontra de salvar a imagem da mulher. Ele precisa construir em Jane a imagem da amada morta para além da semelhança física, que se confirma como real no

[40] A peça encenada a que Hugues assiste é *Robert, le diable*, do compositor alemão Giacomo Meyerbeer. A história, baseada numa lenda medieval, narra a história de Robert, filho do duque da Normandia, considerado por todos um demônio. Robert trava um combate entre o bem e o mal e acaba arrependendo-se e convertendo-se. De acordo com Fraga e Matamoro, Meyerbeer, considerado o "maior expoente do modelo da *grand opéra*", estreou *Robert, le diable*, em Paris, em 1831 e "obteve enorme sucesso". Primeiramente, é importante salientar que a "inovação estilística mais importante nessa época na França é a *grand opéra*: uma ópera particularmente luxuosa, com cenas de grande efeito, muitas vezes com detalhes truculentos, e que enfatizava a reconstrução do passado." (Cf. FRAGA, F & MATAMORO, B. "História da ópera: o romantismo francês". In: HUMPERDINK, *João e Maria.* Coleção 13 tesouros da ópera – Altea. São Paulo, Editora Modera, vol. 13. 2008.) A escolha da peça da obra salienta os temas diabólicos que assombram Hugues, além do fato de a montagem contar com efeitos espetaculares, que embriagam ainda mais a Hugues, homem pouco afeito a teatro, sobretudo a música.

texto por meio de uma fala da própria Jane quando encontra o retrato da falecida, no último capítulo.

> Mais désormais il n'entendait plus de la figurer ainsi. Elle était la morte redevenue femme, ayant recommencé sa vie à l'ombre, s'habillant d'étoffes tranquilles. Pour que l'évocation fût sauve, Hugues ne voulut plus voir la danseuse qu'en toilette de ville, mieux ressemblante ainsi et toute pareille. (grifos meus) (RODENBACH, 1998; p. 105)

Aqui, não se trata de Jane, como o será posteriormente. Não basta a semelhança. É preciso que a semelhança seja íntegra, e que Jane seja em tudo parecida com a falecida. Ela mesma não tem personalidade ou identidade aos olhos de Hugues. Pelo contrário, ela é apenas a morta que virou mulher, exatamente como a cena que representara no teatro. E essa encenação deixa de ser profana na medida em que interessa a Hugues viver essa representação. Quando Jane, pouco a pouco, for se revelando, ou melhor, quando Hugues começar a descobrir a personalidade de Jane para além do que acreditava ter reconhecido em sua alma e seu espírito, os conflitos se tornarão mais evidentes.

> Maintenant il allait la visiter souvent, chaque fois qu'elle jouait, l'attendant à l'hôtel où elle descendait. D'abord il se contenta du mensonge consolant de son visage. Il cherchait dans ce visage la figure de la morte. Pendant de longues minutes, il la regardait, avec une joie douloureuse, emmagasinant ses lèvres, ses cheveux, son teint, les décalquant au fil de ses yeux stagnants... Elan, extase du puits qu'on croyait mort et où s'enchâsse une présence. L'eau n'est plus nue; le miroir vit!
> Pour s'illusionner aussi avec sa voix, il baissait parfois les paupières, il l'écoutait parler, il buvait ce son, presque identique à s'y méprendre, sauf par instant un peu de sourdine, un peu d'ouate sur les mots. C'était comme si l'ancienne eût parlé derrière une tenture. (RODENBACH, 1998; pp. 105-6)

Ele precisa se iludir no jogo de semelhanças que está criando – como o faz com a cidade morta e a mulher morta – e até cria manejos para isso. Nesta cena, está-se diante de mais um entre tantos indícios de que Hugues manipula a imagem de Jane. Nesse primeiro momento, vê-se a manipulação dos aspectos físicos, o que reforça o fato de a memória ser falha e a ideia de que Hugues vê a semelhança que quer, sem necessário vínculo com o real.

Hugues está, portanto, pouco a pouco, reconstruindo a imagem da esposa morta num jogo de semelhanças com a figura da atriz, refazendo em sua memória a imagem da esposa morta a partir da figura de Jane. É necessário que ele salve e organize a imagem

de Jane para que ela melhor se assemelhe ao seu ideal. A água, metáfora principal do espelhamento produzido pela cidade deixa de estar nua para ganhar nova roupagem na figura de Jane; O espelho vive, portanto, e deixa de ser mero objeto de reflexão. E, para Hugues, Jane não é Jane, senão o mero espelhamento da mulher morta; na verdade, mero espelhamento do ideal de Hugues.

Querendo recuperar a todo custo a imagem da morta, Hugues imagina os braços nus de Jane guardados no robe fechado. A imagem da nudez e do robe são os primeiros sinais de desejo sexual de Hugues por Jane. Mais do que admirá-la, ele precisa agora possui-la, tê-la para si, como forma de recuperar a noiva morta:

> Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. (…) Hugues connut ainsi de funèbres et violentes joies. Sa passion ne lui apparut pas sacrilège mais bonne, tant il dédoubla ces deux femmes en un seul être — perdu, retrouvé, toujours aimé, dans le présent comme dans le passé, ayant des yeux communs, une chevelure indivise, une seule chair, un seul corps auquel il demeurait fidèle. (RODENBACH, 1998; 107)

Aqui, Hugues ainda não distingue as duas mulheres. Pelo contrário, unifica as duas de modo que não possa se sentir culpado por qualquer tipo de traição que sua moral sugira. A força que faz para tornar as duas uma única pessoa corresponde ao sentimento de fidelidade que sente dever à esposa, à cidade e a si mesmo. Ainda não entende seu desejo como sacrilégio, mas, na iminência de ficar sem Jane, perceberá a cidade, religiosa, apontando o que de profano essa relação guarda e se sentirá castigado, por ter traído a morte com vida. Tudo isso, alegoricamente. O que se tem aqui é o primeiro indício de que essa relação é sacrílega, e assim o primeiro indício de que essa relação é proibida. O sentimento de culpa nascido daí fará com que Hugues restaure a imagem real da esposa por meio da morte, como o fizera nos cinco anos de luto, única forma de restaurar sua condição de viúvo, existência construída para que ele se visse em identidade com a cidade em que decidiu habitar.

Arrebatado pela semelhança entre Jane e sua esposa, Hugues aluga um apartamento e decide que Jane deve abandonar o teatro e sua vida como atriz para garantir que ela esteja sempre próxima e assim perdurar a ilusão pela qual estava apaixonado:

> Pas une minute, cependant, il n'avait envisagé le petit ridicule pour un homme grave et de son âge, après un si inconsolable deuil notoire, de s'amouracher d'une danseuse. A vrai dire, il n'avait pas d'amour pour elle. Tout ce qu'il désirait, c'était pouvoir éterniser le leurre de ce mirage. (RODENBACH,

1998; p. 111)

O amor de Hugues não é por Jane, senão pela ilusão que ela sem saber permite que ele viva. A atriz, como tal, é uma figura rebaixada cuja única função que deve exercer é suprir o desejo de Hugues. Mais importante ainda, a imagem que ele tem na cidade não pode ser alterada, o espelhamento deve se manter. Ele é um homem moralmente respeitável e não se deixa conduzir por frivolidades carnais: o que ele quer é apenas eternizar a "ilusão daquela miragem". No entanto, o espelho vive e o que se reflete nele terá contornos próprios, alheios à sua vontade.

Jane não sabe o que o amante manipula nela. *"Ne change rien... c'est parce que tu es ainsi que je t'aime! Ah! tu ne sais pas, tu ne sauras jamais ce que je manie dans tes cheveux..."* (RODENBACH, 1998; p. 113). Não é nos cabelos dela que ele mexe, mas neles manipula seus desejos. Considere-se ainda que não é descrito no romance o modo como Hugues seduz a atriz – como também não é descrita a morte de sua esposa –, o que evidencia a pouca importância de Jane, da mulher morta e do tempo que viveram juntos. O ponto de vista da narrativa está todo voltado para Hugues e para a exposição de seus desejos e conflitos. A identidade da amante será ofuscada por todo o romance e, pouco a pouco, os elementos que a tornam semelhantes à amada começam a ruir, pois Jane imporá sua personalidade. Não bastasse lidar com a artificialidade da maquiagem, Hugues ficará horrorizado ao descobrir que os cabelos de Jane são tingidos e ainda mais desesperado quando souber que ela pretende parar de pintá-los.

> Hugues songeait: quel pouvoir indéfinissable que celui de la ressemblance! Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine: l'habitude et la nouveauté. L'habitude qui est la loi, le rythme même de l'être. Hugues l'avait expérimenté avec une acuité qui décida de sa destinée sans remède. Pour avoir vécu dix ans auprès d'une femme toujours chère, il ne pouvait plus se désaccoutumer d'elle, continuait à s'occuper de l'absente et à chercher sa figure sur d'autres visages. (RODENBACH, 1998; p. 127)

No conflito entre o hábito e a novidade, Hugues fará de tudo para que o hábito se mantenha. Jane não é novidade porque é apenas a memória da esposa morta ganhando corpo. Certamente, ele irá transformar ou manipular a realidade para poder satisfazer seu desejo. O fato de ser Jane uma atriz está longe de ser casual. Ela pode assumir personalidades, ela pode atuar, dissimular, manipular. Ainda, a dança, e toda a carga

sensual que comporta, permite-lhe um campo de atuação não verbal, sugerido, guiado e conduzido pela música, como o será com a música dos sinos da procissão no capítulo final.

> Il n'était plus triste. Il n'avait plus cette impression de solitude dans un vide immense. Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu; (…) Or, jusqu'ici, nulle ride, nul frisson sous un vent mauvais qui atténuât l'integrité de ce reflet.
> Et c'est si bien la morte qu'il continuait à honorer dans le simulacre de cette ressemblance, qu'il n'avait jamais cru un instant manquer de fidélité à son culte ou à sa mémoire. (RODENBACH, 1998; pp. 137-38)

Apesar de estar com Jane, continua cultuando o santuário dedicado à esposa morta. Aliás, Jane nunca deixou de ser uma forma de Hugues estar em contato com a morta. Parte do ritual de Hugues envolve rever os retratos da esposa morta, remexia em seus objetos, mas, acima de tudo, não ousa mexer nos cabelos, elemento mais sagrado guardado por ele. Assim, Hugues pode desfrutar da felicidade que sente sem sequer sentir-se culpado por suposta infidelidade.

> C'était sacré, cette chevelure! (...) il fallait n'y jamais toucher. Il devait suffire de la regarder, de la savoir intacte, de s'assurer qu'elle était toujours présente, cette chevelure, d'où dépendait peut-être la vie de la maison. (RODENBACH, 1998; pp. 141)

Aqui, acentua-se o valor atribuído aos cabelos. Sagrado, não pode ser tocado sequer pelo marido. A vida da casa depende da trança. Ora, isso quer dizer que a vida da casa depende paradoxalmente do elemento morto, porque à vida da casa deve corresponder o estado de alma daquele que a habita. Hugues, com Jane, deixou de ser triste e solitário. Mais do que isso, está tomado de vivacidade, de paixão. Mas, não sendo por Jane sua paixão, ele, afeito que é às analogias, procura ainda outras formas de aproximar as duas imagens.

Em meio aos objetos da mulher morta, uma ideia fixa toma Hugues, que fica obcecado para ver Jane vestida nos trajes da amada. Assim, ele leva dois vestidos para Jane, que, sem saber do passado do amante, imagina se tratarem de presentes, mas fica desapontada ao ver os vestidos velhos que lhe foram trazidos. Se de alguma maneira Jane exumara o corpo, ainda que sem o saber, agora irá destrui-lo, ridicularizá-lo. Diante da reação de Jane, Hugues se desculpa dizendo serem vestidos herdados de uma antiga

parente e que ele tivera essa ideia louca de vê-la com eles. Apesar de assumir não se tratar de uma boa ideia, insiste ainda que ela os vista. Jane atende ao pedido do amante, veste a roupa e dizendo estar com *l'air d'un vieux portrait!* desfila com os vestidos debochando deles por serem antiquados e ridículos. O modo displicente como os vestiu ainda deixavam expostas a *évidence des intimités du linge...* (RODENBACH, 1998; p.149) Jane aparece-lhe então vulgar, pela carne exposta. Hugues, que acreditava que nesse momento viveria o paroxismo da semelhança, vê-se diante do horror. Se, por um instante, ao ver Jane vestida com a roupa que lhe trouxera, ele teve a "atroz impressão de ver a morta", o modo como a imagem da mulher morta fora "aviltada" fez com que Hugues começasse a desfazer a fusão das duas mulheres. E para essa cena, Hugues procura uma explicação, *pas la vraie, mais une autre, vraissemblable* (RODENBACH, 1998; p.147) capaz de desfazer o sentimento de profanação à morta e de perpetuar as analogias por ele criadas. Não se trata de lidar com a realidade; pelo contrário, não é pela verdade que Hugues se interessa, senão pelas semelhanças que ele constrói no jogo de espelhamento.

> Hugues avait éprouvé une grande désillusion depuis le jour où il eut ce bizarre caprice de vêtir Jane d'une des robes surannées de la morte. Il avait dépassé le but. A force de vouloir fusionner les deux femmes, leur ressemblance s'était amoindrie. Tant qu'elles demeuraient à distance l'une de l'autre, avec le brouillard de la mort entre elles, le leurre était possible. Trop rapprochées, les différences apparurent. (RODENBACH, 1998; p. 177)

As diferenças entre Jane e a morta começam a acentuar-se. Serão diversos os impasses na relação entre os dois e todos eles farão com que a identificação que Hugues vê em Jane comece a se perder. Além disso, as diferenças dos aspectos físicos, o uso de maquiagem e o modo debochado com que Jane o trata contrasta com a lembrança da imagem delicada, gentil, suave e natural da verdadeira mulher.

A proximidade excessiva que tem com Jane faz com que comece a observar os detalhes e, neles, as semelhanças começam a se desfazer. Se Jane inicialmente era doce e reservada como o era a esposa morta, a intimidade do novo casal acaba por revelar a Hugues elementos do cotidiano considerados por ele desagradáveis porque expuseram características de Jane que dificultavam a manutenção da analogia.

> Les différences entre les deux femmes se précisaient maintenant chaque jour davantage. Oh! non, la morte n'était pas ainsi! Cette évidence le navra, supprimant ce qui avait été l'excuse d'une aventure dont il commençait à voir

> la misère. Une gêne, presque une honte l'envahit: il n'osait plus songer à celle qu'il avait tant pleurée et vis-à-vis de laquelle il commençait à se sentir coupable. (RODENBACH, 1998; p. 216)

O desejo carnal, sublimado como forma de amor espiritual até Jane soar vulgar – nos termos de um homem que se considera distinto – e o modo como Hugues se rendeu, farão com que ele comece o processo de remorso. O altar da morta só o faz sentir-se ainda mais culpado e o olhar de reprovação vem do altar.

O episódio do vestido deixou-o a tal ponto abalado que ele agora hesitava antes de ir até Jane. Queria vê-la, mas o temia. Ainda, algumas vezes resolve aparecer durante a tarde e, por não encontrar Jane em casa, começa a questionar-se sobre suas saídas e a sentir ciúmes. Novamente sozinho, volta a perceber os tons cinza da cidade. Seu estado interior é de confusão, de medo, de terror, de novo o esvaziamento, daí a cidade recuperar sua cor original, ou melhor, Hugues recuperar seu estado de alma original.

Sem poder fusionar as duas mulheres numa só, a personalidade de Jane começa a figurar de forma marcante e incômoda para Hugues.

O que causará a tragédia é o fato de Jane, diferente da cidade, não se submeter aos caprichos do viúvo melancólico. O comportamento de Jane destoará do ideal de Hugues e da cidade melancólica. A cidade é o objeto sobre o qual Hugues reflete sua interioridade; ele o faz de tal forma que chega a acreditar, num movimento de transferência, ser a cidade a responsável por seus atos, isso somado a um narrador que nos move nessa direção com a advertência inicial, dado o fato de ter seu ponto de vista colado ao de Hugues; Jane, por sua vez, não aceita o papel de objeto de desejo e atua como sujeito, ridicularizando as necessidades que Hugues acreditou que saciaria na figura da amante.

Hugues volta suas atenções para Jane quando começa a sentir ciúmes. Por causa disso, por se ver abandonado, Hugues começa a questionar se a amava e mesmo se ela, sempre dissimulada, o amava. A descoberta do amor por Jane vem somente quando se vê diante do risco de perdê-la, embora fosse esse seu objetivo momentos antes. Cego quanto ao que faz Jane longe dele.

Sofrendo, desejando saber, desejando ter clareza sobre o que ignora, e sem consegui-lo, Hugues irá se sentir vítima de Jane, que lhe aparece como mulher pérfida. Novamente, a comparação com a morta ressalta as diferenças entre as duas, mas a morta ainda é superior e olha para Hugues com piedade. Esse movimento de Hugues servirá

como mais um dos reforços de que precisa para, enfim, reestabelecer a ordem perdida com a entrada de Jane.

Além do ciúme, Hugues passa a receber cartas anônimas que denunciam os atos de Jane, com detalhes que revelam inclusive nomes dos envolvidos. Somado à perda da semelhança entre as duas mulheres e à paixão que agora assume sentir por Jane, o fato de ver sua imagem jogada ao riso público agrava ainda mais a crise de Hugues, além do medo de perder, novamente, a mulher.

> Mais comment remédier à la déchéance vis-à-vis de lui-même, à son deuil tombé dans le ridicule, à cette chose sacrée, qu'étaient son culte et son sincère désespoir, devenue la risée publique?
> Hugues s'affligea. Jane aussi était finie pour lui; c'est comme si la morte mourait une seconde fois. Ah! tout, ce qu'il avait déjà enduré de cette femme fantasque, trompeuse! (RODENBACH, 1998; p. 225)

O movimento amoroso de Hugues em direção a Jane é assustadoramente rápido. Ele duvida dela, percebe que a ama, tem provas de suas traições e passa a considerá-la morta. Sendo assim, decide ir até Jane e colocar um fim na relação acusando-a de traição e mostrando-lhe as cartas anônimas que recebera. Jane mais uma vez o ridiculariza, enfrenta-o e dá a cartada final ameaçando partir. Ele, que queria ver, esclarecer os fatos, diante da fala dela que se coloca *dans la clarté de la lampe,* enxerga seus cabelos de um ouro falso. Sabe, com clareza para ele mesmo, que não se trata mais da figura da morta. E, ainda assim, *quand il l'entendit s'écrier: "Je vais partir!" toute son âme chavira, se retourna vers un infini d'ombre.* O fim do relacionamento, colocado como estava por Jane, coloca-o novamente diante da morte e da cidade, de quem ele parecia querer fugir.

> Alors il fut pris tout à coup d'une immense détresse devant cette fin d'un rêve qu'il sentait à l'agonie (les ruptures d'amour s'ont comme une petite mort, ayant aussi leurs départs sans adieux). Mais ce n'est pas seulement la séparation d'avec Jane ni le bris du miroir aux reflets qui le navraient le plus à ce moment: il éprouvait surtout une épouvante de songer qu'il était menacé de se retrouver seul — face à face avec la ville — sans plus personne entre la ville et lui. Certes, il l'avait choisie, cette Bruges irrémédiable, et sa grise mélancolie. Mais le poids de l'ombré des tours était trop lourd! Et Jane l'avait habitué à en sentir l'ombre arrêtée par elle sur son âme. Maintenant il la subirait toute. Il allait se retrouver seul, en proie aux cloches! Plus seul, comme dans un second veuvage! La ville aussi lui paraîtrait plus morte. (RODENBACH, 1998; p. 230)

Enquanto o desejo de separação parte dele, de sua consciência de estar traindo a morta, o perigo do rompimento lhe parece menor. Ele pode manejar suas próprias escolhas. Mas se o desejo de separação parte de Jane, então o perigo de solidão é real. Sendo a ruptura uma forma de morte causada pela perda do objeto amado, a partida de Jane faria com que ele se visse novamente perdido e entregue à cidade, novamente viúvo, novamente sozinho, tendo que lidar com a própria solidão e com a própria existência como o fazia antes da entrada de Jane em sua vida. O medo que Hugues revela de retomar seu estado inicial é um dos recursos utilizados para responsabilizar a cidade e a morta pela tragédia final. Ele, então, implora a Jane que fique. Humilhado novamente por ela, enquanto volta para casa:

> Ce soir-là, en s'en retournant au long des quais, il se sentit inquiet, dans l'appréhension d'on ne sait quel péril. Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillotée en linceul dans le brouillard. Hugues se jugea plus que jamais en faute vis-à-vis d'elle. (…) Il allait donc mourir, ou du moins sentait la mort dans l'air!
> Hugues frissonna. Etait-ce pour lui ce mauvais présage? La cruelle scène avec Jane, sa menace de partir, ne l'avaient que trop préparé à ces noirs pressentiments. Qu'est-ce qui doit de nouveau finir en lui? Pour quel deuil ces crêpes de la nuit superstitieuse? De quoi va-t-il encore une fois être veuf? (RODENBACH, 1998; p. 234)

É logo depois de ser humilhado que ele sentirá a presença da morta. Ele está assombrado por ela e por isso se vingará de Jane.

O décimo primeiro capítulo não aparecia na versão inicial de folhetim. Se por um lado o capítulo nos alerta sobre o sentimento de culpa e de pecado de Hugues, por outro vemos Hugues, agora, declarando-se apaixonado por Jane. Ao inserir esse capítulo de reflexão de Hugues na versão impressa, é possível observar que o ciúme é apenas um mecanismo de Hugues para ter desculpas para se livrar de Jane ao mesmo tempo em que o medo de perdê-la seja talvez a forma que Hugues encontra de não se ver fundido na cidade, ou seja, perdido em si mesmo.

Se ele romper com Jane, então ele se reconcilia com a memória da mulher morta e com a cidade; no entanto, caso o rompimento parta de Jane, então Hugues se vê diante da cidade novamente, ou seja, diante do espelho e do estado melancólico em que se afundara ao longo de cinco anos. Por um lado, ele precisa se livrar dela para se redimir com a cidade e com a memória de sua mulher, por outro, a ideia da solidão o assusta terrivelmente, sobretudo depois de ter desfrutado momentos de alegria.

Mas, desfeita a ameaça do fim e tendo assumido para si e para Jane que a amava, a paixão que poderia lhe trazer vitalidade e findar suas tristezas traz-lhe culpa por estar sendo infiel à esposa morta e à sua memória. Mas acima de tudo, ao assumir um relacionamento com Jane, o que entra em conflito é a identidade de Hugues, afirmada pela cidade, pelos seus habitantes e reafirmada por aquela espécie de responsório: "*Veuf! Être veuf! Je suis veuf!*".

