

Ellen Guilhen

**A MORTE DE OFÉLIA NAS ÁGUAS:
Reflexos da personagem de Shakespeare na poesia
simbolista brasileira**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem, da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
título de mestre em Teoria e História Literária

Orientadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin

Campinas
2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

G945m	<p>Guilhen, Ellen.</p> <p>A morte de Ofélia nas águas : reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira / Ellen Guilhen Barbosa. - - Campinas, SP : [s.n.], 2008.</p> <p>Orientador : Orna Messer Levin. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Ofélia (Personagem fictício). 2. Simbolismo. 3. Poesia brasileira. 4. Lua (mitologia). 5. Nada (Filosofia). I. Levin, Orna Messer. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p> <p>oe/iel</p>
-------	---

Título em inglês: The Ophelia's death in waters: reflections of Shakespeare's character in Brazilian symbolist poetry.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ophelia (character); Symbolism; Brazilian poetry; Moon (mythology); Nothingness (Philosophy).

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

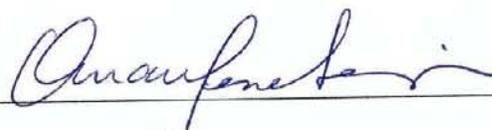
Banca examinadora: Profa. Dra. Orna Messer Levin (orientadora), Profa. Dra. Renata Soares Junqueira e Profa. Dra. Francine Fernandes Weiss Ricieri. Suplentes: Prof. Dr. Pedro Marques Neto e Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

Data da defesa: 27/08/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Orna Messer Levin



Renata Soares Junqueira



Francine Fernandes Weiss Ricieri



Pedro Marques Neto

Suzi Frankl Sperber

À memória da tia Lete,
do vô Vany,
do vô Manoel e
da amiga Danielle Lourençon -
silêncios.

Ao namorado André Antonelli
e à avó Altair Luiza -
poesia.

AGRADECIMENTOS

A Deus, plenitude diária possível (João 17:3), pela renovação a cada manhã,

Aos meus pais, Elcio e Lene, pelo amor genuíno, pelas renúncias, pelas orações e apoio,

Ao meu irmão, Eduardo Felipe, pelos conselhos, e à minha irmã, Evelyn, pelo carinho e alegria,

Ao André, pelo prazer da convivência, pelo constante incentivo e pela inabalável fé na conclusão deste trabalho,

Aos meus tios Dane e Denize, e à minha avó Altair, pela carinhosa acolhida para que eu pudesse escrever,

Aos amigos, imprescindíveis, Thais Giammarco, Susana Walker, Fernanda Zambelli, Patrícia Miyasaka, Dantas Rampin, Alfredo Votta, Elvis Brassarotto, Junão e Luciana, Débora e Nilson, Gabi e João, pelos debates,

A todos os meus alunos e ex-alunos, especialmente à turma de formandos do 3º ano de 2005, e aos meus amigos professores do Colégio Paulo Freire, pelo companheirismo e compreensão,

À Maria Manuela Gouveia Delille, da Universidade de Coimbra, pela simpatia, pelos artigos enviados e pelas conversas em torno de Ofélia,

À Orna Messer Levin, minha orientadora, pela paciência e dedicação, pela confiança em mim depositada,

Ao Pedro Marques, pelo contagiante amor pela poesia, pelas animadoras leituras e pelos poemas enviados,

À Francine Ricieri, pelos poemas, sugestões e diálogo,

Ao Paulo Franchetti, por apresentar-me o tema de Ofélia e a possibilidade de um estudo temático em Literatura,

E aos professores que participaram da qualificação – Orna, Francine e Paulo – e da defesa – Orna, Francine, Renata, Suzi e Pedro, pela leitura atenta e pelo debate valioso,

muito obrigada!