A cidade morta: personagem e duplo.

> Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs **d'hospices et de couvents,** de ses fréquentes **églises** à genoux dans des rochets de pierre. **Elle recommença à gouverner** Hugues et à imposer son obédience. **Elle redevint un Personnage,** le principal **interlocuteur** de sa vie, qui impressionne, dissuade, commande, d'après lequel on s'oriente et **d'où l'on tire toutes ses raisons d'agir.** (RODENBACH, 1998, p. 197)

É ao sair da casa de Jane que a cidade voltará a ser personagem. Enquanto Hugues estava envolvido com Jane, a cidade não o afetava mais, não exercia sobre ele qualquer influência. Quem o governava era sua paixão por Jane, seu ciúme e sua obsessão em recuperar nela a mulher morta e seu passado calmo e feliz.

Ao assegurar permanecer com Hugues, Jane devolve Hugues para um lugar de tranquilidade, de segurança, o que acaba com os sentimentos associados à paixão que o comoviam em direção a ela. Assim, misteriosamente, ele volta a olhar para a cidade e a se embriagar com suas brumas. Hugues retira da cidade não suas ações propriamente ditas, mas *suas razões de agir*, aquilo que o comove. A cidade, rodeada por muros de hospícios e conventos, reforça o sentimento de religiosidade e inspira o retiro, o afastamento e a solidão.

> Hugues se retrouva bientôt conquis par celle face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la Femme. Il écoutait moins celle-ci; et, à mesure, il entendit davantage les cloches. (RODENBACH, 1998, p. 197)

A cidade morta aparece aqui como personagem, como interlocutora porque é nela que Hugues se espelha, é nela que ele enxerga sua identidade. Mais do que isso, a cidade morta ainda é mística, ainda é misteriosa, enquanto Jane já está inteiramente desnudada, sem mistérios e separada da imagem da mulher. Assim como Barbe direciona

sua sensualidade para a religião, os impulsos de Hugues se voltarão à cidade, à morte, ao desconhecido.

Afastado da mulher no que ela tem de material e ideal, volta a interagir com a cidade a partir de seus sinos. Sua pulsão sexual antes destinada às mulheres é dirigida à cidade. Trata-se agora de uma entidade que perturba a moral de Hugues; revela que não importa se se trata de Jane ou da esposa, mas do fato de ser a mulher a rival maior de Bruges, a rival maior do sentimento de luto ao qual Hugues precisa se manter preso. Apenas na solidão pode construir e projetar uma autoimagem, seja de seus afetos, seja de sua interioridade. O outro interfere na manutenção do ideal do próprio eu. O testemunho de Jane o coloca no papel risível perante os habitantes da cidade, e a imagem construída por Hugues de viúvo em eterno e honrado luto se esvai. Sem escutar as mulheres, escuta agora os sinos da cidade, que retumbam.

> Ah! ces cloches de Bruges ininterrompues, ce grand office des morts sans répit psalmodié dans l'air! Comme il en venait un dégoût de la vie, le sens clair de là vanité de tout et l'avertissement de la mort en chemin... (RODENBACH, 1998, p. 198)

Tendo voltado novamente o olhar para a cidade, todos os elementos dela mergulham Hugues na sua atmosfera. Esse homem que não aprecia música, se deixa embalar pelos sinos que, em Bruges, parecem sempre soar em harmonia com a morte.

> Dans les rues vides où de loin en loin un réverbère vivote, quelques silhouettes rares s'espaçaient, des femmes du peuple en longue mante, ces mantes de drap, noires comme les cloches de bronze, oscillant comme elles. Et, parallèlement, les cloches et les mantes **semblaient** cheminer vers les églises, en un même itinéraire.
> Hugues se sentait conseillé insensiblement. Il suivait le sillage. Il était regagné par la ferveur ambiante. **La propagande de l'exemple, la volonté latente des choses l'entraînaient à son tour dans le recueillement des vieux temples.** (RODENBACH, 1998, p. 201)

A imagem das mulheres é substituída pela imagem de mantos negros cujo movimento faz com que se assemelhem aos sinos, todos seguindo o mesmo itinerário rumo à igreja. Esses mantos pretos caminhado apagam as figuras humanas que o vestem, e tudo o que se passa na cidade parece ser parte de sua melodia própria, tudo se move dentro de um andamento ao qual seus habitantes estão alheios e que contribue com a configuração do ambiente que irá aconselhar e influenciar Hugues. *A vontade latente das*

coisas faz, então, com que Hugues queira o estado de prostração anterior. Essa vontade parte de seu íntimo. Mas, uma vez que enxerga na cidade seu duplo, sua interlocutora, confunde suas vontades e desejos com o que lhe é exterior e torna a cidade responsável pelos seus sentimentos e, sobretudo, por suas ações de modo tal que possa sair ileso, sem o sentimento de culpa e salvando sua imagem de eterno viúvo em eterno luto.

> Cette musique était vaste, ruisselait des tuyaux sur les dalles; et c'est elle, eût-on dit, qui noyait, effaçait les inscriptions poussiéreuses sur les pierres tumulaires et les plaques de cuivre dont partout la basilique est semée. On pouvait dire vraiment qu'on y marchait dans la mort! (RODENBACH, 1998, p. 201)

A música dos sinos embala Hugues e, associada à cidade morta, sugere a Hugues as atitudes que devem ser tomadas. Aqui, novamente, sugere-se o desfecho da novela. A imagem é bem clara: não se caminha rumo à morte; mas dentro dela, na interioridade mesma da morte, na essência, portanto, daquilo que constitui a cidade morta e o estado de alma de Hugues. O que fará Hugues resgatar o vínculo com a cidade e nela reconhecer novamente seu duplo é a religião e os rituais católicos celebrados nessa Bruges medieval.

Tomado por um *catholicisme induré dans l'air et dans les pierres*, (RODENBACH, 1998; p. 201) Hugues tem sentimentos nostálgicos da pureza; é tomado por esse sentimento religioso, que ele se vê novamente *un peu coupable vis-à-vis de Dieu, autant que vis-à-vis de la morte. La notion du péché réapparaissait, émergeait.* (RODENBACH, 1998; p. 211)

O misticismo em Hugues não lhe é algo inerente; ao contrário, é apenas em suas *crises de misticismo* que ele segue os mantos rumo à Capela de Jerusalém onde se depara com a estátua que retrata com naturalismo o Cristo morto e nu. Nas chagas de Cristo, Hugues enxerga uma forma de purificação dos pecados. É dentro da capela que Hugues começará a associar a morte à purificação e à redenção, a começar pela adoração ao corpo morto de Cristo, mesmo movimento que ele faz ao cultuar o altar construído em homenagem à sua esposa.

Sempre mais envolvido pela cidade, Hugues dirige-se àquele que é seu lugar favorito na cidade, o hospital de Saint-Jean. Nele estão as obras de Memling e, ao contemplá-las encontra *Le grand Cathéchisme du Calme!* (RODENBACH, 1998; p. 206). O sentimento religioso aparece como mediador das semelhanças entre o sujeito e seu duplo, entre o sujeito e a cidade morta. É no hospital, no lugar dos convalescentes e das

doenças que esse sujeito começa a definir seu vínculo com a religião e com a cidade. Diante desse princípio religioso pautado pela calma, a comunhão entre Hugues e a cidade volta a se firmar, o que faz de Jane o elemento maligno que deve ser expiado.

Se, nas chagas de Cristo, Hugues via um lugar de expiação, diante do santuário de Santa Úrsula, cujos desenham relatam seu martírio e o massacre às cem mil virgens, ele, de modo quase epifânico, não verá uma cena de assassinato, mas de apoteose; não verá a morte, a agonia ou a dor, mas tal qual a legenda áurea, verá nesses gestos uma forma de redenção.

> Les Vierges sont heureuses et toutes tranquilles, mirant leur courage dans les armures des soldats, qui luisent en miroirs. Et l'arc, d'où la mort vient, lui-même leur paraît doux comme le croissant de la lune.
> Par ces fines subtilités, l'artiste avait exprimé que l'agonie, pour les Vierges pleines de foi, n'était qu'une transsubstantiation, une épreuve acceptée en faveur de la joie très prochaine. Voilà pourquoi la paix, qui régnait déjà en elles, se propageait jusqu'au paysage, l'emplissait de leur âme comme projetée.
> Minute transitoire: c'est moins la tuerie que déjà l'apothéose; (…)
> Angélique compréhension du martyre! Paradisiaque vision d'un peintre aussi pieux que génial. (RODENBACH, 1998; p. 209-10).

O elogio ao pintor vem justamente por retratar que um momento de angústia não é mais do que um momento de *transubstanciação*, reiterando sempre o que se verá no desfecho do romance. A leitura que Hugues faz da imagem, vendo nela uma alegria que se espalha por todos os cantos da pintura, alegria que surge da redenção advinda pela morte faz com que ele compreenda que está no martírio o ato angelical, virginal. Não vê o desespero, mas uma espécie de placidez que se antecipa pela alegria da transubstanciação. Hugues identifica na imagem o sentimento de paz, não do ambiente causando isso no interior das personagens; pelo contrário, a paz que reina nelas se propaga para a paisagem, era a alma delas, que preenchida de paz, a projetava na pintura do relicário. Ora, é esse o movimento que ele lê no relicário, o movimento que parte do eu, da interioridade dos personagens e que contamina a tela.

Embalado por essas reflexões, Hugues escuta em seguida o sermão do padre na catedral. O assunto: morte, único assunto possível numa *ville morne*, assunto *qui est là partout dans l'atmosphère.* Mas a morte de que trata o padre em seu sermão é *a Bonne Mort qui n'était qu'un passage*. Além da morte, o padre fala do pecado, *le péché mortel, c'est-à-dire celui qui fait de la mort la vraie mort, sans délivrance ni recouvrance d'êtres*

chers. Diante do seu sermão, Hugues se sente isolado. Os fiéis surgem a ele como uma massa uniforme, *incorporée par l'ombre*, da qual só ele se desvincula, justamente por estar em estado de pecado. Ouve o sermão como se apenas a ele fosse dirigido o discurso.

Força do acaso ou de uma *imaginação impressionada*, Hugues conclui que sua teoria da semelhança não passa de uma forma de ilusionar-se para entrar em pecado, para desfrutar dos prazeres da carne e, agora, envolvido pelo discurso da Igreja, vê que foi contra ela ao viver em estado de concubinagem. Avisado no sermão de que só aqueles que não vivem em pecado se reencontram em Deus e no absoluto, dá-se conta de que, por não ter desejado exclusivamente à morta, corre agora o risco de não poder revê-la jamais. Nesse caso, sabendo-se em pecado, o medo e as consequências de seu caso com Jane naturalizam a morte: *La mort ne ferait qu'éterniser l'absence, consacrer une séparation qu'il avait crue temporaire.* (RODENBACH, 1998; p. 212).

Todas as angústias de Hugues diante da mulher que o humilhou e o ridicularizou e que, sem saber, feria a memória da mulher morta, são aqui revertidas para um sentimento religioso sublime, de um cristão que não busca mais do que a redenção de sua alma e a certeza de que poderá reencontrar a santa num estado de graça, nos céus, na eternidade. Ao procurar a paz sem saber encontrá-la, Bruges, com sua face *croyante*, volta a ser personagem e por meio dos sinos o aconselha a agir de forma violenta para banir o mal. A cidade morta é sua aliada e sua cúmplice. Ora, sendo a cidade estado de alma da personagem, ela é sempre reflexo de suas vontades, de seus desejos e o lugar ideal para o sujeito isolar-se e fechar-se em seus próprios pecados. Diante de Úrsula, Hugues é capaz de ver nas personagens da pintura o movimento do eu para o mundo; ali, no relicário, ele interpreta a paisagem como reflexo estado de alma sereno da santa e das virgens. Quanto a ele mesmo, acredita estar sendo regido pela cidade, que usaria de sua força por meio de seu cenário, seus habitantes, seus sinos, suas igrejas, hospitais e pinturas para persuadi-lo a agir.

Ao sair da Igreja, a religião é problematizada, já que o sujeito é tomado por ela irracionalmente, conveniente para quem quer se ver tomado por um furor que o obriga a agir além de sua própria razão e de sua própria vontade. Por meio da religião e do contato com o divino, a cidade controla as emoções do sujeito e inculca nele o sentimento do pecado, que brota da verdade cristã, e não do seu sentimento interno e próprio de culpa.

Jane toma consciência do poder que exerce sobre Hugues. Crente que Hugues não viveria muito e crente ser ele um homem rico, sozinho e sem herdeiros, ela pretende

manter-se com ele, garantindo assim direito à sua suposta herança.

Apesar da resistência de Hugues em recebê-la em sua casa, Jane, usando de estratégias femininas, seduz Hugues e ele permite que ela entre em sua casa. A ocasião que será motivo de convite que faz Jane é a procissão do Saint-Sang[41].

> Il se trouva triste, inquiet, énervé. Il songea à la morte... (…) Et qu'est-ce qu'elle devait penser, dans l'au-delà de la tombe (…)?
> On sonna. Hugues fut forcé d'aller ouvrir lui-même. C'était Jane, en retard, rouge d'avoir marché vite. Elle pénétra, brusque, impérieuse, engloba d'un coup d'œil le grand corridor, les salons aux portes ouvertes. Déjà on entendait des échos de musiques lointaines, se rapprochant. La procession ne tarderait pas. (RODENBACH, 1998; p. 254).

Coincidente à entrada de Jane é o primeiro escutar da música da procissão, do ritual de purificação. A música será fundamental no desenrolar do desfecho do romance e a narrativa se desenvolverá no ritmo dela. Desde a morte de sua mulher, Hugues nunca mais ouvira música. No entanto, a música tem sobre ele efeito poderoso: *La musique de l'opéra maintenant lu noyait les méninges; les archets lui jouaient sur les nerfs. Un picotement lui vint aux yeux.* (RODENBACH, 1998; p. 97). Além de ser profundamente tocado pela música, Hugues a relaciona ao martírio, como quando observa cena das cem mil virgens: *Ainsi le martyre s'accompagne de musiques peintes.* (RODENBACH, 1998; p. 209).

Os efeitos da procissão começam a ser demarcados. Todos aqueles que vivem trancados em conventos, hospícios e hospitais começam a sair e mesmo as estátuas adquirem aspectos carnais. Aquilo que compõe o aspecto mortuário da cidade começa a ficar ainda mais evidente. Irritado com o desprezo de Jane pela procissão e pelo que ela simboliza, Hugues lamenta estar de fora do evento e se deixar conduzir pela música, rompendo o duro silêncio que predomina na casa e na cidade. Agora, o que invade sua casa e seu espírito é a música, instrumento poderoso de sugestão.

> Hugues se replia sur lui-même, silencieux, navré, jetant son âme pour ainsi dire à la houle de cette musique en remous par les rues, pour qu'elle l'emportât loin de lui-même. (RODENBACH, 1998; p. 260)

[41] A procissão do Saint-Sang é realizada anualmente em Bruges. Dentro da capela há um refratário que contém o sangue de Cristo coagulado que, uma vez ao ano, se liquefaz.

Enquanto Hugues se vê envolvido com a procissão, invadido por sentimentos místicos, como acontecera quando visitara a igreja e o museu, Jane continua distante, debochando de seu amante. Seu corpo responde ao movimento dos corpos das pessoas que estão na procissão. Ele quase esquece a presença de Jane, tão distante está da realidade da mulher que está ao seu lado, tão entregue que está aos movimentos religiosos da cidade.

> Il feignit de ne pas s'en apercevoir, étouffant des mouvements de haine qu'il commençait, en courts éclairs, à se sentir pour cette femme.
> Hautaine, glaciale, elle remit son chapeau, ayant l'air de se rajuster pour partir. Hugues n'osait pas rompre ce dur silence où maintenant la chambre était retombée, après le passage de la procession. La rue s'était vidée rapidement, déjà muette, avec la tristesse surérogatoire d'une joie en allée. 262

Finda a procissão, o silêncio volta a imperar nas ruas e corresponde ao silêncio duro que se instala na casa de Hugues. Em seguida, Jane, altiva e fria, pega seu chapéu e faz menção de partir. Ao descer as escadas, depara-se com alguns cômodos que estavam com as portas abertas, aproxima-se e descobre o santuário de Hugues.

A velocidade de Jane e mesmo sua brutalidade constroem ritmos, andamentos diferentes, que fazem com que ela destoe do lugar. Apesar do desconforto que sente no quarto, examina-o indiscreta e encontra um retrato da mulher morta e Hugues começa a perder o controle de si mesmo quando vê as mãos profanas da atriz a vasculhar suas memórias. Mas, claro, Hugues deixará de pensar e de agir de modo racional quando Jane tocar naquilo que sequer Hugues toca: *la chevelure*.

A Teoria da Semelhança e a Cristalização

De acordo com a advertência, uma ascendência se estabeleceria a partir da cidade sobre aqueles que nela restam por muito tempo. A cidade molda os que por ela passam consonante suas paisagens e seus relógios. O que interessa na ideia de que as pessoas são moldadas segundo a paisagem é a relação muito próxima que haverá entre a configuração física da cidade e entre a personalidade de seus habitantes, daí a teoria da semelhança que será desenvolverá por Hugues, analisado adiante. Se no Romantismo uma paisagem revelava antes de tudo um estado de alma do indivíduo, aqui a paisagem é quem configura o estado de alma daqueles que por ela passam. Interferência subjetiva.

A imagem dos sinos é também sugestiva e merece análise. Os sinos, análogos ao relógio, ao sinalizarem o passar das horas para os habitantes ou para os vivos são organizadores de seus tempos e os traduzem em tarefas objetivas e mecanizadas, organizadoras do tempo. Bruges, no entanto, é uma cidade morta, em que o tempo não possui relevância, o que torna seus sinos particulares. Os sinos são antes musicais do que instrumentos de controle do tempo. Não são os sinos convencionais marcando o tempo do trabalho e do ritmo de uma cidade grande movida pelos negócios burgueses, mas um sino que de alguma maneira sinaliza um tempo que escoa, que se esvai numa cidade brumosa, onde dia e noite quase se confundem e à qual o personagem está sempre entregue. Hugues mantém uma rotina nessa cidade. Ele tem hora certa para fumar e para passear pela cidade, como é bem marcado o momento de trabalho de Barbe. No entanto, tentar amarrar o tempo numa cidade cujos sinos marcam antes as *cinzas das horas* faz apenas com que o sujeito entre em desacordo com ela e, claro, ele se perderá no ritmo próprio da cidade.

As ações ao longo do romance sugerem sempre paralisia, rompida apenas com a entrada de Jane, que promove uma agitação no marasmo; será esse, aliás, o elemento que determinará a falta de identificação entre Jane e a morta, entre Jane e a cidade, que lhe será hostil por toda sua estadia.

> le trésor conservé de cette chevelure intégrale qu'il n'avait point voulu enfermer dans quelque tiroir de commode ou quelque coffret obscur – ç'aurait été comme mettre la chevelure dans un tombeau! – aimant mieux, puisqu'elle était toujours vivante, elle, et d'un or sans âge, la laisser étalée et visible comme la portion d'immortalité de son amour. (RODENBACH, 1998; p. 61)

A única lembrança material que resta da mulher são seus cabelos, cujo valor simbólico mostra-se ainda mais forte quando é associado à ideia de vida, conferida pelo brilho que portam. O fato de serem amarelos, reluzentes, contrasta com o ambiente da cidade e remete o personagem ao tempo da união, do noivado que se consumia. Importante notar também a expressão "elle", que ganha destaque por se repetir no período além de estar entre vírgulas. A ênfase dada ao termo confere-lhe ambiguidade, permitindo-se que se leia "elle" como pronome que recupera o termo "chevelure", ou, ainda mais marcante, a noiva morta. Esses cabelos, dotados ainda de vida e que jamais entrarão em decomposição, são, portanto, o símbolo perfeito da "imortalidade de seu amor". Ora, justamente por serem eles o símbolo maior da ligação que Hugues insiste em

manter com a lembrança da amada num ritual quase religioso, Jane cometerá algo tão grave quanto um sacrilégio, e será por eles que ela será enforcada.

Os cabelos estão guardados num vidro transparente sobre o piano, que se mantém mudo.

> "Pour lui, comme pour les choses silencieuses qui vivaient autour, il apparaissait que cette chevelure était liée à leur existence et **qu'elle était l'âme de la maison**." (RODENBACH, 1998; p. 62)

É ela, a noiva morta, quem mata Jane. A noiva e a cidade, são, no fim, uma só essência, tantas foram as analogias construídas por Hugues. Jane rompe o vínculo entre elas e Hugues e por elas Jane é assassinada. Hugues reage aos comandos da cidade, simbolizado na procissão e no fervor religioso, e aos comandos da noiva, cuja presença se faz provar, ainda que metaforicamente, pelo modo como Jane se sente ao entrar no quarto de seu amante.

Recuperando-se a ideia de analogia que Hugues discute sobre quando formula sua teoria da semelhança, (Elle correspond aux deux besoins contradictoires de la nature humaine: l'habitude et la nouveauté) e vendo agora o desenvolvimento disso associado à teoria que ele tece, é possível aproximar sua teoria à tese defendida no livro *Do amor*, de Stendhal.

No texto "O conhecimento atomizado em Stendhal", Ítalo Calvino mostra que *Do amor* tem seu método baseado na vivência individual. Por isso o texto não é propriamente filosófico, uma vez que "a subjetividade se opõe à filosofia". A partir da experiência do infeliz amor milanês de Stendhal, o que se tem em *Do amor* é uma espécie de psicologia amorosa e uma visão stendhaliana do mundo. (CALVINO, 1993; p.128)

Na teoria desenvolvida por Stendhal em *Do amor*, o amor necessita, para se manter, do que ele chama de *cristalização*. O nascimento do amor passa por sete etapas, sendo que a cristalização ocorre duas vezes. Stendhal a explica a partir do processo de formação de cristais no ramo de Salzburgo para dizer que o nascimento do amor está condicionado a uma espécie de idealização feita sobre objeto de amor. Não se ama o objeto em si, mas a imagem que se quer fazer dele. Conforme Stendhal, dentre as condições gerais para a felicidade, uma delas é que a cabeça se perde por causa das operações enganosas para o desejo da felicidade. "A partir do momento em que ama, o homem mais sábio já não vê nenhum objeto tal como é." (STENDHAL, 2011; p. 29)

É perfeitamente possível associarmos o nascimento do amor de Hugues por Jane

às sete etapas propostas por Stendhal. Ao ver Jane andando pela rua, surge a *admiração,* e o espanto, aqui, deve-se à semelhança da estranha com sua mulher: *Eh non! c'est sa femme qu'il suivait, qu'il accompagnait dans cette crépusculaire promenade et qu'il allait reconduire jusqu'à son tombeau…* (RODENBACH, 1998; p. 88)

Ao vê-la no palco, surge o *desejo* de estar com ela, não por sua individualidade, mas pela chance de reviver a morta e sua vida com ela.