RESUMO

No final do século XIX, uma cena particular da peça **Hamlet** (1600), de Shakespeare – o suicídio-acidente da jovem Ofélia, descrito na cena VII do quarto ato – adquire especial destaque nos poemas simbolistas, inclusive nos brasileiros. Sem deixar de trazer para a comparação os poemas “ofélicos” de Jules Laforgue, Georges Rodenbach, Laurent Tailhade, António Nobre, essa pesquisa escolheu analisar os desdobramentos e as releituras da cena nos poemas dos brasileiros Valentim de Magalhães, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Guerra Duval, Da Costa e Silva, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, entre outros. A explicação encontrada para a recorrência na poesia simbolista da imagem de Ofélia morta nas águas foi a dissolução total da personagem no elemento água (o “nada substancial”, para Gaston Bachelard), reproduzindo o desejo do homem finissecular de mergulhar no Nada, no Vazio. Essa associação de Ofélia ao Vazio foi distribuída, tendo como base os poemas encontrados, em três subtópicos: a união dos cadáveres-amantes – herança do Ultra-romantismo – na qual a confusão dos corpos, completamente amalgamados, remete ao estado de androginia; a esterilidade polar – especificidade do Simbolismo – na qual as grandes extensões geladas, denunciando um afastamento do ritmo da vida, produzem uma luz fria, alimentada pelo auto-refletir; e a metapoesia – prenúncio do Modernismo – na qual a própria Arte, representada por símbolos castos e/ou estéreis, é vista como o último reduto da crença do poeta. Em todas essas três divisões, é patente a presença da Lua e de outras figuras circulares, representando, ao mesmo tempo, a plenitude (o bastar a si mesmo) e a esterilidade (o círculo que de nada se alimenta e nada produz), o que indica um afastamento significativo do retrato romântico de Ofélia.

Palavras-chave: Ofélia. Simbolismo. Poesia brasileira. Lua (mitologia). Nada (Filosofia).

ABSTRACT

At the end of the 19th century, a particular scene from Shakespeare's **Hamlet** (1600) – young Ophelia's accident-suicide, described in Act IV, Scene VII – gets in the spotlight of symbolist poems, including the Brazilian ones. This research aims at analysing the spin-offs and rereadings of the referred scene in the Brazilian poems of Valentim de Magalhães, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens, Guerra Duval, Da Costa e Silva, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, among others, in comparison to the "ophelian" poems of Jules Laforgue, Georges Rodenbach, Laurent Tailhade and António Nobre. The explanation for the repetition of the image of dead Ophelia in the water in the symbolist poetry was the total dissolution of the character in the water element (the "substantial nothingness", according to Bachelard), reproducing an end-of-century wish to immerse into Nothingness, into Emptiness. Ophelia's association to Emptiness was distributed, based on the found poems, into three subtopics: the union of the lovers' corpses – as a heritage from Ultra-Romanticism – in which the confusion of the bodies, totally amalgamated, reminds us of the state of androgyny; the polar sterility – a particularity of Symbolism –, in which great cold extensions, which reveal a separation from the rhythm of life, produce a cold light, fed by self-reflections; and the metapoetry – a herald of Modernism – in which Art itself, represented by chaste or sterile symbols, is seen as the poet's last stand of faith. The Moon, as well as other circular images, is remarkably present in all these three divisions, simultaneously indicating plenitude (self-sufficiency) and sterility (the circle in which nothing is fed and nothing is produced), which shows a significant distance from Ophelia's romantic picture.

Keywords: Ophelia. Symbolism. Brazilian poetry. Moon (mythology). Nothingness (Philosophy).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – Outro mito feminino do fim-de-século: Ofélia	p. 01
CAPÍTULO 1 – O Simbolismo e Ofélia	p. 11
1.1 O Vazio como valor simbolista	p. 12
CAPÍTULO 2 – Ofélia romântica – Ofélia simbolista	p. 34
2.1 Ofélia romântica	p. 36
2.1.1 Plano Geral: fragilidade como <i>status</i>	p. 36
2.1.2 Ofélia e a loucura romântica	p. 47
2.1.3 Definição de Ofélia romântica	p. 56
2.2 Ofélia simbolista	p. 58
2.2.1 Plano Geral: o círculo narcisístico	p. 58
2.2.2 Ofélia e a loucura simbolista	p. 65
2.2.3 Definição de Ofélia simbolista	p. 69
CAPÍTULO 3 – Poemas ofélicos brasileiros do século XIX	p. 71
3.1 Dos raios solares românticos para as simbólicas luminescências da Lua	p. 72
3.1.1 Ofélia Solar	p. 73
“A Morte de Ofélia” (paráfrase), de Machado de Assis	p. 75
“Ofélia”, de Raimundo Correia	p. 78
“Ofélia”, de Luis Delfino	p. 79
3.1.2 Ofélia Lunar	p. 83
“Ofélia”, de Alphonsus de Guimaraens	p. 83
“Serenata”, de Cruz e Sousa	p. 88
3.2 Matizes de uma mudança em processo	p. 94
3.2.1 Herança do Ultra-romantismo: Casamento Macabro	p. 94