> En regardant Jane, Hugues songeait à la morte, aux baisers, aux enlacements de naguère. Il croirait reposséder l'autre, en possédant celle-ci. Ce qui paraissait fini à jamais allait recommencer. Et il net tromperait même pas l'Épouse, puisque c'est elle encore qu'il aimerait dans cette effigie et qu'il baiserait sur cette bouche telle que la sienne. (RODENBACH, 1998; p. 107)

A *esperança*, como propõe Stendhal, está vinculada ao clichê da mulher difícil que exige a conquista e não um caçador. Duas dificuldades se colocam aqui: a primeira, fazer de Jane a cópia íntegra de sua esposa para, assim, reconquistar o amor vivido com a morta; a segunda, eliminar o caráter de Jane, vívido, quente e que, longe de ser a figura da mulher terna, permite a entrega fácil e rápida ao amor, afinal, *Les danseuses ne passent guère pour être puritaines.* (RODENBACH, 1998; p. 101).

Ao nascer o amor, segundo Stendhal, o prazer é compartilhado com o objeto de amor. Ele aluga uma casa para Jane onde ele reviverá sensações que tivera com a morta: *Les douces soirées: chambre close, paix intérieure, unité du couple qui se suffit, silence et paix quiète!* (RODENBACH, 1998; p. 108).

A *primeira cristalização*, quinta etapa do nascimento do amor, é o momento da descoberta de perfeições no objeto amado. No caso de Hugues, as perfeições de Jane são suas semelhanças com a morta.

Stendhal chama a atenção para o fato de que para que o sujeito permaneça apaixonado e para fixar a atenção no objeto amado é preciso que haja distração, só assim a cristalização é possível, ou seja, o sujeito não pode perceber as falhas do objeto, como o fará se estiver atento. A imaginação necessária à cristalização depende, portanto, da distração.

Qualquer problema encontrado no objeto fará com que nasça a *dúvida*, sexta etapa do processo amoroso. Uma vez confirmada a esperança, o sujeito reivindica segurança positiva e prolongamento da felicidade. A vida da bailarina traz dúvidas a Hugues, que jamais se sente seguro ao lado dela, e faz com que ele note diferenças entre

a viva e a morta: “O temor de uma terrível desgraça o toma e, com ele, uma profunda atenção.” (STENDHAL, 2011: 15)

Daí a necessidade da última etapa do nascimento do amor: uma segunda cristalização, que consiste numa nova tentativa de acerto. Aqui, “o amante erra sem cessar entre estas três ideias”: ela tem todas as perfeições; ela me ama; ela deve dar provas do amor. Ao desconfiar de Jane, Hugues passará por esse processo, cristalizando em Jane a imagem da esposa, uma vez que vê em Jane apenas as perfeições de sua morta.

Além da advertência do livro sobre o papel protagonista que desempenha a cidade, no segundo capítulo do romance descobrimos que Hugues escolhe morar em Bruges dada a semelhança que ela tem com a melancolia de seu luto. Por fidelidade a uma morta, renuncia a refazer a sua vida.

Hugues encontrará semelhança de sua esposa na cidade, mais tarde, na igreja Notre-Dame, na imagem de Marie de Bourgogne, em que a vida se esclarece pela constante visão do amor se perpetuando na morte e, por fim, em Jane. O investimento da repetição na novidade depende de um processo mental que exige concentração, imaginação para que se possa repetir a experiência vivida com a morta. É pela semelhança que Hugues vê entre a cidade e sua esposa que ele passa a habitá-la. As semelhanças não se dão então apenas entre a morta e Jane, mas também entre a morta e Bruges. A expressão mesma “la morte” faz funcionar o jogo de semelhanças ao impedir que identifiquemos com segurança a que ela se refere. Se a princípio parece se tratar exclusivamente de um epíteto dado à cidade, essa verdade entra em conflito por causa do modo como ele se referirá à esposa ao longo de todo o romance. Mais do que meramente um epíteto, o uso da expressão “la morte” é o mecanismo encontrado para marcar a semelhança, a equivalência, entre a cidade e a esposa morta: *La ville, elle aussi, aimée et belle jadis, incarnait de la sorte ses regrets. Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s’unifiait en une destinée pareille.* (RODENBACH, 1998; p. 69)

O jogo que se cria na língua francesa permite-nos observar quão marcante é o jogo de espelhamento construído no romance. E a semelhança que aqui vemos, entre a cidade e a esposa, passa pelo processo de cristalização.

> Seria possível falar que, por esquisitice do coração, a mulher amada comunica mais encanto do que ela mesma possui. A imagem da cidade distante, onde a vimos por um momento, lança a um mais profundo e suave devaneio do que sua própria presença. (STENDHAL, 2011; p.33).

A lembrança da viagem que fez o casal à cidade num período de felicidade conjugal faz Hugues escolher Bruges, não apenas pela memória da esposa, mas pela semelhança que ele vê entre seu luto e o tom cinza da cidade, mais do que isso, entre duas mortas.

Hugues possui um sentimento nato pelas analogias, assim como pelo sentido de semelhança. *N'est-ce pas d'ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu'il était venu vivre à Bruges dès son veuvage?* (RODENBACH, 1998; p. 128) É a partir desse sentimento inato de analogias que se desenvolverá *le sens de la ressemblance* que, aqui, corresponde às duas necessidades contraditórias da natureza humana: "o hábito e novidade".

> Or la ressemblance est précisément ce qui les concilie en nous, leur fait part égale, les joint en un point imprécis. La ressemblance est la ligne d'horizon de l'habitude et de la nouveauté. En amour principalement, cette sorte de raffinement opère: charme d'une femme nouvelle arrivant qui ressemblerait à l'ancienne! (RODENBACH, 1998; p. 125)

Mas, no universo de Hugues, não há nada que constitua algo realmente próprio à novidade, uma vez que ele está sempre em busca da mesma ideia. Em *Do amor*, Stendhal mostra que, quando entediada de viver sem amar e contra sua vontade, a alma tende a criar um "modelo ideal" e, portanto, a cristalização saberá reconhecer seu objeto pela inquietação provocada por ele.

> Chaque homme n'aime que selon un type dont il porte em lui, dès l'origine, peut-être, la face décalquée. C'est si vrai que, quand il va aimer, sont premier instinct est de dire: "Vous ressemblez à mon rêve...". Et c'est pourquoi chaque homme ne semble à lui-même n'aimer vraiment qu'une seule femme dans sa vie. (RODENBACH, 1998; p. 127).

A cristalização no romance irá até o momento em que Jane comete o sacrilégio perante o santuário da mulher de Hugues. Até lá, a cristalização será reiniciada diversas vezes, sempre que nele dúvidas surgirem, e toda cristalização operada por ele se dará em função da semelhança estabelecida entre Jane e a morta. Mesmo quando está prestes a romper com Jane, ele tenta reiniciar uma cristalização acreditando, agora, ser ela mesma o objeto de seu amor, numa tentativa desesperada de reviver e de manter a felicidade alcançada numa cidade sombria e melancólica:

> Il ne s'agissait plus de la morte; c'est Jane dont le charme peu à peu l'avait

> ensorcelé et qu'il tremblait de perdre. Ce n'est plus seulement son visage, c'est sa chair, c'est tout son corps dont la vision s'évoquait pour lui, brûlante, de l'autre côté de la nuit, tandis qu'il n'en apercevait que l'ombre flottant dans les plis des rideaux... Oui! il l'aimait elle-même, puisqu'il en était jaloux, jusqu'à en souffrir, jusqu'à en pleurer pleurer, quand il la surveillait, le soir, cinglé par le minuit des carillons, par les petites pluies, incessantes en ce Nord, où sans trêve les nuages s'effilochent en bruines. (RODENBACH, 1998; p. p. 222)

Mas Jane não aceita ficar sozinha em casa, ela quer ver seus amigos e passa dias fora. Hugues começa a receber cartas anônimas dando provas de que Jane o traía. Se, por um lado, essas cartas fazem-no sentir-se exposto ao riso público a ponto de seu luto cair no ridículo, por outro, a ideia de abandonar Jane o faz pensar que *c'est comme si la morte mourait une seconde fois.*" (RODENBACH, 1998; p. 226).

> A cristalização não cessa quase nunca no amor. Eis sua história: enquanto não se está bem com quem se ama, há uma cristalização em solução imaginária: só pela imaginação você está certo de que tal perfeição existe na mulher que você ama. (...) Se a mulher amada cede à paixão que ela sente e cai na falta enorme de matar o temor pela vivacidade de seus arroubos, a cristalização cessa por um instante (...). Você é abandonado, a cristalização recomeça; e cada ato de admiração, a visão de cada alegria que ela pode lhe dar, e que você não imaginava mais, termina nesta inflexão dilacerante: 'Esta alegria tão encantadora, não a reverei jamais! (STENDHAL, 2011: 20)

Dada a descoberta advinda por cartas anônimas de defeitos em Jane, Hugues, num momento de dúvida, pensa inclusive em pôr fim ao relacionamento dos dois. Mas não rever a mulher que lhe permite reviver as experiências com a esposa morta, faz com que ele estabeleça uma nova cristalização. Quanto a essa cristalização, Stendhal mostra que:

> Uma marca notável de que a cabeça se perde é que, pensando em algum pequeno fato, você vê o branco e o interpreta em favor do seu amor; um instante depois você percebe que efetivamente ele era negro, e você ainda o vê como concludente em favor do seu amor (STENDHAL, 2011: 30)

A teoria da semelhança, tal qual a cristalização stendhaliana, não é da ordem do contínuo, mas do descontínuo, daí que para haver semelhança e para que se garanta a cristalização, a distância é necessária. É por isso que a semelhança implica a distância e o movimento, e se ela insiste em reinvestir o mesmo no outro, como a morta na cidade inicialmente ou na viva posteriormente, ela só aparece, como o amor, por pulsações, só funcionam na intermitência. O erro de Hugues se dá no momento em que ele tenta fazer

a semelhança entre a morta e a viva se fixar pedindo a Jane que ela use as vestes da morta, quando, na realidade, a semelhança se faz unicamente pelo instante, de relance.

Ao perceber que a qualquer momento poderia ser abandonada por Hugues, Jane, manipuladora que se mostra, resolve abrandar seus modos até conseguir permissão para entrar na casa de Hugues e descobrir se havia ali alguma possibilidade de herança. No dia da procissão de Saint-Sang, quando todos os olhares da cidade estão voltados para a festa religiosa, Hugues, após muita insistência de Jane, permite que ela vá a sua casa. Enquanto ele observa a procissão, Jane entra discretamente no quarto que ele proibira e vê retratos de uma mulher cuja semelhança com ela é notável. Eis que Jane encontra os tão caros cabelos. Ela os chacoalha no ar e os enrola no pescoço, enquanto Hugues corre atrás dela exigindo que ela os devolva. O fim é terrível: Hugues estrangula Jane com os cabelos que ela, sem o saber, profanou:

> il avait saisi la chevelure que Jane tenait toujours enroulée à son cou, il voulut la reprendre! Et farouche, hagard, il tira, serra autour du cou la tresse qui, tendue, était roide comme un câble.
> Jane ne riait plus; elle avait poussé un petit cri, un soupir, comme le souffle d'une bulle expirée à fleur d'eau. Étranglée, elle tomba. (RODENBACH, 1998; p. 269)

O momento mais dilacerante do amor se dá, conforme Stendhal, quando ele percebe que fez um falso raciocínio e que é preciso destruir todo um plano de cristalização. Apesar da alegria que ele sentia ao lado de Jane, ele acreditava que "*il continuait à honorer dans le simulacre de cette ressemblance, qu'il n'avait jamais cru un instant manquer de fidélité à son culte ou à sa mémoire.*" (RODENBACH, 1998; p. 138)

Ele nunca quisera deixar de ser fiel à cidade, nem à morta, nem ao seu luto. No entanto, quando vê profanado por Jane o que de mais sagrado lhe sobrara da morta, a cristalização que ele construíra sobre a amante se desfaz. Nisso consiste o estado de *arrebatamento* proposto por Stendhal: almas apaixonadas de modo excessivo lançam-se sobre o objeto de desejo e recobrem-no com sua imaginação. Ao descobrir que o objeto não corresponde, o arrebatamento desmorona. O assassinato de Jane deve-se à percepção de que a idealização que ele faz dela era falsa e, mais do que isso, aponta para o fato de que o maior crime da amante se deve à sua tentativa de matar o que sobrou da idealização da morta.

No momento em que Jane comete o pecado de violentar aquilo que restava a

Hugues de vida da esposa, a imaginação, encontrando em seu caminho a memória e suas tristes opiniões, leva a cristalização a cessar instantaneamente. “A imaginação, retirada violentamente dos devaneios deliciosos em que cada passo provoca a felicidade, é levada de volta à severa realidade”. (STENDHAL, 2011; p. 34).

> Les deux femmes s’étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingua plus l’une de l’autre — unique visage de son amour. Le cadavre de Jane, c’était le fantôme de la morte ancienne, visible là pour lui seul. (RODENBACH, 1998; p. 270)

Já se sabe que Hugues age de modo irrefletido sempre que é tomado por alguma paixão. Aqui, ao ver os cabelos sendo rodados no ar de modo jocoso por Jane, ferindo o que há de mais sagrado por Jane, o desespero o fará agir como que contra sua vontade. Tendo “perdido a cabeça”, incapaz de refletir, algo exterior a ele o inspirará a enforcar Jane, *une flamme lui chanta aux oreilles*, com os cabelos da noiva morta, que já se enrolavam no pescoço da amante assumindo a forma de uma *serpente charmé*. De modo selvagem, violento, ele aperta a trança no pescoço de Jane. Silenciada Jane, simultaneamente o silêncio da cidade e da casa é quebrado por uma forte música dos sinos, que representa que o ritual está acabado e o sangue purificado.

> Hugues, l'âme rétrogradée, ne se rappela plus que des choses très lointaines, les commencements de son veuvage, où il se croyait reporté... Très tranquille, il avait été s'asseoir dans un fauteuil. Les fenêtres étaient restées ouvertes... Et, dans le silence, arriva un bruit de cloches, toutes les cloches à la fois, qui se remirent à tinter pour la rentrée de la procession à la chapelle du Saint-Sang. C'était fini, le beau cortège... tout ce qui avait été, avait chanté — semblant de vie, résurrection d'une matinée. Les rues étaient de nouveau vides. La ville allait recommencer à être seule. Et Hugues continûment répétait: « Morte... morte... Bruges-la-Morte... » d'un air machinal, d'une voix détendue, essayant de s’accorder: «Morte... morte... Bruges-la-Morte... » avec la cadence des dernières cloches, lasses, lentes, petites vieilles exténuées qui avaient l'air — est-ce sur la ville, est-ce sur une tombe? — d'effeuiller languissamment des fleurs de fer! (RODENBACH, 1998; p. 270)

Agora, Hugues, como os sinos e como os cantares dos responsórios, canta a oração à cidade em perfeita harmonia com a música que nela vibra: *Morte... morte... Bruges-la-Morte.*

A imagem que a cidade faz de Hugues é o reflexo em que Hugues vê a si mesmo. Quando o espelho vive, a imagem se distorce e daí nasce o sentimento de culpa de Hugues

ao abandonar a cidade morta e a noiva morta para se preencher de vida. Ao optar por uma cidade para viver seu luto eterno e ao refletir-se nessa cidade interpretando nela um estado de perene melancolia, Hugues criou um mundo para si. Ao perder-se desse seu mundo, ele perde sua identidade, e recuperá-la exige um sacrifício trágico.

A cidade morta, Bruges, conduz Hugues à ação, inspirando-lhe por meio de sua atmosfera, de seus rituais, de seu festejo de purificação, seus sinos e seus silêncios; a noiva morta inspira-lhe por meio de um sussurro um tanto demoníaco e, claro, pelos cabelos, que, serpentes, tornam-se espontâneos instrumentos de morte. Agora, Bruges e a noiva são uma só, *Bruges-la-morte*.

Indefinições estruturais

> *Cher ami,*
> *Il faut cependant vous exprimer, mieux que dans une rencontre et par une poignée de main, à quel point je considère Bruges-la-morte comme une œuvre. Les silences et la mortelle transparence d'Ombre de cette cité à part, vous êtes n'est-ce pas et c'est indiscuté, l'évocateur de ces charmes-là, j'apprécie en ce livre le poème, infini par soi et littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés.*
> *Votre histoire humaine si savante par instants s'évapore; et la cité en tant que le fantôme élargi continue, on reprend conscience aux personnages, cela avec une certitude très subtile qui instaure un pur effet. Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir de poëme au roman, le roman au poëme, mais sans doute qu'on s'embarrasse de trop d'éléments, avec une juxtaposition moins exacte qu'ici: et sans votre magie. Vous avez un grand succès qui s'étend; et, en dehors du vers où je vous aime, vous tenez là un art, avec maîtrise, Bruges n'y sera même pour rien. Voilà qui me ravit; votre main, cher ami, affectueusement.* p. 292
> Lettre de Stéphane Mallarmé
> Paris, 28 juin 1892

O livro de Rodenbach suscita diversas leituras que buscam situá-lo em termos de definição de gênero – debate da fortuna crítica. O que interessa aqui é perceber que essa indefinição do gênero faz também parte da composição do romance e da busca estética de Rodenbach. Trata-se afinal de poema em prosa, de romance, de texto, de estudo documentado com fotografias?

O poema em prosa é tido por vezes como um romance sintético, na medida em

que a trama romanesca só existe como mais um elemento sugestivo da interioridade do eu. No romance simbolista belga *À rebours*, o narrador discute as preferências literárias do protagonista des Esseintes e o que seria, do seu ponto de vista, a melhor forma para a poesia:

> De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique.
> Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes supérieures éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessible à eux seuls.
> En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art. (HUYSMANN, 1955; p. 244-45)

O poema em prosa, então, seria a forma ideal por condensar em si o que há de essencial na literatura, por abandonar os excessos narrativos comuns ao romance. A precisão e multiplicidade dos sentidos de cada palavra permitiriam, inclusive, predizer a alma das personagens. Assim, mesmo os adjetivos não são empregados para descrever, mas para revelar o mais profundo de cada ser que perpassa pelo texto.

Não só em busca de revelar a interioridade está o poema em prosa, mas sobretudo está à procura de uma forma capaz de revelar essa nova forma de adaptação da interioridade a novo modelo social.

Retomando a ideia de Bernard (1994), o que teria restado do lirismo moderno num tempo em que os poetas perderam suas auréolas? No poema "A perda da auréola" de Baudelaire, analisado por Walter Benjamin, vê-se que o poeta, cuja auréola está caída no lodo do asfalto, agora é simples mortal. A velocidade alucinante das grandes cidades não tem mais lugar para o poeta lírico nem para o sujeito disposto à contemplação. Daí a

escolha de uma cidade morta para narrar a história de um homem que vive de remoer as memórias da amada morta. Se a perda da auréola está vinculada à desintegração da aura por causa da experiência do choque, as cidades mortas parecem ser o lugar ideal para o lirismo pretendido pelos simbolistas.

De acordo com Benjamin, a necessidade de aparar os choques – advindos com as sucessivas e incessantes percepções de objetos – é o oposto da experiência, que requer elaborações, retenção na memória, narrativa que pode ser compartilhada, retomada. Estando a narrativa vinculada à capacidade de imaginação, a incapacidade de narrar conduz à melancolia. Na modernidade, o sujeito torna-se passivo porque não consegue agir e provocar transformações. Estando a aura diretamente vinculada com o tempo e com a contemplação, e estando perdido o tempo de elaboração e de fruição na era da reprodutibilidade, o que resta é o fetiche. Claro, Hugues está longe de ser o lírico da modernidade, mas representa, de algum modo, o sujeito que, tendo perdido a aura, recorre à cidade morta para tentar recuperá-la. É na cidade morta que ele poderá estabelecer outra relação com o tempo. Vindo das cidades grandes, tenta na medieval Bruges, recuperar a experiência, o tempo de contemplação, elaborando o luto, resgatando a memória. Ainda assim, assume o modo melancólico de viver e, sem se sentir agente de transformação, sente-se como vítima da cidade, incapaz de aparar os choques. Incapaz, portanto, de recuperar a aura, estabelece com a cidade, com Jane e com o altar em homenagem à mulher morta uma relação baseada no fetiche.

É possível, então, relacionar a perda da aura ao advento da fotografia, uma vez que ela permite a reprodução e não exige o tempo de elaboração do artista. Como dito no início da discussão, se era curioso observar que os artistas se libertam das amarras da representação objetiva do real justamente por causa da fotografia, que agora cumpre essa função, a entrada delas num texto narrativo podem ser parte da composição do fetiche de Hugues.

Assim, apesar da indicação de gênero "romance" na capa do livro *Bruges-la-morte,* é possível considerar esse texto como um longo poema em prosa, desdobramento da ideia de Baudelaire e forma nascente com a modernidade. No entanto, como discutido ainda que de maneira breve acerca do uso do poema em prosa pelos simbolistas, entre eles Alphonsus, o que se vê aqui é que essa forma está deslocada/dissonante da monotonia das cidades mortas. Por outro lado, Hugues pertence às grandes cidades, é um burguês moderno, e se isola apenas quando decide que a cidade de Bruges é a mais adequada para

viver seu luto, ou para recuperar sua auréola. Trata-se, portanto, de uma escolha de isolamento, de afastamento do mundo e de ser um homem ensimesmado, que vivencia diariamente a perda da mulher numa cidade que colabora com seu perene estado de melancolia. Daí a necessidade de uma nova forma que possa, em si, revelar os conflitos que contém.

Bruges-la-morte foi publicado em folhetim, sem nenhuma indicação de gênero. Apesar de possuir traços do poema em prosa, ao ser publicado em livro, foram introduzidas nele fotografias e o termo "roman" na contracapa. O fato de ser um romance simbolista propõe de saída um problema referente à questão da descrição, uma vez que o ideário estético simbolista desvalorizava tal forma. Ao lado de Balakian, como discutido na análise da prosa simbolista em Alphonsus, também nos mostra Marchal ser comum considerar contraditória a escolha da forma romance dentro de uma estética que se quer impressionista.

> La notion de roman symboliste peut apparaître comme une contradiction dans les termes, puisque l'esthétique symboliste est, jusqu'à un certain point, une esthétique antiromanesque: la poésie se pose en absolu de la littérature par l'exclusion des modes narratif et descriptif que sont le fondement du réalisme. (MARCHAL, 1993; p. 113)

A ideia de contradição, portanto, vem do fato de o simbolismo querer como proposta estética fundamental sugerir e transcender o real por meio de símbolos. Como a poesia simbolista pretendia-se hermética e alusiva, elementos descritivos poderiam conduzir a alguma espécie de didatismo do símbolo ou mesmo se aproximar da referencialidade dos romances naturalistas. No entanto, ao se aventurarem pela prosa, os simbolistas souberam enxergar nela novas possibilidades literárias. Poderiam se valer do que supostamente seria uma descrição para, na verdade, construir novos símbolos e alargar seus sentidos. Dessa forma, o símbolo começa a se definir como o elemento capaz de criar correspondências entre o que se narra e seu caráter transcendente.

Verhaeren define o símbolo como "la volonté de n'émettre que des idées personnels". Diz ainda que "On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée" (VERHAEREN, 2008; p. 75) É a evocação que se coloca como formadora do símbolo.

Ou seja, não se trata de descrever um espaço, mas de sugeri-lo, de evocá-lo, como proporá a advertência de *Bruges-la-morte.* Além disso, o romance está impregnado

pela teoria das correspondências de Baudelaire, pelas sinestesias que se distribuem e que podem ser observadas no jogo de espelhamento em toda obra.

A advertência que abre o romance ressalta o fato de tudo nele ser sugerido, não descrito. As fotografias da cidade espalhadas pelo romance, inicialmente arbitrárias por não respeitarem a uma organização lógica, tornam-se significativas quando se observa que elas acompanham os acontecimentos do livro – as imagens deixarão isso ainda mais evidente –, mas essa não arbitrariedade depende da compreensão daquilo que foi sugerido. As descrições, incomuns à literatura simbolista, mas parte da composição de um romance, são antes subjacentes às figuras selecionadas ao longo do livro, sejam as igrejas, as casas, seus habitantes ou os que por ela passeiam. Tudo o que for descrição da cidade será, na verdade, a constituição da essência dos personagens, sobretudo Hugues, Jane, Barbe e, claro, Bruges-mulher e Bruges-cidade, imanências que se confundem no ponto de vista de Hugues e que se tornam uma só ideia para ele e para os leitores construídas graças à metáfora do espelhamento.

Curioso observar que os artistas se libertam das amarras da representação objetiva do real justamente com o advento fotografia, que agora cumpre essa função. Ainda assim, as fotografias estão dentro de um romance simbolista. Se *romance simbolista* é uma expressão estranha, associá-lo às fotografias gera ainda mais surpresa. No entanto, a estética empregada nas fotos que permeiam o romance sugere que há ali um personagem reinante que se deixa capturar pelas imagens para além da objetividade concreta das casas e das pontes. O jogo de luz, o misterioso cinza que se esfuma em cada uma das paisagens, procuram criar no leitor as sensações vividas por Hugues em suas intermináveis caminhadas.

> Le noir et le blanc, comme le gris, participent à un décor qui se confond avec l'illustration. Si les éléments descriptifs du récit éclairent celui-ci d'une obscure lumière où se creusent les ombres et où se pulvérise la grisaille des jours, les photographies transcrivent les mêmes tons. Comme son illustration, le texte, dans ses enjeux fondamentaux, s'énonce par les variations du noir et du blanc: il s'en dégage une atmosphère qui consacre la décrépitude du désir. (GROJNOWSKI & BERTRAND, 1998; p. 18)

Se a intenção dos simbolistas era fugir aos modelos naturalistas e psicologizantes do romance, essa proposta está colocada em *Bruges-la-morte* ao manipular a técnica para criar uma nova forma capaz de dar conta das ambiguidades e das indefinições. Como mostra Bertrand, grandes nomes do romance simbolistas não estão de fato unidos numa

escola, mas mostram-se todos empenhados em experimentar uma fórmula nova e improvável, prelúdio do que seria a revolução do romance no século XX.

> Rodenbach a fait mouche avec son "étude passionnelle" parce qu'il a su intégrer le matériau romanesque à son esthétique de la rareté et, en conséquence, écrire un vrai roman - de la plus commune espèce même, au point d'être préalablement publié en feuilleton. Mais aussi un roman qui semble ni plus rien devoir à la tradition. (GROJNOWSKI & BERTRAND, 1998; p. 34)

Segundo as orientações simbolistas, o estudo não passa por uma análise que se pretenda racional. Elabora-se uma linguagem matizada, ambígua, de forma que os sentidos todos possam se ampliar e se desdobrar em outras diversas camadas de sentido. Em *Bruges-la-morte*, o estudo passional analisa o comportamento humano e a influência exercida pela cidade sobre os homens a partir da construção de metáforas e alegorias, o que impede a obra de cair num determinismo positivista, em voga no período e contra o qual os simbolistas reagiram, buscando inclusive, repensar a forma do romance, cristalizado por Zola.

> le père à tuer, c'est Zola. (…) La génération montante est donc massivement contre le naturalisme, contre l'école du bon sens (le roman « ohnète »), contre la littérature de la bassesse et de la médiocrité, contre le matérialisme, contre le progrès, etc. Et tout aussi massivement, elle est pour un roman libéré, pour l'idée, pour l'abstraction, pour le mysticisme, etc. (GROJNOWSKI & BERTRAND, 1998; p. 33)

Sendo um estudo passional, há uma inclinação lírica. O estudo prevê ausência de distância, traço comum ao romance moderno em que foi perdida a objetividade no modo de narrar. O romance foge ao psicologismo esquemático, ao realismo convencional, na medida em que constrói uma espécie de desrealização operada pela linguagem, cujos sentidos ampliam-se em jogos de ambiguidade e possibilidades múltiplas de interpretação. Esse esquema ocorre também nos jogos de espelhamento em que passado e presente, ao mesmo tempo em que são espelhados, têm distorções provocadas pelo reflexo.

Trata-se, portanto, de um romance que, na sequência de *À rebours*, procura discutir em si mesmo a forma do texto. Ao dizer que a cidade é responsável pelas ações do personagem principal, o livro poderia nos dar a impressão de ser mais um exemplo de obra naturalista/realista. Mas o que está em jogo de fato não são as ações das personagens; o que se coloca em primeiro plano da discussão é o efeito da linguagem dentro do código

simbolista e a ideia schopenhauriana de que o mundo é a representação das ideias de um eu.

> Toute cité est un état d'âme: c'est au nom de ce postulat symboliste que Bruges est une ville mentale, ou sentimentale, et que le roman, loin de tout réalisme, révèle à travers elle l'âme profonde du héros, si bien que le récit prétend moins raconter une histoire qu'accompagner la déambulation d'un citadin de l'âme. Roman poétique, roman du roman ou anti-roman, le roman symboliste éprouve ainsi les limites du genre. (MARCHAL, 1993; p. 120)

Sendo um estado de alma só individual, ela não é aquela que exerce influência, mas aquela que revela o "eu", no caso de Bruges, por meio do espelhamento.

Para Cristian Berg, a narrativa de *Bruges-la-morte* configura "un bref récit qui tiendrait milieu entre le roman psychologique, la nouvelle fantastique et le poème en prose" (BERG, 1986; p. 129). Para Grève, o fato de o texto se anunciar um estudo passional em nada desabona o fato de ser um romance, uma vez que "elle propose un type d'analyse psychologique traditionnel au roman, qu'on le qualifie de 'naturaliste', de 'décadent' ou de 'symboliste'." (GRÈVE, 1987; p. 42)

Se o livro sugeriria um valor determinista ao colocar como personagem principal a cidade, por outro lado, como aponta Grève, a ideia de associar o romance aos estados de alma, "nimbent déjà l'événement d'une aura poétique".

A resposta a esse possível impasse estaria na própria advertência. Trata-se de uma leitura em que o leitor deve-se deixar contagiar pelas águas e pelas torres que se alongam sobre o texto. Ou seja, mais do que uma discussão sobre ser ou não a cidade a personagem principal, e sem que se deixe conduzir a leitura para valores deterministas, o que se coloca como princípio da narrativa e objetivo do autor é a experiência de leitura, a relação do sujeito com a linguagem e o efeito que ela pode provocar nele.

> Roman? Oui, mais dont on est sensible à l'accent particulier, apparent dès le premier chapitre, à une poésie des objets, de la femme, de la ville. En effet, le recours au discours indirect libre permet d'ores et déjà à la narration de céder la place à la poésie où l'objet se détache de tout support, sollicitant directement chez le lecteur émotion et imagination. (GRÈVE, 1987; p. 43)

Tanto é assim que um dos recursos mais utilizados nos romances simbolistas será o discurso indireto livre, que procura eliminar a distância entre narrador e objeto narrado, recurso empregado sistematicamente em *Bruges-la-morte*. Nesse romance, no entanto, quando o distanciamento entre narrador e personagem aparece, surge a visão irônica do

narrador.

Tem, portanto, *Bruges-la-morte*, características típicas do romance, como a ação e a trama que a constitui, mas também os elementos caros ao poema, no apuro da linguagem, na síntese da construção das imagens e na análise subjetivas dos objetos centrais no texto. Daí o alcance do *pur effet* de que fala Mallarmé na epígrafe a esse capítulo.

Como se trata de um romance, está pressuposta a longa narrativa, as descrições e, sobretudo, o desenrolar de ações, elementos que por sua vez contrariam o princípio de sugestão, que se opõe à descrição. Mas, como bem aponta De Grève, a brevidade do romance em questão acaba por favorecer o efeito poético. Além disso, mesmo as descrições não estão ali para detalhar o espaço exterior ao sujeito. Pelo contrário. Todas as descrições preveem a semelhança entre o eu e a cidade. O que se estimula não é o contato ávido com a leitura e com o desenrolar dos eventos, mas a imaginação do leitor que se deixa tomar pelas sensações que a cidade, suas imagens e a linguagem são capazes de provocar nele.

Ao optar por explicitar o gênero da obra na sua primeira edição após sua publicação em folhetim, está declarada a opção por uma forma dada e previamente conhecida pelos leitores. Mas o livro de Rodenbach rompe as expectativas sobre a forma e, mais do que apenas problematizá-la, dá a ela novos sentidos, percepções e possibilidades.

> Cette conception totalizante de la poésie implique un renouvellement profond de moyens d'expression. Le poète symboliste s'interroge sur les pouvoirs du langage. À la différence de la prose, « d'universal reportage », il veut innover et créer un langage poétique plurivoque, qui ne décrit ni n'explique , mais interpelle, sugère, parfois sous forme d'énigme. C'est que le symbole n'éclaire pas le mystère qu'il tend à figurer, il en permet l'appréhension, l'écoute. (PAQUE, 1989; p. 45)

Se parece haver algum tipo de contradição na forma de *Bruges-la-morte*, a leitura do livro revela coerência nessa escolha. Não se trata, pois, de contradição, mas de ambiguidade; trata-se da escolha de uma linguagem matizada, cujos contornos indefinidos são a essência da forma, das personagens, dos cenários, dos sentimentos e do estudo passional em si.

> Dans cette perspective, la distinction roman/poésie renvoie moins à une opposition de genre qu'à une opposition fondée sur l'usage de la parole et sur son rapport au réel: d'un côté un usage réaliste ou référentiel, le roman, de l'autre un usage idéaliste ou essentialiste, la poésie, qui ne renvoie pas au réel, mais aux mots mêmes. D'un côté la tentation de la science, de l'autre la littérature pure; d'un côté la narration et la description, de l'autre l'allusion et la suggestion ou, si l'on préfère, le symbole. (MARCHAL, 1993; p. 114)

Se inicialmente estão em oposição romance e poesia, Rodenbach soube unir as formas de modo tal, que buscar definir se se trata de um romance, de um poema em prosa ou de uma prosa poética seria abdicar das múltiplas possibilidades de interpretação e de sentido advindas da leitura. *Bruges-la-morte* possui um enredo, personagens e espaço bem construídos e pouca coerência. É na incoerência das personagens, do narrador e dos truques narrativos que se escondem os sentidos da obra. Como bem resume Paque,

> *Bruges-la-morte* manifeste par excellence cette ambiguïté d'une technique narrative en devenir, car l'œuvre expose l'enjeu du roman symboliste: équilibrer le projet poétique et la nécessité narrative. (PAQUE, 1989; p. 55)

Capítulo 3 – A cidade morta e a noiva morta

C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre.

Feita a incursão pelo romance de Rodenbach, *Bruges-la-morte*, pretende-se, a seguir, relacionar os pontos em comum entre a obra de Alphonsus de Guimaraens a partir do sujeito arrebatado pela cidade morta e pela noiva morta, que vive também num eterno sentimento de luto e lamentação. A análise do poema Ismália abre a discussão para a figura de Ofélia, título original do poema. O mito de Ofélia está muito presente em *Bruges-la-*morte além de ser motivo em muitos poemas da tradição, de Shakespeare a Brecht.

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...

Ainda que o poema Ismália já tenha sido analisado e comentado diversas vezes, a leitura dele neste trabalho é fundamental para que se reforce o diálogo de Alphonsus com a obra de Rodenbach, especificamente com *Bruges-la-morte* a partir das imagens da água, da loucura e do devaneio e, por fim, do espelhamento. Além disso, o fato de estar

Ismália numa torre pode favorecer a discussão acerca da famigerada torre de marfim a que foram condenados os poetas simbolistas.

No que se refere aos aspectos formais do poema, ele organiza-se em cinco quartetos, rimados em abab. Há, no entanto, uma diferença sonora na rima dos versos ímpares que merece ser destacada, aquela entre o som dos ditongos fechado "eu" e aberto "éu", este presente exclusivamente na repetição da palavra céu. Pode-se pensar em algo como aba'b. Esse é um jogo de rima particular, pois a semelhança contém nela a diferença, sugerindo desde dentro a imagem do contraste reiterada ao longo do poema.

O ditongo fechado "eu" presente em "enlouqueceu", "perdeu" e "pendeu", sugere pelo próprio tipo e pelo som a ideia de fechamento que condiz com o fechamento de Ismália, no sentido de introspecção, de clausura, além de poder ser associado à ideia de loucura, de perda, de desejo e de intimidade, como evidenciam também as expressões "pôs-se na torre" e "queria". As expressões que contrastam com essas sugerindo abertura são "banhou-se", "voar", "asas que Deus lhe deu". Ao banhar-se em luar, Ismália, não mais ensimesmada, mostra-se aberta para receber estímulos externos. Mas é apenas no seu desvario, perdida em si mesma, que ela olhará para o que lhe é exterior e nele não enxergará uma realidade objetiva, mas encontrará o lugar para a realização do seu impossível desejo: alcançar as duas luas. Se o verbo "deu" teria aí um valor positivo oposto à ideia de perda já que teria ela sido presenteada por Deus, vale lembrar aquilo que ela recebeu só lhe foi dado no desvario. Ismália, no entanto, mesmo em estado de carência, sente-se plena. A rima em "éu" opõe-se sonoramente pela abertura do ditongo e também pela imagem de lugar de escape que Ismália encontra na amplidão infinita e na abertura do céu. Tal contraste presente na rima aparece também em outros aspectos formais.

É possível ver nas estrofes do poema mais do que uma unidade, uma vez que cada um dos quartetos contém a imagem do duplo, pois eles se partem e se duplicam em dois dísticos. Assim como na rima observada anteriormente, confirma-se que também na sua construção estrófica o poema está dividido de forma binária.

Os dois primeiros versos de cada uma das estrofes, com traços narrativos, relacionam-se ao enlouquecimento de Ismália e às ações posteriores; os dois segundos, referem-se a suas visões, "viu uma lua...", à percepção do espaço que ocupa, "estava perto", "estava longe", e a seus desejos reiterados, expressos pela repetição do verbo "querer". Nos dísticos finais de cada estrofe, novas oposições aparecem também sempre

aos pares: uma lua/outra lua, subir/descer, perto/longe, lua do céu/lua do mar, alma/corpo, céu/mar. A lua, que é uma só, é também entendida como duas luas diferentes no universo de Ismália. Assim, tudo o que é uno, na percepção de Ismália está essencialmente dividido em dois. Por outro lado, se o que é uno torna-se duplo, da mesma forma todas os pares de opostos passam a ser uma coisa só: subir equivale a descer, perto a longe, alma a corpo, voar a pender. Assim, mesmo as rimas podem ser lidas de outra forma: assim como Drummond propôs rimar as palavras "carne" e "outono", é possível dizer, então, que os versos pareados em cada um dos dísticos no poema de Alphonsus estão rimados não pela sonoridade, mas pela equivalência semântica que se constrói no poema: céu e mar tornam-se equivalentes pela amplidão, como são equivalentes o enlouquecimento e o sonho, o ato de perder-se de si mesma provocado pelo luar, seu desvario expresso pelo cantar, o movimento de pender e de voar, e a graça divina concedida a ela que permite deixar de ser una para se tornar plena no duplo.

Ainda no que se refere à forma, os segundos dísticos de cada estrofe contêm uma repetição e uma oposição: o uno e o par. Repetem-se os verbos ver, querer, estar e, por fim, já no desfecho, o pronome possessivo. Os verbos destacados não estão relacionados a ações como nos dísticos que encabeçam cada estrofe, mas aos desejos mais íntimos de Ismália. A imagem do desejo assim construída desemboca no apoderar-se Ismália de si mesma e na sua capacidade de duplicar-se, de dotar de sentidos ambivalentes aquilo que seria íntegro e de sentidos únicos o que seria contrastante, seja o material e o espiritual, o divino e o terreno, seja na dualidade também de matéria e espírito em "o corpo" e "a alma", além da oposição entre masculino e feminino. Ao lado de cada uma dessas repetições que marcariam a unidade, estão as já mencionadas oposições sugerindo os pares em que tudo irá desaguar.

A propósito dessa construção antitética do poema, algo que deve ser enfatizado é o fato de ser um poema eminentemente lírico – uma autêntica canção, com repetições, estribilhos[42], redondilha maior –, mas com fortes traços narrativos, como a marcação temporal, que aliás inicia o poema e, principalmente, o fato de ele estar narrado em terceira pessoa. Ismália é personagem, não sujeito do poema; ela é antes um objeto de

[42] De acordo com Poe, no ensaio "Filosofia da composição", "Como é comumente usado, o refrão poético, ou estribilho, não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som, como na ideia. O prazer somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição". A monotonia do estribilho é uma das responsáveis pelo tom de tristeza e melancolia que se pode conferir a um poema.

análise de um outro sujeito. Talvez essa construção implique a dualidade mais profunda do poema "Ismália" que é aquela do espelhamento entre o eu-lírico e a personagem, isto é, aquilo que se passa com Ismália desvairada, sem nenhuma possibilidade de organizar o próprio mundo, é captado por esse sujeito que organiza esse mundo ao contruir uma imagem[43] a partir dele. Nesse sentido existem dois cantos, o canto profundo de Ismália e o canto do poema que lemos. Mais do que isso, a imagem, construída como está, estabelece o que Elliot chamou de correlato objetivo:

> O único modo de expressar emoção na forma de arte é descobrindo um "correlato objetivo"; por outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em uma experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente invocada. (ELIOT, 1992, p. 20).

Quanto à narrativa do poema, ele inicia-se com um advérbio de tempo. Tudo começa "quando Ismália enlouqueceu". Se o tempo for entendido como uma "duração relativa que cria no ser humano a ideia de presente, passado e futuro"[44], vemos que o poema propõe o contrário, ele demarca uma inscrição no tempo, que divide também a vida de Ismália entre um antes e um depois.

Sabe-se que Ismália enlouqueceu e que ela está numa torre. Mas o que a fez enlouquecer? Por que estaria ali? Existe ainda uma ambivalência sintática que potencializa essas imprecisões. Vejam-se o segundo e o décimo verso:

v.2 "Pôs-se na torre a sonhar"

v. 10 "Na torre pôs-se a cantar"

---

[43] A definição de imagem adotada aqui é aquela dada por Otávio Paz: "A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo, vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são estes seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que esignamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chama comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que a separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (...) O herói trágico, nesse sentido, também é uma imagem. (...) A imagem é cifra da condição humana." (PAZ, 2005; p. 37-8)

[44] Houaiss

É sempre significativo num poema tão tramado pela dualidade essa inversão proposta pelo poeta. O verso 2 permite duas leituras: uma delas sugere que Ismália pôs-se na torre e, uma vez dentro dela, começa a sonhar; outra sugere que ela já estando na torre sem que saibamos o motivo, pôs-se a sonhar. Essa ambivalência sintática pode ser resolvida tomando-se em consideração dois aspectos: o verso 10 e marcação temporal que marca linearidade nos eventos. Nada impediria que o verso 10 repetisse a estrutura do segundo verso, ou seja, ele bem poderia ser redigido da seguinte forma: "Pôs-se na torre a cantar". No entanto, ocorre o deslocamento do adjunto adverbial de lugar "na torre" para o início do verso, reforçando agora o lugar em que ela está e em seguida sua ação, sem que aqui ocorra algum tipo de ambivalência. Lembrando que o verso de abertura do poema reforça o caráter temporal e divide a narrativa entre um antes e um depois da loucura, podemos ver aí uma gradação organizada: Ismália enlouquece, isola-se na torre. Uma vez lá dentro, começa a sonhar, e nesse terreno do onírico, vê as duas luas. Perdida em tais sonhos, em tal desvario, passa a cantar. Essa espécie de paráfrase do poema pode parecer redundante, mas ela ajuda a perceber que estamos sempre diante de uma questão temporal, não numa relação de causa e consequência.

Há algo no poema, seja em sua imanência seja nas questões sociais externas a ele, mas passíveis de especulação, que nos induz a pensar que o fato de ela estar na torre a sonhar seria a consequência da loucura. Mas, novamente, não estamos diante de uma relação de causa e consequência senão diante de uma questão temporal. É quando enlouquece que sonha, é quando sonha que vê as duas luas. A ambivalência dos versos seria resolvida, então, pela linearidade da narrativa. Vemo-nos diante de uma questão temporal, cuja compreensão parece estar fora da noção limitada do homem que subdivide o tempo em passado, presente, e futuro para ver nele uma organização possível. A compreensão do tempo está vinculada à necessidade de compreendê-lo dentro do campo da linguagem e da imaginação. Estamos, então, diante de uma mulher enlouquecida numa torre sem que se saibam as causas e num tempo não demarcado. Sonhando na torre em que está, ela vê e, perdida nesse sonho, banha-se pelo luar que vem de cima e de baixo em dois espaços cuja amplidão remete ao infinito, céu e mar. Envolvida em luar, passa agora a desejar o que viu, quer ter para si os objetos de desejo que ainda não possui.

Para Descartes, em *Discurso sobre o método*, (2011), as ideias adventícias, aquelas que vêm de fora, são as responsáveis pelos erros de juízos, já que o juízo é feito

a partir da compreensão que tem o sujeito das coisas e não das coisas em si. Assim, os juízos baseados nessas ideias dizem como as coisas se parecem e não como o são de fato. Enlouquecida, Ismália observará o mundo e tomará conhecimento dele a partir de seus sentidos, de sua percepção, não de sua razão, da qual está destituída. Pelos sentidos pode, então, imaginar duas luas, acreditar serem, as duas, reais, não o reflexo uma da outra, e imaginar ainda que ela poderia apropriar-se das duas ao se dividir. A imaginação, por sua vez, só pode se fazer comunicar por meio da linguagem graças à sua capacidade de construção de símbolos e sentidos independentes da esfera do real. Da mesma forma, o tempo é colocado no campo da linguagem e não mais do que ele teria de concreto na sua percepção mais ordinária.

Essa linguagem será manifestada no canto[45], sintoma do desvario da personagem, que comove Ismália num crescendo que culmina na sua entrega aos seus desejos. O canto surge como parte do ritual que conduzirá Ismália à libertação. Do desejo, associado ao desvario, surge o canto e, nesse movimento de gradação, Ismália começa a definir seu lugar no espaço, também a partir dos sentidos, de forma a distorcê-lo segundo sua percepção; dentro da torre, acredita estar mais próxima do céu do que do mar. Ritualístico, o cantar irá conduzi-la ao movimento de ascensão para o alcance de seu objeto. No entanto, a ascensão só é possível se vinculada à queda, tal qual ocorre com os santos na liturgia e na obra de Alphonsus. É como um anjo, espírito, que Ismália dá início ao voo, mas ela ainda é humana, ainda está presa à materialidade inerente ao corpo.

[45] Também no conto "Sorôco, sua mãe, sua filha" de Guimarães Rosa, publicado no livro *Primeiras histórias*, a loucura é demarcada por uma questão temporal, por um antes e depois sinalizado pelo trem. Mas mais importante ainda é que ali também o canto é sintoma da loucura e confirma a ideia de ritual. No início do conto, lê-se: "A filha – a moça – tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras – o nenhum." O discurso que não pode ser organizado pela moça tomada pela loucura é descrito e esvaziado nos dizeres do narrador. Em seguida, a mãe de Sorôco canta junto com a neta, como se fosse a única capaz de compreender a cantiga: "A moça, aí, tornou a cantar (...) representava de outrora grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. (...) ela pegou a cantar também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora, elas cantavam junto, não paravam de cantar." Quando as duas partem, é a vez de Sorôco enlouquecer: "Em tanto que se esquisitou, parecia que ia perder o de si, parar de ser. Assim num excesso de espírito, fora de sentido. E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando. (...) A gente, com ele, ia até aonde ia aquela cantiga" (ROSA, 1988; p. 19-21). Da mesma forma como o canto da filha de Sorôco contamina sua mãe, em seguida o próprio Sorôco e, por fim, a gente que lhes assiste. Assim como o canto da filha encontra ecos em quem a circunda e se amplia a ponto de contagiar a toda a gente, o canto de Ismália encontra ecos no canto do poeta. Se Ismália não pode organizar seu discurso, o narrador o faz por ela, mas assume, por sua vez, o ponto de vista de sua personagem, de modo que a perspectiva perde seus contornos claros, da mesma forma como a loucura distorce e confunde a razão.

Ismália é uma só, presa a dois elementos indissociáveis e eternamente em conflito – a condição humana, carnal, e a transcendência espiritual –, assim, só pode se realizar quando consegue se desprender daquilo que é logico. Para ascender em voo, pende suas asas, ou seja, seu corpo cai. As asas que Deus lhe deu também são parte da imaginação de Ismália, de modo que, fora dela, sua decisão de voar se identifica com os princípios do suicídio. Mas a essa impressão terrível da imagem do suicídio sobressai a reiteração de seus desejos, afinal, ela não irá se lançar da torre para pôr fim à vida numa atitude de desespero, mas para encontrar aquilo que lhe é vital, que a comove, a lua. Com as asas pensas, ergue voo e suas asas ruflam de par em par, anunciando aqui que suas asas também já foram pareadas: corpo e alma dividem-se e completa-se o movimento simultâneo de ascensão e queda de Ismália. A imagem, claro, é trágica, mas pode-se identificar aí uma atenuação da tragédia uma vez que se realizaria o desejo de completude em que corpo e alma, matéria e espírito se reúnem. Mas essa afirmação só é possível no campo da imaginação e, consequentemente, da literatura.

Sem partilhar do devaneio de Ismália, fica-se diante de um poema cuja complexidade vai além das questões da imaginação e da possibilidade de conciliação de contrários, tão bem alcançadas no poema. Trata-se de um poema cujos temas principais são loucura e morte. Se no campo da imaginação e da literatura é aceitável a ideia de realização, no campo mais imediato da razão estamos diante de um poema que também contém o motivo do suicídio. A ideia do suicídio é reforçada com a descoberta de que o poema, presente em praticamente todas as antologias dedicadas à seleção da obra de Alphonsus ou dos melhores poemas simbolistas, inicialmente chamava-se "Ofélia". Francine Ricieri[46] questiona com razão a validade do título "Ismália", uma vez que a última publicação do poema com o poeta ainda em vida é de 1915, e nessa ocasião prevalecia o nome "Ofélia". A versão com o título "Ismália" aparece na organização dos poemas da *Pastoral* feita por seu filho, João Alphonsus. Teria ele alterado por conta própria o título apenas por saber das intenções de seu pai, relatadas por Alphonsus de Guimaraens Filho? De acordo com os relatos de memória que Alphonsus Filho faz do pai, o poeta desejaria alterar o nome do poema para que não fossem feitas referências à Ofélia de Shakespeare. Aqui, novo conflito se estabelece, e trata-se de uma discussão importante no âmbito desse trabalho uma vez que este se propõe a uma aproximação com um poeta

[46] RICIERI, F. W. As várias formas de Ismália: espelhamentos, tensões, poética. *In:* Manuscrítica. Revista de Crítica Genética. ISSN: 1415-4498. nº11, 2003. pp. 189-200.

europeu. Caso seja verdadeira a intenção do poeta de tirar um título espontâneo com medo da identificação com Shakespeare, isso demonstraria, por um lado, uma posição muito frágil do autor, periférico em relação à tradição. Por outro lado, por uma questão de zelo e apreço pelo texto, Alphonsus poderia querer preservar a autonomia do poema, julgando que o título "Ofélia" o deixaria satelizado pela criação do mito shakespeariano. Cabe dizer, no contexto dessa discussão, que o tema da mulher morta, da loucura e da morte, além dos motivos da lua, do anjo, das águas, são todos motivos típicos da poesia de Alphonsus, assim como uma visão dual do mundo informada pelo cristianismo. Dadas a constância desses temas em Alphonsus e mesmo a originalidade do poema "Ismália" em relação aos demais poemas da tradição intitulados ou referentes à Ofélia de Shakespeare, seria justificável a escolha pela troca de título.

Abrir a leitura para a comparação não significa, portanto, abandonar o território estético de Alphonsus e suas particularidades; trata-se de observar aquilo que é de eleição do poeta uma vez que, embora ele não esteja se apropriando do mito, reconhece nele traços e motivos já pertencentes à sua própria estética.

> Alphonsus de Guimaraens foi poeta de um só tema: a morte da amada. Nele, centrou as várias esferas do seu universo semântico: a natureza, a arte, a crença religiosa. Mas não devemos cair na tentação de chamá-lo de poeta monótono (...). O fantasma da amada coloca-o em face da morte enquanto dado insuperável, que a sua religião estática não logra transcender. (Bosi, 2006; p. 278)

Ainda, Merquior fala num "canto quase monotemático de amor e morte" em Alphonsus. A clássica imagem de Ofélia, a louca ornada com grinalda de lírios que se lança às águas sem que se esclareça se se trata de um acidente ou de um suicídio encontra ecos diretos em "Ismália". Como mostra Ricieri no artigo supracitado, originalmente na quarta estrofe do poema "Ofélia", lia-se:

> E como um lírio pendeu
> A imagem para voar.

Estava presente no poema, então, a imagem da flor, presente no mito de Ofélia e em muitas de suas representações.

A análise do poema Ismália está sendo, aqui, direcionada para que se discuta o diálogo de traços estéticos e temáticos postos em diálogo com a obra de Rodenbach,

justamente em função do espelhamento presente nos dois. Saber que o poema originalmente chamava-se "Ofélia", apenas reforça a hipótese inicial que supõe o suicídio como tema subjacente e amplia as possibilidades de leitura. Estamos lidando com uma figura que saiu da obra de Shakespeare para se tornar *topos* literário, presente em diversas obras literárias e motivo de diversas pinturas e representações do feminino, da loucura, do suicídio e, por fim, da melancolia. Ricieri termina seu texto questionando: "Ofélia não estaria, por fim, mais densamente evocada precisamente no movimento pelo qual sua imagem se omitiu?"[47]. Certamente, Ofélia está evocada no poema de Ismália, seja pelo título inicial, seja pela imagem do suicídio, das águas, da mulher morta e da loucura, da figura do anjo e da anterior imagem do lírio. Mas o diálogo não está circunscrito na retomada simples do tema; o diálogo acontece por meio das afinidades eletivas.

Gerhard Kaiser, em estudo sobre temas e motivos, analisa justamente o motivo da morte na água a partir de versões poéticas do mito de Ofélia, "pretexto para vários tratamentos literários[48]", e faz uma observação semelhante ao mostrar como revisitar um tema não significa submissão do artista nem mesmo sintoma de um talento derivado, secundário. Ele compara poemas de autores de diferentes tradições dentro do quadro do simbolismo e do pós-simbolismo europeu, como Rimbaud, Rodenbach e Brecht, a partir da personagem de Shakespeare. Seguindo os apontamentos de Szondi, Kaiser acredita a partir de uma comparação diferenciadora em vez de generalizadora, é possível perceber uma "*temática* divergente" que se esconde "por detrás da aparente identidade de *temas* e *motivos*[49]".

Foram selecionados alguns trechos referentes à morte de Ofélia da peça *Hamlet*, transcritos a seguir:

> Ato IV Cena VII
>
> **Rainha**
> Há um salgueiro que cresce inclinado no riacho
> Refletindo suas folhas de prata no espelho das águas;
> Ela foi até lá com estranhas grinaldas
> De botões-de-ouro, urtigas, margaridas,
> E compridas orquídeas encarnadas,
> Que nossas castas donzelas chamam dedos de defuntos,
> E a que os pastores, vulgares, dão nome mais grosseiro.

[47] *op. cit.,* p.200.
[48] KAISER, 1989 ; p. 207.
[49] *id.*

Quando ela tentava subir nos galhos inclinados,
Para aí pendurar as coroas de flores,
Um ramo invejoso se quebrou;
Ela e seus troféus floridos, ambos,
despencaram juntos no arroio soluçante.
Suas roupas inflaram e, como sereia,
A mantiveram boiando um certo tempo;
Enquanto isso, ela cantava fragmentos de velhas canções,
Inconsciente da própria desgraça
Como criatura nativa desse meio,
Criada pra viver nesse elemento.
Mas não demoraria pra que suas roupas
Pesadas pela água que a encharcava,
Arrastassem a infortunada do seu canto suave
À morte lamacenta.
(...)

Laertes
Já tens água demais, pobre Ofélia p. 162-3

Ato V - Cena I

Primeiro coveiro
Mas como vão enterrar numa sepultura cristã? Ela não procurou voluntária a sua salvação?

Segundo coveiro
Eu te digo que sim. (...)

Primeiro coveiro
Como é que pode ser: Só se ela se afogou em legítima defesa.

Segundo coveiro
Parece que foi. P. 164
(...)

Hamlet
Quem é que eles seguem?
E com um cortejo assim tão incompleto? Isso indica
Que o corpo que seguem destruiu a própria vida 174
(...)

Laertes
Minha irmã será um anjo eleito entre os eleitos. (...)
Oh, tríplice desgraça
Caia dez vezes triplicada sobre a cabeça maldita
Cuja ação criminosa privou você
De tua inteligência luminosa. (...) 175

Nas palavras de Kaiser,

> Completamente integrada no contexto dramático, no desenrolar da catástrofe, a descrição da rainha condensa o fim da louca numa imagem impressionante que satisfaz condições fundamentais de apropriação reinterpretadora: o destino que aqui se consuma é *radical* e *definitivo*; a personagem que o sofre personifica o *tipo* da jovem inocente que anseia pelo amor; a loucura e o fim [de Ofélia] estão envolvidos num *enigma* (enquanto a rainha considera a morte como um acidente, a igreja e os coveiros vêm-na como suicídio – os ornamentos de flores de noiva deixariam de ser um jogo mais ou menos inocente daquela que perdera o juízo, mas a preparação para a morte voluntária). (KAISER, 1989: p. 210)

Se a rainha sugere que o afogamento de Ofélia teria sido acidental, contra essa ideia, a igreja e os coveiros, e o próprio Hamlet, ao observar a forma como se prepara o enterro, antes mesmo de saber de quem seria o cadáver, afirma se tratar do sepultamento de um suicida. Kaiser está correto quando afirma que a morte de Ofélia está envolvida num enigma, mas quanto à loucura de Ofélia, é possível localizar suas causas, a começar pela rejeição que sofre por Hamlet até o momento em que descobre que seu pai foi assassinado, momento em que ficará definitivamente perdida de si mesma. Ela sofre duas grandes perdas, ambas envolvendo um objeto a que devotava amor, filial por um, erótico por outro. Essa mulher que poderia realizar-se social e emocionalmente ou no casamento ou sob a guarda do pai, vê-se agora sem eixo; desorientada, encontra uma forma de libertar-se, ou, como dizem os próprios coveiros, encontra no suicídio sua salvação.

Na leitura de Kaiser, "O intimismo da figura da Ofélia de Shakespeare, o caráter enigmático do seu fim e a intensidade lírica da cena da morte serviram de fonte de inspiração a um dos primeiros poemas que Rimbaud compôs quando tinha quinze anos"[50], intitulado "Ophélie".

> Ophélie
>
> I
> Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
> La blanche Ofélia flotte comme un grand lys,
> Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...
> - On entend dans les bois lointains des hallalis.
>
> Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
> Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;

[50] id. p. 210.

Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II
O pâle Ofélia ! belle comme la neige !
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
- C'est que les vents tombant des grands monts de Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;
C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!

III
- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ofélia flotter, comme un grand lys.[51]

O poema é um exemplo da apropriação reinterpretadora de que fala Kaiser. O que de relevante ele aponta nesse poema é, além da manutenção do diálogo que Rimbaud estabelece com a tradição e com os mitos, "a forte presença de imagens e o tratamento de conteúdos tradicionais com uma nova intenção". (KAISER, 1989; p. 213)

Do trecho selecionado de Shakespeare, as imagens que se repetem de forma direta no poema de Rimbaud são a do salgueiro, das flores e dos tecidos de sua roupa que,

[51] *Apud*, op. cit. p. 210-13

inicialmente, fazem-na boiar, mas cujo peso contribuirá para que ela se afunde. Mas se na leitura da Rainha os responsáveis – se assim podemos dizer – pela morte de Ofélia são os galhos invejosos e o peso da água, esses elementos serão reinterpretados por Rimbaud, assim como será reinterpretado o canto. Em Shakespeare, o canto de Ofélia é sintoma de sua loucura. "Inconsciente", ela entoa seu canto acreditando fazer parte daquele meio, da natureza e teria sido criada para, ironicamente, ali viver. Ainda, os elementos da natureza são exteriores a ela e, na morte, ela estaria novamente em harmonia com eles.

No poema de Rimbaud, não é narrado o modo como Ofélia teria ido para as águas; aqui, Ofélia já está há muito tempo, tal qual um fantasma, flutuando nas águas do rio, que refletem o céu de modo que as estrelas dormem ali. Ofélia não está mais afundada pelo peso do tecido, mas escondida sob eles.

O mais importante na intepretação de Rimbaud parece ser o modo como, aqui, Ofélia já não é mais aquela que simplesmente carrega flores consigo; ela é já comparada a um grande lírio por quem os lírios d'água (*nénuphars*) suspiram, o que reforçaria a ideia presente na fala da rainha de Ofélia que teria sido criada para ali viver, ou seja, Ofélia seria aquela que, por natureza, estaria fadada a cumprir o destino de passar sua eternidade em meio às águas.

Aqui, o canto não aparece mais como sintoma da loucura; ao contrário, os sonhos em que se perde, nos quais se funde, céu, liberdade, amor, estão associados à visão e condenam Ofélia ao silêncio. O canto, misterioso, aparece como elemento de sedução vindo dos astros de ouro, das árvores, dos loucos mares. Foram os ventos, o canto da natureza, que falaram a ela sobre liberdade, sobre o "Infinito terrível".

Kaiser mostra ainda que, no poema de Rimbaud,

> (...) da intriga política, da qual Ofélia ao enlouquecer será vítima, não se encontram vestígios, tirando a referência à Noruega e uma alusão encoberta; até o tema do amor fica em segundo plano. (...) Ofélia é vítima de "grandes visões" que lhe sufocam a voz, vítima do "infinito" que a "aterroriza". Estas determinações dão a entender as forças anteriormente invocadas, "Nature", "Ciel", "Liberté", como formas de expressão de uma força que excede tudo. A Ofélia de Rimbaud surge como vítima exemplar dessa força. (KAISER, 1989; p. 214)

Ainda, é relevante a observação de Kaiser a respeito da terceira parte do poema: ali, Kaiser acredita ser possível interpretar o poema de Rimbaud "como um poema sobre o poeta, uma autointerpretação do poeta e da poesia, que se concentra através de um

motivo"[52], como ocorre no poema Ismália em que os cantos da personagem e do poeta estão associados:

> Rimbaud subordinou também a paisagem da morte centrada em Ofélia à lógica imanente desta radicalização poética, cujo ponto extremo estes textos acabados de referir denotam, e que desemboca num silêncio envolvido em mito**. Não é a essência de Shakespeare que ele retoma, mas a plasticidade de uma imagem envolta em mistério**. No modo de utilização de motivos e temas já criados, Rimbaud age como quase todos os autores importantes, em especial os da modernidade. A **potência poética assimiladora** destes permite-lhes centrarem a interpretação, não na dependência dos materiais, na lógica da integração que surge sob pressão histórico-social, mas na diferença funcional daquilo que é, aparentemente, idêntico. (KAISER, 1989; p. 217)

Há nessa forma de diálogo o que Kaiser chamará de "lei metodológica" que mostra como diferentes correntes metodológicas têm "afinidades especiais com determinados motivos e temas", mas se tornam singulares na medida em que a observamos de modo sincrônico, observando o contexto de produção de cada obra. Assim, Brecht também terá se valerá dos temas e motivos de Ofélia sem sequer mencionar seu nome.

> Da jovem afogada
> 1
> Quando ela se afogou e correu
> Pelos riachos em direção aos rios maiores
> A opala do céu brilhou de forma estranha
> Como se quisesse sossegar o cadáver.
> 2
> Sargaço e algas prendiam-se a ela
> De modo que lentamente se ia tornando mais pesada
> Frios, os peixes nadavam-lhe por entre as pernas
> Plantas e animais tornavam ainda mais pesada sua última viagem.
> 3
> E à noite o céu tornou-se negro como o fumo
> E junto às estrelas manteve a luz suspensa.
> Mas cedo se tornou claro, para que ela
> Também tivesse manhãs e noites.
> 4
> Quando o seu corpo pálido apodreceu na água
> Aconteceu que (muito lentamente) Deus se foi esquecendo dela
> Primeiro o rosto, depois as mãos e só no fim o cabelo.
> E ela era agora um cadáver em decomposição no rio, juntamente com muitos outros.[53]

[52] *Op. Cit*. p. 214-5
[53] *Apud, op cit*. p. 224

Nesse poema, no lugar dos salgueiros, aparecem o sargaço, alga marinha, peixes e toda uma gama de fauna e flora marítimas que, em vez de remeterem à ideia de uma planta chorosa e distante sempre lamentando a triste história de Ofélia, sugerem a ideia de algo que a envolve, prendendo-a àquele lugar, afundando-a sempre mais. Não há mais a imagem de um rio e uma água sempre negros; pelo contrário, noite e dia continuam a se revezar independente da figura da morta, cujo corpo apodrece em meio a tantos outros, perdendo qualquer elemento que a particularize. Parafraseando os termos de Kaiser, trata-se de um poema que, utilizando os mesmos temas e motivos de Ofélia – a figura da mulher morta na água – tem como tema divergente a crise de identidade, parte das experiências dos autores das primeiras décadas de XX, assinalada pela imagem da decomposição da personagem.

> Ofélia como vítima de intriga política (Shakespeare), como vítima das suas visões (Rimbaud), como vítima de uma dinâmica social, na qual a identidade da pessoa se desagrega (Brecht) – análises temáticas e motívicas feitas a importantes autores demonstram geralmente na semelhança do material a diferença da temática. Kaiser, p. 228

Ao ler o poema de Brecht, Kaiser propõe um questionamento semelhante ao que Ricieri havia colocado. Isso é, o poema de Brecht parece não corresponder de uma maneira tão imediata ao mito, no entanto, ele se nutre dele, mesmo buscando enfatizar os elementos políticos em detrimento das partes líricas. Da mesma forma, está a imagem de Ofélia ainda mais evocada no poema de Alphonsus justamente por sua omissão.

Inspirados nessa perspectiva brechtiana, é possível ler também conteúdos políticos no poema Ismália. O que teria enlouquecido Ismália não é dito e pode parecer apenas tangencial à cena mais relevante, aquela da realização plena; no entanto, seu destino só se cumpre quando enlouquece. Pensando em destino, não seria despropositado considerar que, ao tratar da loucura de uma personagem feminina, o poema acaba por revelar a interdição social da realização plena do sujeito. Afinal, a qual destino estariam fadadas as mulheres que não podiam realizar o amor pleno, fosse por questões de ordem social, psíquica ou religiosa?

Se o intimismo, o enigma e o lirismo inspiram Rimbaud e se Ofélia está indiretamente no poema de Brecht na figura da moça afogada, esses mesmos elementos

encontrarão eco no poema de Alphonsus. Aceita a ideia de que Alphonsus apropria-se dos motivos e temas já colocados na tradição e os reinterpreta, pode-se, então, admitir que Ismália é também "uma jovem inocente que anseia pelo amor", vendo aí uma possível causa para sua loucura, mas que sofrerá com o conflito colocado pelo dualismo entre matéria e carne.

> Completamente integrada no contexto dramático, no desenrolar da catástrofe, a descrição da rainha condensa o fim da louca numa imagem impressionante que satisfaz condições fundamentais de apropriação reinterpretadora: o destino que aqui se consuma é *radical* e *definitivo*; a personagem que o sofre personifica o *tipo* da jovem inocente que anseia pelo amor; *a loucura e o fim [de Ofélia] estão envolvidos num enigma (enquanto a rainha considera a morte como um acidente, a igreja e os coveiros vêm-na como suicídio – os ornamentos de flores de noiva deixariam de ser um jogo mais ou menos inocente daquela que perdera o juízo, mas a preparação para a morte voluntária).* (KAISER, 1989; p. 210)

Os mesmos elementos presentes em Shakespeare e que inspiraram Rimbaud estão também presentes na Ismália de Alphonsus. Na peça de Shakespeare, Ofélia enlouquece após a morte do pai; quando enlouquece, passa a entoar canções, tal qual Ismália. Ainda, a imagem das águas refletindo e, nos dizeres da rainha, a tentativa de ascensão é simultânea à queda.

Já não aparece o chorão e não se descreve a imagem de seu corpo a flutuar na água. O poema concentra-se na especulação do desvario propriamente: toda a narrativa começa quando ela enlouquece e, de maneira lírica, tensa e concentrada, não se narra um suicídio de forma explícita, embora não haja dúvida de que houve um, assim como em Ofélia de Shakespeare. O que parece estar sendo contada é a realização plena de uma mulher que teria conseguido uma forma de conciliar o conflito entre alma e corpo: como toda mulher interditada, ela o faz pela anulação de sim mesma. Vale retomar aqui o trecho em que também em Rodenbach o espelhamento revela distorções que culminam na morte:

> Depuis les quelques mois déjà que Hugues avait rencontré Jane, rien encore n'avait altéré le mensonge où il revivait. Comme sa vie avait changé ! **Il n'était plus triste**. Il n'avait plus cette impression de solitude dans un vide immense. Son amour d'autrefois qui semblait à jamais si loin et hors de l'atteinte, Jane le lui avait rendu; il le retrouvait et **le voyait en elle, comme on voit, dans l'eau, la lune décalquée, toute pareille.** Or, jusqu'ici, nulle ride, nul frisson sous un vent mauvais qui atténuât l'intégrité de ce reflet.
> Et c'est si bien la morte qu'il continuait à honorer dans le simulacre de cette

> ressemblance, qu'il n'avait jamais cru un instant manquer de fidélité à son culte ou à sa mémoire. (grifos meus) (RODENBACH, 1998; pp. 137-38)

Aqui, a visão do amor se constrói a partir de um reflexo que, no modo como a água o espelha, sugere a imperfeição da imagem refletida. A ideia do decalque já sugere a cópia, a imitação, o que reforça a perda de identidade de Jane na visão de Hugues. Não é a nova mulher que deseja, apenas a cópia fiel da antiga.

É na torre, no alto, entre céu e terra, que Ismália dá vazão aos seus devaneios e, na imagem da lua decalcada na água há, claramente, o simulacro da semelhança com a morte. Seria sonho ver duas luas? Ainda que uma seja apenas reflexo da outra, as duas luas são possíveis de serem vistas. Perdida em si mesma, banhando-se em luar, deseja alcançar céu e mar, deseja a elevação e a queda, duas situações impossíveis de serem alcançadas simultaneamente. Caberia a ela a escolha pelo alto ou pelo baixo, mas, na posição em que está, na torre, ela parece poder pertencer aos dois mundos, às duas instâncias – mas apenas por meio da morte.

É do alto da torre, isolada, que Ismália se vê entre céu e mar e quer a tudo alcançar. Se os poetas simbolistas são aqueles que estão na torre de marfim, esse isolamento está muito longe de ser mero escape. Pelo contrário, trata-se de um isolamento imposto, uma vez que o sujeito pertence a dois mundos e por isso acaba por não pertencer a nenhum deles. Assim como os personagens das crônicas de Alphonsus, Jacinto, por exemplo, em que a figura do santo e do mendigo se justapõem e fazem dele uma espécie de pária social, desajustado.

É por meio da linguagem[54], da imaginação e da construção de símbolos que

[54] A linguagem é fundamental no jogo de criação de sentidos e de correspondências. Sobre a linguagem, Adorno mostra que ela é o meio pelo qual se estabelece a relação entre sujeito e mundo, entre lírica e sociedade. "Se, em virtude de sua própria subjetividade, pode-se falar do teor lírico como sendo objetivo – caso contrário não seria possível explicar o simples fato que fundamenta a possibilidade da lírica como gênero artístico: seu efeito sobre os outros que não o poeta em monólogo consigo mesmo –, isso só ocorre se a obra de arte lírica, ao retrair-se e recolher-se em si mesma, em seu distanciamento da superfície social, for motivada socialmente, por sobre a cabeça do autor. O meio para isso, porém, é a linguagem. O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco a mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim, a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada,

Ismália pode conseguir alcançar céu e terra num só golpe. As leituras correntes do poema, aquelas que estão na tradição não são equivocadas. Mas, no caso de Ismália, não há saída. Não há realização, senão a vicária.

Não se pretende, aqui, propor uma revisão da fortuna crítica de Ismália. Embora pareça uma redundância fazer nova análise desse poema, ela é necessária porque há sentidos e relações relevantes para estabelecer as relações entre Alphonsus e Rodenbach, à luz da teoria da correspondência de Baudelaire.

A imagem das asas que pendem remete à analogia que faz Starobinski entre a melancolia e o gesto reflexivo do sujeito, penso, que recorda a situação dos versos iniciais posteriormente alterados por Alphonsus. "E como um lírio pendeu/ a imagem para voar".

A propósito justamente de Baudelaire, Starobinski (2014) analisa a imagem da figura inclinada como gesto de reflexão e, consequentemente, de espelhamento. Nesse gesto, Starobinski discute a presença da ironia como um dos fundamentos da poesia de Baudelaire. Falta em "Ismália" a ironia baudelairiana; por outro lado, a presença da cisão na personagem e na própria estrutura do poema aponta para um distanciamento típico da visão irônica. Isso é, o lirismo de Ismália não está fundamentado na harmonia, embora se distancie da acidez baudelairiana; trata-se um poema elegante que, no entanto, aborda um tema intensamente trágico. É de Baudelaire também uma formulação que ilumina seu próprio universo, sua própria visão de mundo que não deixa de ter relações íntimas com o poema Ismália:

> Il y a dans tout homme, a toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation a Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle
> de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. (BAUDELAIRE, 1964: p. 1277)

A divisão proposta por Baudelaire está em consonância com a forma e o tema presente em "Ismália"; ela contém em si essa postulação simultânea para chamamentos contraditórios. O que em Baudelaire postula uma contradição humana constitutiva, em "Ismália" está potencializado de tal maneira que provoca uma cisão definitiva cujo sintoma é a loucura e seu trágico fim. Aí reside o potencial da formação do símbolo, capaz

em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não cominica mais nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir." (ADORNO, 2003; p. 74)

de sugerir a experiência da loucura por meio de um conflito entre palavras e ações efetivas.

De acordo com Kierkegaard, a forma mais refinada de ironia é aquela que é indecifrável. Alinhado aos românticos, afirma que a ironia está ligada à dualidade, ao duplo sentido. A ironia está presente, então, na distância entre o real e o desejo.

> Aí já temos então uma definição que percorre toda ironia, ou seja, que o *fenômeno não é a essência, e sim o contrário* da essência. Na medida em que eu falo, o pensamento, o sentido mental, é a essência, a palavra é o fenômeno. (...) A verdade então exige a identidade; pois se eu tivesse o pensamento sem a palavra, não teria o pensamento, e se eu tivesse a palavra sem o pensamento, também não teria a palavra, assim como não se pode dizer das crianças e dos loucos que eles falam. (KIERKEGAARD, 1991; p. 215)

Ou seja, em "Ismália", a palavra, o fenômeno pelo qual o poema se realiza, não apresenta de modo direto a ideia do suicídio, mas esse é o tema, a essência do poema.

A Georges Rodenbach também não era estranha essa concepção. A ideia do duplo, do espelhamento, da morte, estão presentes em sua obra, como já amplamente visto no capítulo anterior. Seria tentador nesse contexto aproximar a Ofélia do poeta belga à Ismália de Alphonsus:

> Ophélie
>
> Ophélie a laissé sombrer à pic ses nattes
> Qui se sont peu à peu tout à fait dénouées;
> Ses yeux ouverts sur l'eau sont comme deux stigmates;
> Ses mains pâles sont si tristement échouées;
> Pourtant elle sourit, sentant sur son épaule
> Ruisseler tout à coup sa chevelure immense,
> Qui la fait ressembler au mirage d'un saule.
> «Suis-je ou suis-je pas?» a songé sa démence ...
> Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,
> Tumulte inextricable où sa tête est prise;
> Est-ce le lin d'un champ, est-ce sa chevelure,
> L'embrouillamini vert qui rouit autour d'elle?
> Ophélie étonnée a tâché de conclure:
> «Suis-je ou suis-je pas?» songe-t-elle, fidèle
> Au souvenir des mots d'Hamlet, seigneur volage.
>
> Ses cheveux maintenant se nouent comme un feuillage
> Qui jusqu'au bout de l'eau, sans fin, se ramifie.
> Ophélie est trop morte, elle se liquéfie ...
> Les bagues ont quitté ses mains devenant nulles;

Ses derniers pleurs à la surface font des bulles;
Ses beaux yeux délogés des chairs qui sont finies,
Survivent seuls, au fond, comme deux actinies.
Et ses cheveux verdis, dont la masse persiste
Dans les herbes aquatiques qui leur ressemblent,
Sont si dénaturés d'avoir trempé qu'ils semblent
Un fouillis végétal issu de cette eau triste [55]

O poema se coloca de modo franco na linhagem shakespeariana; *Hamlet* é citado na sua frase mais célebre. Além disso, as imagens vegetais e aquáticas já vistas em Rimbaud são ainda mais profusas e compõem aqui um cenário único na associação com os cabelos e roupas de Ofélia. A grande questão desse poema é a figuração da loucura. Na imagem do emaranhado dos vegetais e dos cabelos, reflete-se o caos interior do sujeito. Trata-se, novamente, de um correlato-objetivo, que encontra no mundo exterior imagens capazes de revelar a interioridade de um sujeito perdido de si mesmo, tomado pela demência, assim como em *Bruges-la-morte* as cidades são o estado de alma de Hugues.

Diferente de "Ismália", mais semelhante ao de Rimbaud, o poema de Rodenbach mostra a morte de Ofélia quando do seu corpo já no rio. Aqui, a visão determina a loucura, o que se nota com a imagem dos olhos de Ofélia remeter a dois estigmas. Mais do que a imagem de Ofélia morta nas águas, a personagem nesse poema está liquefeita, tornou-se parte das águas e da vegetação; seus cabelos e suas vestes lembram a imagem do salgueiro e das anêmonas. Essa Ofélia, que se liquefaz, reitera a fidelidade ao original de Shakespeare, sobretudo se for considerada a fala de Laertes, quando diz que Ofélia já tem "água demais". No poema de Rodenbach, ela se desrealiza; seu corpo e seus cabelos, seus véus vão se desintegrando e fundindo-se na natureza, como num processo de decomposição. Ainda, reitera-se a imagem da morte na água, cujo motivo está inteiramente imerso na tradição.

O poema, na sua descrição e na composição das imagens, está muito mais próximo ao poema de Brecht do que aos de Rimbaud e Alphonsus. Se no poema de Rimbaud, o corpo de Ofélia flutua tal qual um lírio, no de Brecht, o corpo de Ofélia se confunde com a natureza, uma vez que parece ter sido subsumido por ela, mas, ali, Ofélia apodrece e acaba esquecida inclusive por Deus. O que de mais relevante há no poema de

[55] G. Rodenbach, «Aquarium Mental III», in Les Vies Encloses, Œuvres, Genève, Slatkine Reprints, 1978, pp. 10-11.

Rodenbach são as imagens da água cinza, dos cabelos cujas tranças se desfazem, além da questão da loucura. As tranças mergulhadas vão se desfazendo e se confundindo com o mundo entorno, tal qual ocorre em *Bruges*, romance dentro do qual essas imagens são muito marcantes. As águas que aparecem no poema remetem diretamente às aguas dos canais da cinzenta Bruges, além de a trança ser o instrumento que Hugues utilizará para matar Jane.

O poema de Alphonsus, diante dos demais poemas aqui comentados, guarda então, muito de sua originalidade em função da renovação da imagem pertencente à tradição. Estão presentes no poema os elementos que tradicionalmente aparecem nos demais, como a água, o cantar, a loucura, o sonho, o duplo. No entanto, novos elementos aparecem, como a torre e a lua. Ainda, em "Ismália", seu duplo não está nas águas nem seu corpo passa a fazer parte delas; é perdida em sua loucura que ela se vê capaz de tornar-se dupla, como também é dupla, a seu ver, a lua que deseja. Ainda mais marcante é a narrativa presente nesse poema. Diferente dos outros, e mesmo da peça de Shakespeare, assistimos ao momento em que ela se lança da torre em direção às luas que almeja em vez de vermos o que acontece a seu corpo já nas águas.

É só no poema de Alphonsus que acompanhamos o que acontece a essa Ofélia quando ela enlouquece, e seu trágico fim é interpretado a partir da loucura. Nem mesmo a narrativa de Gertrudes sobre a morte de Ofélia tem na loucura o motivo do suicídio; pelo contrário, ali Ofélia teria apenas sofrido um acidente. Pode-se pensar o poema na mesma linha de Shakespeare apenas se considerarmos que também aqui não se fala em morte. A Ofélia do poeta inglês cai acidentalmente ao tentar erguer-se. Ismália, no entanto, não sofre um acidente, nem sequer cai por tentar subir. Era preciso que ela alcançasse as duas luas, portanto era preciso que os movimentos de ascensão e queda fossem simultâneos.

Apesar das diferenças claras entre o poema de Rodenbach e o de Alphonsus, compreender a obra de Rodenbach fornece ainda mais instrumentos que auxiliam a leitura de Alphonsus, esclarecendo e reafirmando os postulados estéticos a que ele se vincula. Em Alphonsus, tudo é símbolo, artifício, na medida em que ele constrói uma imagem e um cenário capazes de explorar a loucura a partir da cisão do sujeito, enquanto Rodenbach se compraz na natureza, na languidez e na fluidez dos versos.

A análise do poema "Ismália" e o motivo de Ofélia morta na água servem aqui como elo de comparação entre as obras de Alphonsus e de Rodenbach, afinal, no romance

do escritor belga, a imagem de Ofélia é recorrente:

> Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait **mieux revue, mieux entendue,** retrouvant aux fils des canaux son visage d'**Ophélie** en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carrillons. (RODENBACH, 1998; p. 69)

No romance, a imagem da mulher morta está vinculada diretamente à imagem da cidade morta. O luto de Hugues exigia que ele vivesse numa cidade correspondente à lembrança da morta, pois assim sua dor é apaziguada pelo ambiente da cidade, uma vez que a água reúne a imagem da morta e com ela uma forma de contato com a esposa amada. Trata-se da busca pelo isolamento, da mesma forma como Ismália isola-se na torre quando enlouquece. É nesse lugar sem vida, distante das dinâmicas do cotidiano mais trivial, que a dor do viúvo diminui. Se a dor é elemento de quem está vivo, sendo ela, em muitas ocasiões, responsável por conduzir alguém à ação, é a dor também quem comove os indivíduos a buscar saná-la. Uma vez aliviada, também Hugues vai esmorecendo e adquirindo para si a mesma calmaria das águas da cidade. É nesse lugar, é nessa cidade morta, sem vida, sem ânimo, que ele consegue mudar sua percepção em relação à morta e pensar nela mais docemente.

A comparação da amada com Ofélia gera ainda outra especulação, mas trata-se de uma hipótese que não encontra no texto outros respaldos que a sustentem, a não ser essa passagem. O fato de pensar na mulher agora de forma *mais doce* e a ideia de que agora ele pode *revê-la* e *entendê-la*, dá a entender que havia algo que ele não era capaz de compreender quando a mulher ainda era viva. Essa expressão sugere nitidamente que houve, portanto, um momento em que pensar nela não era algo doce, talvez justamente em função da dor que lhe provocavam as lembranças. Mas há aí uma insinuação de que houve algum momento em que Hugues não compreendeu ou mesmo não aceitou a morte de sua esposa e nem pensou nela de modo terno até ver nas águas dos canais da cidade a imagem de Ofélia e ouvir sua voz, seu canto, associada também aos carrilhões. Ao dizer que nesse lugar, nessa cidade, pôde compreender melhor e rever a história de sua mulher, a imagem que lhe vem à mente em associação com as águas é justamente a imagem de uma louca, de uma suicida, de Ofélia morta na água. Mas esse espaço acima de tudo é capaz de fazê-lo aceitar a morte, em sua acepção mais ampla e, ainda, ver nela sentido, ao associar a imagem da amada morta à imagem de Ofélia, imagem também associada às

águas.

Reaparece aqui, ainda que não declarado de modo consciente por Hugues, o tal demônio da analogia; se ele vê na imagem de Ofélia sua esposa, mais do que simplesmente retomar o arquétipo da mulher morta, ele está apontando as semelhanças entre elas e custa a acreditar que tais semelhanças se limitem meramente à morte da mulher.

Sendo assim, além da semelhança entre os cabelos e a pureza associada a Ofélia, seria o suicídio também um dos elementos de aproximação entre as duas mulheres? Como já dito, não há elementos no romance que discutam a morte da esposa de Hugues, mas essa ausência narrativa não acabaria por omitir intencionalmente dados que seriam relevantes para o enredo? Sabe-se que Hugues é um personagem complexo, repleto de nuances que impedem afirmações categóricas a seu respeito. No entanto, há constantemente marcas de ironia do narrador, que nos permitem ver a distância entre fenômeno e essência, entre palavra e realidade. No romance, Hugues aparece como vítima da ação da cidade, e nada se sabe a respeito da morte de sua mulher. Desvendar a equação a propósito dessa morte poderia soar irrelevante para a trama do romance se não reforçasse a ação poderosa de Hugues de sufocar o objeto amado e, mais do que isso, seu poder de anular vida onde quer que ela exista, seja no objeto de amor, seja nele mesmo. Se nada na cena em que se descreve a morte da mulher sugere suicídio, por outro lado, quando ele assassina Jane, ele não é responsabilizado pelo ato; antes, foi vítima da mulher morta e da influência da cidade, que tinham em Jane figura dissonante justamente pelo que tinha de vital. Da mesma forma, como já discutido no texto de Shakespeare, também o suicídio de Ofélia é colocado em questão e não tem em si nada que o sustente de forma pontual; o suicídio de Ofélia é revelado de modo tangencial na fala dos coveiros e de Hamlet. Não revelar o suicídio, tanto em *Hamlet* como em *Bruges* pode, então, ser uma estratégia narrativa que, em si, constrói sentido. Conforme Márcia Tiburi:

> Ofélia vem a ter sua vida inteira transformada na história de sua morte (sua morte é sua metonímia, ela não é mais do que a morte que um dia, quem sabe, apareceu como louca, sendo a louca apenas uma espécie de pré-morta, mas, igualmente, como a morta, impotente para a razão) por meio do discurso de Gertrudes, que é, segundo a autora[56], "a epítome da reconfiguração da realidade de Ofélia". Gertrudes relata uma espécie de "história ventríloqua",

[56] Tiburi refere-se ao texto "Framing Ophelia: Representation and Pictorial Tradition", de Kaara Peterson. Mosaic, v. 31, n. 3, 1998. Disponível em: <http:// www.questia.com>.

> pondo-nos a pensar no porquê de a morte de Ofélia ter de ser lembrada por ela como um acidente. O que Gertrudes consegue ao contar a história do acidente enquanto, por outro lado, os coveiros relatam tratar-se de um suicídio? Por que o suicídio de Ofélia é escondido pelo discurso da rainha? É claro que o suicida e sua família eram vítimas de preconceito jurídico e religioso, e da verdade de sua morte dependiam também seu funeral e a chance de chegar ao reino de Deus. Peterson pretende que o caráter inconclusivo da morte de Ofélia, assim como é deixado no texto de Hamlet, seja a chave de sua compreensão. Esse *gap* não quer dizer pouco. É nele, intervalo entre os discursos, que se constrói a dúvida quanto à verdade da morte (que se torna a única vida) de Ofélia. (TIBURI, 2010; p. 314)

O caráter inconclusivo da morte de Ofélia gera questionamentos assim como o fato de não sabermos a causa da morte da esposa de Hugues nem a causa da loucura de "Ismália". Se Ofélia se suicida ou não, isso não é revelado de forma clara, mantém-se escondido. Ocultar um suicídio seria uma forma possível de se ocultarem também os responsáveis por essa morte. Na leitura do romance, discutiu-se o modo como Hugues prezava por sua imagem e como lhe foi doloroso ver a cidade rindo-lhe pelas costas. Se um suicida na família pode gerar "preconceitos jurídicos e religiosos", uma esposa suicida jogaria por terra a imagem de casal feliz construída por Hugues. Da mesma forma, o herói do romance é colocado como assassino indireto de Jane, como se não fosse ele o responsável por sua morte, mais do que isso, ele parece ficar em paz com a morte de Jane dadas as suas causas e seus responsáveis.

Se a mulher de Hugues cometeu suicídio, esse fato revelaria que a vida feliz alegada era uma farsa. A vida ociosa que o casal levava, elogiada por Hugues, era de fato agradável a uma mulher mais jovem? Ou essa vida pacata e esvaziada seria também uma releitura do drama de Ofélia? Além dos cabelos de Ofélia, e das águas em que morre, o tema da desilusão amorosa sofrida por ela estaria também insinuado e sugerido na falta de explicação sobre a morte da esposa de Hugues?

Ainda na leitura de Tiburi,

> O corpo de Ofélia reside, portanto, na visão de Peterson, entre o discurso de Gertrudes e o dos coveiros. Gertrudes discursa em torno de uma perda, elevando a perda à linguagem. Tal é a tese de Peterson, que analisa a repetição da perda na estrutura da tragédia. Essa perda é primeiramente do corpo morto de Ofélia; corpo morto que pode ser elevado a discurso, discurso que está marcado profundamente pelo desejo de narrar. Narrar por narrar? Narrar para dar sentido? Ora, a perda é aquilo que justifica a narrativa, que dá sua forma e permite que ela seja também gozo sobre um conteúdo. Gozo de si mesma. (TIBURI, 2010; p. 314)

Também o romance de Rodenbach tem um personagem vivenciando o luto por sua perda e as muitas operações presentes no texto, sejam as relacionadas ao espelhamento, sejam relacionadas às experiências de Hugues, também se constroem na linguagem. É pela linguagem que os simbolistas pretendiam sugerir sensações, sentimentos e experiências. A perda de Hugues é fortemente marcada no início do romance pela gradação "Veuf! Être veuf! Je suis veuf!" e igualmente marcada no último capítulo na repetição "Morte... morte... Bruges-la-Morte...". As ambiguidades acerca dos personagens e de suas histórias são todas criadas no âmbito do discurso e nele permanecem obscuras, tanto em *Bruges* como em "Ismália". Nos dois textos, narra-se uma tragédia, que não deixa, no entanto, de ser aprazível. Ainda de acordo com Tiburi,

> O que a peça de Hamlet nos mostra é que a realização do desejo de um homem é a morte. A tragédia não seria mais do que a encenação do desejo, que, deixado solto à própria sorte, não leva a outro lugar. O desejo em si mesmo é sempre aniquilação de si mesmo enquanto não encontra os limites do não-desejo que o impedem de se transformar em nada pela ausência da falta, que é em si a falta absoluta. (TIBURI, 2010; p. 311)

Se é verdade que a morte é a realização do desejo, isso explica o que levaria Hugues a matar Jane: é na morte que ele se realiza e reafirma sua existência a partir da viuvez. Freud (1996), em "O tema dos três escrutínios", mostra como na tradição literária, o tema da escolha entre três mulheres indica que a melhor escolha é sempre a terceira: ela é sempre a mais bela e, associado à sua beleza, está o silêncio. São diversos os mitos abordados por ele que mostram como a terceira mulher é condenada ao silêncio e como a "palidez" dessa comovem mais do que a eloquência. Freud diz, então, que a "mudez é uma representação comum da morte" ou ainda que a "mudez deve ser interpretada como sinal de estar morto". A primeira mulher representa a mãe, que não depende da escolha do sujeito; a segunda é eleita para ser amada; e a terceira é aquela condenada ao silêncio, a que não tem escolha: a terceira mulher sempre eleita é a própria morte. A escolha, segundo Freud, obedece a uma compulsão e o que se escolhe "não é uma figura de terror, mas a mais bela e desejável das mulheres." Assim, a escolha pela morte faria o sujeito se apropriar de algo que na verdade é inexorável. A condição de amor e de sua realização está vinculada à aceitação da morte.

A referência à Ofélia no romance de Rodenbach não se encerra no parágrafo transcrito anteriormente. É ela a personagem escolhida para ilustrar a capa da primeira

edição com desenho particularmente encomendado a Fernand Khnopff [ANEXO E] em função dos seus cabelos e da figura da mulher morta. Está reforçado, já na capa, o tradicional culto à mulher morta, que deixa de ser sujeito para ser apenas objeto.

O diálogo que se estabelece com a Ofélia de Shakespeare é importante porque elucida ainda mais os valores atribuídos à mulher morta e, posteriormente, à mulher viva, subjugada e humilhada por Hugues em nome do amor que ele sente por Jane e pela morta. Ao analisar as várias representações de mulheres na pintura, Tiburi mostra que "A mulher que pode ser contemplada é a morta, que só pode ser contemplada como morta[57]."

Se por um lado é verdade que a imagem da mulher morta está colocada na cultura e por isso revela um modo de tratamento dado à mulher na literatura e nas artes plásticas, que a torna objeto e a estereotipiza, por outro, há que se considerar que havia aí um projeto estético que tinha na imagem da mulher morta um ideal de beleza. Na sua *Filosofia da composição*, Poe mostra residir, no prazer advindo da tragédia, o belo, que "não é uma qualidade como se supõe, mas um efeito". Para ele, a "Beleza é a única província legítima do poema". Assim ele explica como tratou a beleza na composição do poema "O corvo":

> Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da ***tristeza***. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A **melancolia** é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.[58] (...) "De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão *universal* da humanidade, é o mais melancólico?" A Morte - foi a resposta evidente. "E quando", insisti, "esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?"

[57] Sobre isso, Tiburi nota que "Guimarães Rosa faz o mesmo com o corpo de Diadorim quando finaliza Grande Sertão Veredas (1986). Pela narrativa ele consegue seu momento máximo na cena trágica em que 'enquadra' Diadorim como corpo de mulher morta a ser contemplada. É nesse enquadramento pela narrativa de memória da imagem de uma mulher morta que ele a transforma em mulher, após todo um processo narrativo em que essa mulher é ocultada sob as vestes de um homem. O contrário também á válido. Diadorim é enquadrada e assim revelada, enquanto antes era escondida, porque é mulher e só assim pode ser vista. Como se, por ser mulher, não lhe coubesse outro destino no contexto da narrativa. Também Guimarães Rosa atinge o 'ápice' da beleza poética, como indicada em Poe (1960)". De forma semelhante, no conto *A causa secreta*, de Machado de Assis, Garcia só beija a mulher amada quando esta já está morta, "Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. " Repete-se aqui a imagem da contemplação à mulher morta; a diferença reside no tratamento irônico que o narrador dá a tal contemplação, revelando haver um amor de caráter erótico que a morte não pode simplesmente espiritualizar.

[58] Impossível não fazer referência ao "Samba da benção" de Vinícius de Moraes: "Mas pra fazer um samba com beleza/É preciso um bocado de tristeza". Nessa canção, além do diálogo claro com o texto de Poe sobre a tristeza como elemento fundamental da beleza, a imagem da mulher ideal é também a da mulher com "Qualquer coisa de triste/ Qualquer coisa que chora/ Qualquer coisa que sente saudade (...) Uma beleza que vem da tristeza/ De se saber mulher/ Feita apenas para amar/ Para sofrer pelo seu amor".

> Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: "Quando ele se alia, mais de perto, à *Beleza;* a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor". (...) O Corvo, interrogado, responde com seu costumeiro "Nunca mais", frase que logo encontra eco no coração melancólico do estudante, que, dando expressão, em voz alta, a certos pensamentos sugeridos pelo momento, é de novo surpreendido pela repetição do "Nunca mais" do Corvo. O estudante adivinha então a real causa do acontecimento, mas é impelido, como já explanei, pela sede humana de **autotortura** e, em parte, pela superstição, a propor questões tais à ave que só lhe trarão, ao amante, o máximo da volúpia da tristeza, graças à esperada frase "Nunca mais". (POE, 1999; p.)

Independente dos valores sociais em voga e do lugar destinado à mulher, faz parte de um preceito estético associar a mulher morta e a dor do amante ao que haveria de mais belo na poesia. Assim, se por um lado o fato de não se revelarem as causas da loucura de Ismália suscita questionamentos, por outro, a concisão narrativa e a precisão das imagens são fundamentos estéticos para que o poema atinja a beleza em sua plenitude.

No romance de Rodenbach, à imagem de Ofélia, do luto, soma-se ainda a retirada do mar da cidade de Bruges, que reforça, por meio da água novamente, a ideia de perda e da escolha de uma cidade que espelhasse sua melancolia: "C'est pour cela qu'il avait choisi Bruges, Bruges d'où la mer s'était retirée, comme un grand bonheur aussi". (RODENBACH, 1998; p. 129)

Sai o mar, restam os canais que, por serem o que resta, remetem à imagem da perda e funcionará como o espelho em que se reflete a melancolia. É por tudo isso que Hugues escolhe a cidade, porque tudo nela reflete a ideia de morte. Não se trata mais apenas de uma cidade fora do ritmo das grandes metrópoles. Mais do que uma cidade pacata, fora do dinamismo urgente das cidades grandes, Bruges é, em si, alegoria da morte, pelo seu esvaziamento, pela impossibilidade de ações dinâmicas e fortes. A única grande ação do romance, violenta, só acontecerá para restabelecer a ordem perdida, ou seja, anular a vida trazida na figura de Jane e devolver a morte como identidade da cidade. Foi-se o mar e junto dele a possibilidade de felicidade. É esse ambiente que persevera na cidade e que, quando rompido, se fará retornar violentamente. A cidade torna-se morta quando perde o mar, mas restam-lhe os canais, como de sua amada restam-lhe os cabelos.

Rodenbach e Alphonsus estão, portanto, compartilhando de um modelo estético e se apropriando dele com maestria. O culto à mulher morta em *Bruges* é o eixo central do romance e nele se faz tão necessário que matar a mulher viva é praticamente

consequência lógica. A tragédia de Hugues está no fato de anular a possibilidade que teria de sair do estado letárgico em que se encontra; mas justamente aí reside a *beleza*. No caso de Alphonsus, se é comum a tendência a relacionar a mulher morta em sua poesia apenas a uma fatalidade em sua biografia, a reiteração do tema em sua obra e o tratamento dedicado a ele, com trabalho formal rigoroso e muito bem realizado esteticamente mostram que o poeta estava, na verdade, apropriando-se de um tema muito caro à corrente literária a que se filiara.

Relembrando a discussão inicial acerca das descrições no romance de Rodenbach, mais do que a descrição, portanto, são necessárias imagens intercaladas na obra, como se também o leitor fosse, agora, estar sujeito à ascendência das brumas da cidade. Das paisagens citadas na advertência, interessa recuperar a imagem final – a torre.

> C'est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici, intercalés entre les pages: quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l'influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l'ombre des hautes tours allongée sur le texte. (RODENBACH, 1998, p. 49)

A advertência espera que o leitor se deixe contagiar, por meio das imagens, pelos mesmos efeitos que provocariam em Hugues seu estado de plena melancolia. Da mesma forma como fica indefinida a relação entre sujeito e objeto no romance a partir do jogo de espelhamento, também o leitor deve se deixar contagiar pelo ambiente de Bruges e, nessa relação, ter seu lugar de leitor matizado uma vez que também ele poderia experimentar, pela linguagem e pela construção dos símbolos, os mesmos sentimentos de Hugues. Aceito o contrato proposto, o leitor se deixaria banhar pelas "sombras das altas torres alongadas sobre o texto".

Há um paralelo entre as imagens da cidade morta e da torre de marfim se pensarmos que as duas são também símbolos do isolamento – isolamento reforçado também pelo fato de ser Hugues celibatário e viúvo. Mas o mais importante é perceber que esse isolamento se dá, inicialmente, em função de causas externas ao sujeito, seja a perda de um objeto amado, seja o que tem de insuportável o mundo material e mecânico, seja, inclusive, a força que a cidade exercerá sobre ele; por outro lado, como já amplamente discutido, o sujeito tem na exterioridade seu espelho e nele localiza sua identidade. O isolamento é, portanto, uma forma de recusa ao mundo exterior, mas

também a única posição possível para o sujeito.

> La maladie et plus précisément la **douleur** participent d'une attitude subversive à l'égard des valeurs de la modernité dont les symbolistes déplorent qu'elle soit déssacralisée, déspiritualisée, dépoétisée au nom de la démocratie, de la technique et du progrès.
> Célibataire et malade, le héros décadent est aussi **aristocrate**, en quoi il se distingue de l'homme moyen du naturalisme. Viane n'est pas, comme des Esseintes, (...) un aristocrate proprement dit. Mais il fait partie de ce que Barrès appelle une « société exceptionnelle ». En elle s'exprime une **idéologie du refus et de la rupture de la norme sociale**. (…) Cette aristocratie d'esthète couve un anarchisme hanté par le mythe d'une restauration. (BERTRAND, 1998 ; p. 40-1.)

Seja em *Bruges-la-morte*, seja em poemas e prosas de Alphonsus, a imagem do poeta simbolista aristocrata é recorrente. Mas cabe notar que essa suposta aristocracia, entendida como mero absenteísmo arrogante, altivo, é também problematizada por um olhar para o mundo calcado na religiosidade. Não se trata simplesmente de um olhar distanciado, de uma recusa que se aliena do mundo dando-lhe as costas em nome de um sentimento de superioridade frente aos reles mortais. Para muito além disso, trata-se de um sujeito que se vê perdido em meio à modernidade e que procura resgatar a harmonia perdida desde que os primeiros homens colocaram seus desejos à frente de um valor que garantia união e paz incorruptível à humanidade. Em "O brasão" ou mesmo em "Jacinto", texto em que Rodenbach é mencionado diretamente, essa figura do sujeito deslocado, cujo discurso destoa tanto da nobreza quanto do mundo dos pobres, está muito evidente, além das imagens da lua, da oposição entre os prazeres terrenos e divinos, do sujeito que busca a ascensão e que parece eternamente condenado à queda. Todas essas imagens não deixam de ter em "Ismália" uma espécie de síntese definitiva do sentido de isolamento colocado na imagem da torre.

O trabalho de esteta do poeta simbolista a que se refere Bertrand não esvazia de modo algum o discurso dos autores aqui estudados. Pelo contrário, a busca pelo belo na linguagem é fundamental para a experiência de transcendência do real por meio dos símbolos construídos, assim como apontado na leitura de "Ismália".

Perdido no mundo, a única saída possível parece ser o exílio, seja ele voluntário pela repulsa do sujeito, seja forçado por um universo que o rejeita. Mas o sujeito não existe senão na afirmação do outro, que lhe confere sentido. Sendo assim, mesmo no isolamento, o indivíduo precisa de algo em que possa se ver refletido. É pelo

espelhamento que tudo se unifica. E, da mesma forma como ocorre em "Ismália", a unificação parece pressupor em si a ambiguidade, o duplo:

> Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges. Tout s'unifiait en une destinée pareille. C'était Bruges-la-Morte, elle-même mise au tombeau de ses quais de pierre, avec les artères froidies de ses canaux, quand avait cessé d'y battre, la grande pulsation de la mer. (RODENBACH, 1998; p. 69)

A ambiguidade na expressão *sa morte* revela o espelhamento não só de Hugues na lembrança da amada nem apenas na cidade morta, mas também o espelhamento entre a cidade e a mulher; a cidade é sua amada; a cidade é sua morta. Aqui, ele parte da ambiguidade em direção à analogia, à unificação. A figura de Jane, no entanto, rompe a harmonia estabelecida na analogia entre a cidade, a morta e Hugues e, por isso, ela deve ser eliminada; ela era importante apenas enquanto mantinha a unificação minuciosamente construída por Hugues.

As cidades mortas são, então, espelhamento do eu; da mesma forma, o indivíduo espelha a cidade ao receber as influências de suas brumas, de suas torres e conventos, em que tudo sugere confinamento. As fronteiras entre sujeito e objeto se matizam de forma tal que buscar revelar o sentido final dos símbolos, ou seja, buscar decifrá-los seria, de alguma maneira, anular o poder de transcendência que os poetas procuram ao utilizá-lo.

Alphonsus, na resenha a *Padre Sérgio*, intitulado "Um romance inédito (de Tolstói)", elogia a busca de virtude e moralidade pelo isolamento. Cabe ressaltar aqui uma possível identificação de Alphonsus com o também cristão Tolstói, a quem o poeta chamará de "mujique fidalgo". Na novela de Tolstói, um nobre, ao descobrir a infidelidade da mulher amada, decide recolher-se ao monastério. Em busca de elevação espiritual, opta por isolar-se em meio à floresta. Por causa da fama de sua virtude, chegam-lhe tentações com o intuito de aniquilá-la. Inicialmente, uma bela mulher despe-se diante de Sérgio que, para resistir à tentação, decepa um de seus dedos. Sua fama aumenta e, um dia, um mercador traz sua filha ao santo para que ele a cure de sua loucura. Após dias de "desenfreada concupiscência", Sérgio sucumbe diante da mulher louca.

> Percebeu o anacoreta a queda de toda a torre espiritual que levantara entre flagícios e macerações; e numa insanidade furiosa, lança mão da mesma machadinha com que decepara o dedo, e abre o crânio da pobre rapariga. (GUIMARAENS, 1960; p. 417)

O contato com o que vem de fora, seja a civilização ou o demônio, obriga o sujeito à morte ou ao seu rebaixamento. Retoma-se aqui a importância do isolamento, como recusa a um mundo rebaixado, revolta propriamente dita contra um mundo em que o progresso vigora às custas do lirismo e da humanidade, jamais como defesa da alienação ou mesmo como postura alienada.

Conclusão: A catedral submersa

> *O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese da arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti. (PESSOA, 2005, p. 255)*
> Bernardo Soares, Livro do desassossego

Para que se conclua esse trabalho, sem, no entanto, ter colocado um ponto final na discussão, é preciso que se recuperem as ideias defendidas ao longo do texto. A começar pelas epígrafes selecionadas. Trata-se da ideia da poeta portuguesa Sophia e do filósofo Adorno. O que as duas epígrafes têm em comum – e que dialogam diretamente com a citação de Bernardo Soares neste capítulo – é a ideia de que as obras de arte, ainda que pareçam individuais, estão sempre em diálogo com a sociedade. Se estão os simbolistas isolados na famigerada torre de marfim, esta não é, de maneira alguma, uma postura que exclui de suas vidas e de suas obras a reflexão sobre o mundo e sobre o outro. Tudo que se produz liricamente ecoa no universo social. Retomando as palavras de Adorno, "Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade".

Na sua "Palestra sobre lírica e sociedade", diz Adorno:

> Quem seria capaz de falar sobre lírica e sociedade, perguntarão, senão alguém totalmente desampadao pelas musas?
> Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de testes sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, essas só se tornam artísticas quando,

> justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003; p. 66)

A lírica está sempre em diálogo com a sociedade, ainda que o sujeito fale de dentro da torre de marfim, ou mesmo de uma catedral. O que se coloca a partir das obras de Alphonsus e de Rodenbach são esses sentimentos humanos e universais, que, incomunicáveis, são sugeridos por meio de imagens.

Dito isso, os poemas "A catedral" e "Minh'alma é a torre de uma igreja", ambos publicados no livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, são exemplares para que se discuta a escolha de um sujeito lírico pelo isolamento e para que se observe que relação ele estabelece com essa torre.

A catedral

Entre brumas, ao longe, surge a aurora,
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
Agoniza o arrebol.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
Toda branca de sol.

E o sino canta em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,
Recebe a benção de Jesus.

E o sino clama em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho

Aparece, na paz do céu tristonho,
Toda branca de luar.

E o sino chora em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
Vem acoitar o rosto meu.
E a catedral ebúrnea do meu sonho
Afunda-se no caos do céu medonho
Como um astro que já morreu.

E o sino geme em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

Aqui, estamos diante da catedral ebúrnea, da própria torre de mafim. No poema, narra-se o passar do dia, do amanhecer ao anoitecer, e descreve-se o modo como a catedral se contamina tanto pelas luzes quanto pela escuridão. Nessa contaminação, o sujeito lírico que se identifica com a torre vê-se nela representado e tem nos seus sinos a expressão direta de seus próprios lamentos.

Há no poema um movimento cíclico marcado pelo raiar e pôr-do-sol. O sol, astro glorioso, é capaz de romper as brumas de uma cidade morta e, de alguma forma, trazer-lhe vitalidade. Todo o ambiente está tomado de paz, o céu, a catedral, exceção feita ao eu-lírico, que sonha com o ebúrneo, mas é apenas um pobre solitário.

Com a luz do dia, o céu mostra-se risonho e os sinos a cantam e clamam; apesar de ser a catedral dos sonhos do eu-lírico, não há identificação direta do sujeito com a catedral. A catedral do sonho aparece ainda distante e por isso é capaz de cantar sem ter sido contagiada pelo sentimento fatigado e doloroso que expressa o responso "Pobre Alphonsus".

O pôr-do-sol lentamente traz à cidade o ambiente de meditação dos monastérios e mesmo a lua inicia suas orações. Os sinos da catedral em meio ao céu agora tristonho, como se também ele tivesse perdido aquilo que era capaz de trazer-lhe alegria – o sol – inicia seu choro, quando em meio a trevas, culminará em gemidos.

Nos refrãos, os verbos que mostram a ação do sino se alteram. Se o primeiro deles mostra um sino que canta, há que se destacar que o que se canta não muda. Os sinos cantam sempre a mesma canção, o mesmo "lúgubre responso": *Pobre Alphonsus*. Mesmo diante do raiar do sol e da chegada de uma aurora capaz de eliminar as brumas, a condição

anímica do sujeito é a mesma: trata-se daquele que sofre o luto eterno. Chegada a noite, o relâmpago confunde-se aos olhos do eu com uma cabeleira que lembra da sua devastação sem fim e sem cura e, então, "A catedral ebúrnea do meu sonho / Afunda-se no caos do céu medonho / Como um astro que já morreu."

A catedral que antes emergia em direção ao sol e que nesse movimento distanciava-se do sujeito, com a noite, confunde-se com as trevas e desaparece tal qual um astro morto. A catedral com que sonha o sujeito compara-se a um astro capaz de desfazer as brumas. Mas trata-se de um sonho. A aurora surge então como símbolo da mulher amada, capaz de espalhar-se e de trazer paz a um ambiente marcado pela dor. Mas, como um astro que já morreu, ou mesmo como um ente querido, também ele morto, a catedral se confunde com as trevas de um céu que inspira terror.

Ainda, há que se destacar o modo como é nomeado a música dos sinos. Lúgubre refere-se sempre a um canto ligado à morte; responso, por sua vez, refere-se tanto às canções em coro da Igreja, como à "oração que se dirige a santo Antônio, para recuperar objetos desaparecidos"[59]; assim, o lúgubre responso refere-se à lamentação pela perda da mulher amada, pela noiva morta.

Há um claro diálogo entre esse poema e a música *La cathédrale engloutie* (1910), de Debussy. Trata-se de um prelúdio inspirado numa lenda medieval bretã em que se conta que a história da Ilha de Ys.

> A Lenda dos Ys: segundo um mito do povo Breton, existia uma catedral submersa na costa da Ilha de Ys, que submergia em manhãs claras quando a água estava límpida e transparente. Podia-se ouvir o cântico dos monges, as badaladas dos sinos e a melodia dos órgãos. Debussy usa as características da música impressionista para nos remeter a esse enredo. Ouvindo a música a fantasia nos leva para as profundezas do mar, a luz se filtrando através das águas inquietas, vitrais de corais, anêmonas, peixes coloridos. E se ouve o som dos sinos misturado ao silêncio das águas.[60]

Como na música, há no poema de Alphonsus a imagem da catedral que emerge com a transparência e que se afunda, que submerge – não nas águas, mas no céu. Além disso, a força da imagem de uma catedral que se levanta trazendo junto de si uma música

[59] Dicionário Eletrônico Houaiss

[60] Concertino: Portal de pesquisa de música clássica. Preludio *La cathédrale engloutie.* http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1825:preudio-la-cathedrale-engloutie-a-categral-submersa. Acesso em 15/05/2015.

de rezas e de sinos misturada ao silêncio é outro ponto forte de aproximação entre o poema e o prelúdio, mas também entre Alphonsus e Rodenbach. A força dos sinos e o modo como a música por eles produzida ecoa no mais íntimo do sujeito lírico está claramente dada nesse poema, assim como em *Le carillonneur* e em *Bruges-la-morte.* Na música de Debussy, no poema de Alphonsus e na obra de Rodenbach, no ambiente das cidades mortas, a música é também composta por silêncio, que "pode desempenhar na música de Debussy um papel *ativo*, fazendo contraponto aos blocos sonoros", como aponta Dawes[61].

Nos poemas observados de Alphonsus e mesmo na prosa de Rodenbach, as imagens da torre, da lua, da catedral, do sino, do canto, da oração e de tantas formas litúrgicas compõem o ambiente das cidades mortas que, por *correspondência*, remetem imediatamente à imagem da noiva morta.

O poema "A catedral" sintetiza as discussões estabelecidas nesse trabalho. Nele, explicita-se a ideia de Roger Bastide de que Alphonsus encontrou em Minas a sua Bruges, o que se comprova pelas imagens da lua, presente em tantos poemas de Alphonsus, tão central no poema "Ismália" e no poema "A catedral", das igrejas, da mulher morta e dos sinos, que soam em cada uma das páginas dos dois escritores.

O espelhamento do sujeito lírico na torre está dada de forma explícita no poema seguinte:

VII

Minh'alma é a torre de uma igreja
Passa de luto o sacristão.
A coruja que nela adeja
É o meu próprio coração

E o sacristão que nunca dorme
(É um esqueleto que não conheço.)
Sobe a escadaria enorme
Que não tem fim nem tem começo.

Sobe e põe-se lá de cima,
Como dolente trovador que é,
A dizer versos onde a rima
É a unção de um peito cheio de fé.

São salmos tristes, mortuários,
Profundas preces de penitência.

[61] DAWES, Frank. *Debussy. Música para piano.* (Trad. COSTA, M. T. R.) Guias musicas BBC. Rio de Janeiro: Zahar. 1983

Surgem imagens de calvários,
No fim de cada uma existência.

Matinas, vésperas, completas,
Soluçam na sua voz.
Seguem-se horas de silêncio, inquietas,
De uma agonia atroz.

E o sacristão, todo de preto,
Beija o retrato de uma dama.
É bem gentil este esqueleto
Fazendo o gesto de quem ama.

Só neste instante é que, fitando
Os finos ossos que Deus me deu,
Me reconheço no miserando
Espectro vil: sou eu! sou eu!

Quando morre quem quer que seja,
O sacristão põe-se a rezar.
Minh'alma é a torre de uma igreja
Que tem um sino sempre a dobrar...
(GUIMARAENS, 1960; p. 211)

Aqui, o sujeito vai além do espelhamento e tem na imagem da torre sua identidade. Sua alma *é* a torre; seu coração *é* a coruja. É também do alto da torre que o sacristão de quem se fala no poema põe-se a cantar e tem na rima, na musicalidade a ligação com a fé. O assunto a que se dedica o sacristão é, novamente, o da morte. Está presente no poema ainda a imagem da mulher morta fixada pelo retrato além do lamento do amante em luto. É na penúltima estrofe que o diálogo com os textos discutidos até aqui torna-se ainda mais explícito. Em vez de asas, Deus deu ao eu-lírico finos ossos, condenando-o assim à mortalidade no que ela tem de mais humana e finita.

Assim, se a amada morta, em *Bruges-la-morte*, é um dos temas-chave para a leitura do romance de Rodenbach, em Alphonsus, parece um equívoco discutir a obra de Alphonsus a partir de sua biografia.

Mais do que estar ligada a um poeta católica, a religiosidade cria uma atmosfera, um cenário, diretamente vinculado à ambientação das cidades mortas:

> Esse ideal, essa mulher enquanto categoria estética, é, por acaso, fonte das mais agudas tensões temáticas da poética de Alphonsus. Sobretudo porque essas acabam por se voltar prioritariamente para o problema da morte e da vida. A mulher, às vezes, acaba por se converter, mesmo, em mera metáfora da morte. Ou símbolo da morte: um símbolo ambíguo, revestido de imagens

> positivas e negativas. Uma mulher que é espírito, mas é pó. Uma mulher que atrai para as alturas das transcendências, mas prende na concretude imediata dos cemitérios, da podridão, da matéria decomposta. (RICIERI, 1996; p. 56)

O caráter ambíguo da religiosidade, que traz em si as tensões entre a aspiração à divindade e tentação de ceder aos prazeres terrenos, contamina esse ambiente das cidades mortas, estáticas e imutáveis, trazendo com ela um ideal que contamina inclusive a imagem da mulher, objeto de amor. Da mesma maneira, em *Le carillonneur* o vínculo com a cidade depende da mulher estar morta. É no isolamento da torre que Borllut vê que se deixou entregar aos prazeres e afetos terrenos, aos vícios. O isolamento então seria também uma forma de busca por elevação espiritual, assim como o fez cristo ao se isolar no deserto e tantos outros santos da tradição, santo Antão.

Estamos diante da mesma situação já discutida anteriormente tanto em Ismália, como em Ofélia e em Bruges a do sujeito confrontado com o seu duplo espelhamento; é a visão que coloca o sujeito diante de seu duplo.

O que se tentou evidenciar com a leitura das obras de Alphonsus e Rodenbach, portanto, é a percepção das cidades como estados de alma e a imagem da noiva morta como consequência dessa condição anímica. Nesse processo de criação literária, estão os dois artistas compenetrados na composição estética das cidades que, em verdade, são imaginárias. Se, inicialmente, as imagens de Bruges ou mesmo das cidades mineiras são trazidas a partir da empiria, há que se notar na depuração da poesia desses escritores.

As cidades mortas aparecem como espelhamento do eu que esvanecem as fronteiras entre a interioridade e exterioridade do sujeito, de modo que ele tende a ter na cidade o seu duplo, forma de identidade de um sujeito cindido – por causa das oposições entre vida e morte, razão e loucura, espírito e matéria, elevado e rebaixado, santo e mendigo. Da mesma forma, mais do que uma associação entre mulher e cidade morta, há uma permuta entre as duas imagens.

Os dois autores controem para sua poesia uma atmosfera melancólica que tem ambientação ideal nas cidades mortas, lugar escolhido para a contemplação, para a reflexão e para a construção de identidade de sua poética. As imagens expressam emoção na forma de arte e carregam em si as cifras da condição humana. Em ambos, seja por meio da manifestação do luto, da melancolia e mesmo do tédio, a dor se tornou uma religião em si mesma[62]. Para que haja espelhamento entre sujeito e objeto de modo que a

[62] Parafraseando a uma sentença presente em *Bruges-la-morte: "Sa douleur lui était devenue une religion.*".

distância entre os dois desapareça e a comunhão entre sujeito e mundo seja total, as águas ideais são aquelas presentes numa cidade em que o *Cathéchisme du Calme* impera e os lamentos do eu e da cidade se igualam no ressoar dos sinos, dos kyries e dos responsórios em que se lamenta a noiva morta e implora-se por piedade.

(RODENBACH, 1998 ; p. 266)

Bibliografia

ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. (Trad. Alzira Vieira.) São Paulo, Ed. UNESP, 2010.

ADORNO, T. W. (2008) *Teoria estética*. (trad. Mourão, A.). Coimbra: Edições 70.

_____*Notas de literatura I*. Coleção Espírito Crítico. (Trad. Jorge M. B de Almeida). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDRESEN, S. M. B. "Arte poética III". *In: Poemas escolhidos*. Sel. de Vilma Areas. São Paulo: Cia das Letras, 2004

ANGLADE-AURAND, Arline. *Les influences française sur Alphonsus de Guimaraens.* Toulouse, 1970. (Thèse présentée devant l'université de Toulouse pour le Doctorat de3e. cycle 2v.)

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____*Ensaios de literatura ocidental: filologia e crítica*. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BALAKIAN, Anna, *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira* – seguida de uma antologia de versos. Rio de Janeiro: Livraria – Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d.

_____. *Seleta de prosa*. (Org. GUIMARÂES, J. C) Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris ou Les cinquante petits poèmes en prose de Charles Baudelaire*. Paris: Emile-Paul, 1917. Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb317740662>. Acesso em 14 abr. de 2014.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire : um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, vol. III. (Trad. BARBOSA, J. C. M. e BAPTISTA, H. A.) São Paulo: Editora Brasiliense, 4ªed, 2004.

_____. "Paris, capital do século XIX". *In: Sociologia*. (Org. KOTHE, F. R.) São Paulo: Editora Ática, 1985.

BERG, Christian. (1986). "Lecture". *In:* Rodenbach, G. *Bruges-la-morte*. Bruxelles: Éditions Labor.

BERTRAND, Jean-Pierre. *Le monde de Rodenbach.* (Études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand.) Bruxelles: Éditions Labor et Musée de la littérature, 1999.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus Editora, 1990.

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

CALVINO, I. (1993). "O conhecimento atomizado em Stendhal". *In: Por que ler os clássicos?* (trad. Moulin, N.). São Paulo: Cia das Letras.

CAMARCO, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2ª ed, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, 2 v.

_____"Os primeiros baudelairianos". *In: A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 5ªed., 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964, vol. VI.

CARVALHO, Bernardo. *Reprodução*. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

_____. "Em defesa da obra". In *Revista Piauí*, Edição 62, Questões de literatura e propriedade, Novembro de 2011.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método.* (Trad. Ditchfiedl, A. N.) Petrópolis: Editora Vozes. 2ª edição. Coleção de textos filosóficos, 2011.

DUTRA, Waltensir, CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. 1956

FILHO, Alphonsus de Guimaraens. *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.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud. vol. XIV, 1974.

_____. "O tema dos três escrínios." *In:* Obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago. vol. 12, 1996.

GILL, Austin. "Le symbole du miroir dans l'œuvre de Mallarmé." *In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises,* 1959, n°11. pp. 159-181. DOI :

10.3406/caief.1959.2145. Disponível em www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2145. Acesso em 12/08/2015.

GLEDSON, John. "Drummond e Mário de Andrade". In: *Influências e impasses. Drummond e alguns contemporâneos*. (trad. DENTELLO, F.) São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GRÈVE, Claude de. *Georges Rodenbach.* Bruxelles: Éditions Labor, 1987.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa.* (org. FILHO, Alphonsus de.) Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Jose Aguilar, 1960.

KAISER, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*. (Trad. Teresa Alegre) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Porto : Vertente [distributor], 1989.

LAFETÁ, João Luiz. "A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*". In: *A dimensão da noite e outros ensaios.* Col. Espírito crítico. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LAUDE, Patrick. *Rodenbach. Les décors du silence: essai sur la poésie de Georges Rodenbach.* Bruxelles: Éditions Labor, 1990.

LISBOA, Henriqueta. "A poesia de Alphonsus de Guimaraens". In: GUIMARAENS, Alphonsus de. *Cantos de amor, salmos de prece: poemas escolhidos.*. Brasília, Ed. Jose Aguilar, 1972.

_____. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

_____. "Alphonsus e Severiano". *In: Colóquio Letras*. Lisboa: n.6, p. 27-34, março 1972.

LÖWY, Michel. *Revolta e melancolia.* O romantismo na contramão da modernidade. Trad. Guilherme J. de F. Teixeira. Petrópolis, Vozes, 1995.

MARCHAL, Bertrand. *Lire le symbolisme*. Paris: DUNOD, 1993.

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.

MEYER, Marlise. "Um eterno retorno: as descobertas do Brasil". In: *Caminhos do imaginário no Brasil.* São Paulo: Edusp, 1993.

MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu'em lui-même*. Paris : Librarie A. G. Nizet, 1995.

_____. *La doctrine symboliste (documents)*. Paris: Librarie Nizet, 1947.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

MORETTO, Fulvia, M. L. (org.) *Caminhos do Decadentismo francês.* São Paulo:

Perspectiva, 1989.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ªed, 1987.

PACE, Tácito. *O simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens.* Belo Horizonte: Comunicação, 1984.

PAQUE, Jeannine. *Le symbolisme belge*. Bruxelles: Éditions Labor, 1989.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. A dupla chama: amor e erotismo. (Trad. DUPONT, W.). São Paulo : Editora Siciliano, 1994.

PLACER, Xavier. *O poema em prosa*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e. Cultura; Serviço de Documentação, 1962.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Colecction Sup – Littératures modernes, section dirigée par Jean Fabre, 5. Presses Universitaires de France, 1974.

_____. *A literatura simbolista*. (Trad. GARCEZ, M. H. N; CONSTANTINO, M. C. R. T.) São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

POE, Edgar Allan. Poemas e Ensaios. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3. ed. revista. São Paulo: Globo, 1999.

PORTELLA, Eduardo. "O universo poético de Alphonsus de Guimaraens." In: FILHO, Alphonsus de Guimaraens. (org.). *Alphonsus de Guimaraens: obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Jose Aguilar, 1960.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. A*lphonsus de Guimaraens (1870-1921) – Bibliografia comentada*. Dissertação de mestrado. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 1996.

_____. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões.* Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2001. (Publicado em livro pela Edusp e Fap-UNIFESP Editora, em 2004).

RODENBACH, George. (1998) *Bruges-la-morte*. France: GFFlammarion.

_____(1987). *Le carillonneur*. Bruxelles: Passé Présent. vol.50

_____. *O amigo dos espelhos*. (Trad e Org. Camila Prado). Desterro: Editora Nephelibata, Coleção Nimbus, n. 5, 2008.

_____ *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Lettres et textes

inédits: 1887 - 1898; préface de MONDOR, Henri; lettres et textes inédits publiés avec une introduction et des notes par RUCHON, François. Genève: Pierre Cailler, 1949.

ROSA, J. G. "Sorôco, sua mãe, sua filha". *In: Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ROUGEMONT, Denis. *O amor e o ocidente*. (Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz). Rio de Janeiro: Guanabara, 1972. Livros I, II, III e IV.

RUCHON, François. (Org.) *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Genève : Pierre Cailleur Éditeur, 1949.

SANTIAGO, Silviano. "Suas cartas, nossas cartas." In: *Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários.* Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SEVCHENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. (trad. Fernandes, M.) Porto Alegre: LP&M, 1988.

SILVA, Wilson Melo da. *O simbolismo e Alphonsus de Guimaraens.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

SIMON, Michel. (Org.) *Paul Verlaine et le Brésil*. Poèmes et dessins réunis. Rio de Janeiro : Editora Agir, 1948.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: Joun Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Samuel Titan Jr.et. al. – São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo, Editora 34, 2104.

_____. "Jean-Jacques Rousseau, reflet, réflexion, projection". *In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises,* 1959, n°11. pp. 217-230. DOI : 10.3406/caief.1959.2148. Disponível em: www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2148. Acesso em 12/08/2015.

STENDHAL, G. *Do amor*. (trad. Villas-Boas, H.) Porto Alegre: L&PM, vol. 610, 2011

TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 301, jan. 2010. ISSN 0104-026X. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2010000200002>.

TOLSTÓI, Léon. *O que é arte?* (Trad. Torii, B.) São Paulo: Ediouro, 2002.

VADÉ, Yves. *Le poème en prose*. Paris: Belin, 1996.

VERHAEREN, Émile. *De Baudelaire à Mallarmé suivi de Parnassiens et Symbolistes*. (Collection *La petite Belgique*. Lausanne, Suisse: L'Age d'homme, 2008.

VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”, “Existência do Simbolismo”. *In: Variedades.* (Org. e Trad. BARBOSA, J. A.). São Paulo: Iluminuras, 1999.

WATT, Ian P. “O mito e o individualismo”. In: *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote e Don Juan*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*: *estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. (trad. Paes, J. P.) São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Anexos

A.
***Caput III* - S. Bom Jesus de Matozinhos.**

Nostre Seigneur tel est, tel le confesse.
En ceste foy je vueil vivre et mourir
F. Villon

(A José Severiano de Resende, Presbít.)

S. Bom Jesus de Matozinhos
Fez a Capela em que o adoramos
No meio de árvores e ramos
Para ficar perto dos ninhos.

É como a Igreja de uma aldeia,
Tão sossegada e tão singela...
As moças, quando a lua é cheia,
Sentam-se à porta da Capela.

Vai-se pela ladeira acima
Até chegar no alto do morro.
Tão longe... mas quem desanima.
Se Ele é o Senhor do Bom-Socorro!

Tem tanto encanto a sua Igreja,
Paz que nos é tão familiar,
Que é impossível que se não seja
Um bom cristão em tal lugar.

Alegrias mais que terrestres
Murmuram hinos pelas naves.
No adro, quantas flores silvestres,
Nas torres, quantos vôos de aves...

E atrás da Igreja o cemitério
Floresce cheio de jazigos.
Os próprios mortos, que mistério!
Vivem na paz de bons amigos.

Quando o Jubileu se aproxima,
Ai! quanta gente sobe o morro...
Tão longe... mas quem desanima,
Se Ele é o Senhor do Bom-Socorro!

Velhas de oitenta anos contados
Querem vê-lo no seu altar.
Braços abertos, mas pregados,
Que nos não podem abraçar.

Entrevados de muitos anos,
Vão de rastros pelos caminhos
Olhar os olhos tão humanos
De Bom Jesus de Matozinhos.

Saem dos leitos, como de essas,
Espectros cheios de esperança,
E vão cumprir loucas promessas,
Pois de esperar a fé não cansa.

Vinde, leprosos do grande ermo,
Almas que estais dentro de lodos:
Que o Bom Jesus recebe a todos,
Ou seja o são ou seja o enfermo.

Almas sem rumo como as vagas,
Vinde rezar, vinde rezar!
Se Ele também tem tantas chagas,
Como não há de vos curar...

Direis talvez: "Chegar lá em cima...
Antes de lá chegar eu morro!
Tão longe..." Mas quem desanima
Se Ele é o Senhor do Bom-Socorro!

Foi pelo meado de setembro,
No Jubileu, que eu vim amá-la.
Ainda com lágrimas relembro
Aqueles olhos cor de opala...

Era tarde. O sol no poente
Baixava lento. A noite vinha.
Ela tossia, estava doente...
Meu Deus, que olhar o que ele tinha!

Ela tossia. Pelos ninhos
Cantava a noite, toda luar.
S. Bom Jesus de Matozinhos
Olhava-a como que a chorar...

B.

Epílogo

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,
Vêem, 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
Já 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 deita,
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!

São Paulo e Vila Rica (1891-1895)
Alphonsus fecit.

C.

Rimance de Dona Celeste
Émen-hétan! Emen-hétan!

I

— Satã, onde a puseste?
Busco-a desde a manhã
Oh pálida Celeste…
Satã! Satã! Satã!

E o Cavaleiro andante
A toda, a toda a rédea,
Passa em busca da Amante
Pela noite sem luar da Idade Média.

— O vento ulula e chora…
Maldição! Maldição!
A quem amar agora,
Meu pobre coração…

E o Cavaleiro passa
Ante a sombria porta
Da lúgubre Desgraça,
Silenciosa mulher de olhar de morta.

—Viste, velha agoureira,
O Anjo do meu solar?
— Ah! com uma Feiticeira
Ela acaba de passar…

E bate o Cavaleiro
A outra porta escura:
É a casa do coveiro,
Solitária sepultura.

— Quem sabe! acaso, acaso,
O meu anjo morreu?
— Fidalgo, morre o ocaso,
Não posso enterrá-lo eu!

Louco, às trevas pergunta:
Sombras pelos caminhos
Dizem que ela é defunta…
E ele começa a interrogar os ninhos.

— Acaso, acaso a viste,
Meu suave ruscinol?
— Ouves a endecha triste?
Bem vês que não vi o sol.

E o Cavaleiro escuta
Longe o estertor de um pio…
Talvez a voz poluta
E irônica de algum mocho erradio.

— O teu Anjo finou-se
Ao beijo de Satã…
Ai! do seu lábio doce,
Mais doce que o manhã!

Tinem arneses: voa
O cavaleiro andante
A toda rédea, à-toa…
Não acharás, Fidalgo, a tua amanete!

II

— Satã, onde a puseste?
Que incubo a fanou já?
— A pálida Celeste…
Ei-la no meu Sabá.

D. Responsorium

Alma que teve quem dela se recordasse
Na ignóbil terra infiel onde tudo se esquece:
Requiescat in pace.

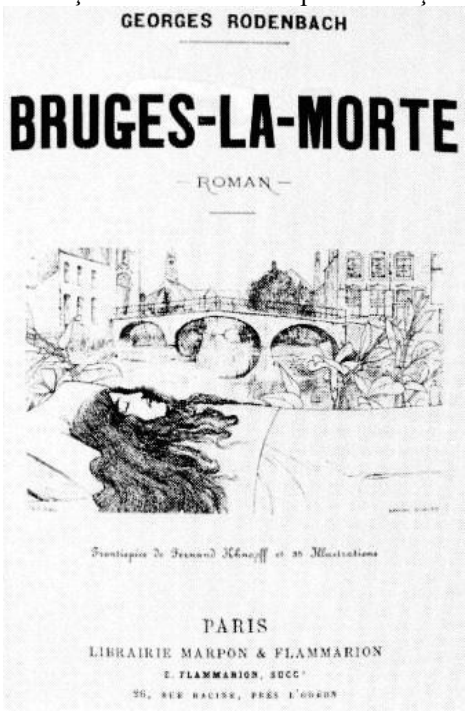
Corpo a esperar que o Noivo-Esperado chegasse,
Rosa autunal que o sol do Amor não mais aquece:
Requiescat in pace.

Olhar que se apagou sem que nunca pecasse,
Ciliciado altair que entre luares floresce:
Requiescat in pace.

Lábio que dera a quem neste mundo a beijasse
A luz espiritual de uma longínqua prece:
Requiescat in pace.

Beijo, fruto estival que lhe floriu na face,
Evocador de tão prometedora messe:
Requiescat in pace.

Cabelo, pôr-do-sol que entre neves brilhasse,
Nuvem dispersa além quando a tarde anoitece:
Requiescat in pace.

Alma que teve quem dela se recordasse
Na ignóbil terra infiel onde tudo se esquece:
Requiescat in pace.

E.
Ilustração de Fernand Knhopff à 1ª edição de *Bruges-la-morte.*