“Soneto de Ofélia”, de Alphonsus de Guimaraens	p. 96
“D. João d’Amor”, de Domingos do Nascimento	p. 102
“Dueto de Sombras”, de Nestor Vitor	p. 104
“Suicidas de Amor”, de Alphonsus de Guimaraens	p. 105
3.2.2 Especificidade do Simbolismo: Esterilidade Polar	p. 108
“Via-Láctea”, de Silveira Neto	p. 111
“Brumosa”, de Cruz e Sousa	p. 113
“A Noite de S. João”, de Valentim de Magalhães	p. 115
[Às vezes, quando vou por altas horas, quando], de Eduardo Guimaraens	p. 118
“Garças”, de Guerra Duval	p. 123
3.2.3 Prenúncio do Modernismo: Metapoesia	p. 127
“Doente”, de Auta de Souza	p. 130
“Ofélia”, de Alceu Wamosy	p. 135
“Madrigal de um Louco”, de Da Costa e Silva	p. 139
CONCLUSÃO	p. 147
BIBLIOGRAFIA	p. 151
ANEXO – Antologia de poemas ofélicos encontrados	p. 155

INTRODUÇÃO - Outro mito feminino no fim-de-século: Ofélia

A simbiose entre artes cênicas, artes plásticas e literatura no *fin-de-siècle* cultivou a imagem de Salomé¹ - uma dançarina voluptuosa que, seduzindo, leva um homem à morte - como ícone da sedução feminina, elegendo-a como *femme fatale* por excelência. Celebrada no conto de Gustave Flaubert, na tragédia de Oscar Wilde, no poema de Stéphane Mallarmé, na ópera de Richard Strauss e nos famosos quadros de Gustave Moreau, e em tantas outras obras de arte do século XIX e XX, ela encarna a típica mulher fatal: sua beleza demoníaca atrai os homens para a perdição e provoca naquele que a contempla medo e atração, terror e desejo².

A leitura de poemas simbolistas de franceses, portugueses e brasileiros revela, no entanto, que a *femme fatale* personificada em Salomé não reinou inabalável na preferência dos artistas do período. Há outro tipo feminino que seduz e fascina poetas e pintores no Simbolismo: a *femme fragile* simbolizada em Ofélia, personagem da peça shakespeariana **Hamlet** (1600). Transcreve-se a seguir o texto fundador do mito:

*Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
E contempla nas águas suas folhas prateadas.
Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
Que no franco falar de nossos pastores recebe
Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados*

¹ O texto fundador do mito de Salomé encontra-se na **Bíblia**, em Mateus 14:3-11 e em Marcos 6: 17-28. Seu nome é mencionado, no entanto, somente em **Antiguidades judaicas** ou **Livro dos judeus** (Livro XVIII, Capítulo 5, 4), escrito entre os anos 93 e 94 d.C., por Flavius Josephus.

² O impacto e a duração desse modelo de representação da mulher na arte finissecular inspiraram muitos estudos, artigos e livros. A recorrência desse tipo feminino na poesia e na prosa portuguesas motivou, por exemplo, Paula Morão, da Universidade de Lisboa, a publicar, em 2001, a antologia **Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-Século e Orpheu**, pela editora Cosmos.

*Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se defralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias,
Como sem perceber sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali
Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
Numa lodosa morte...³*

Para explicar o motivo pelo qual o nome de Ofélia é exaustivamente mencionado e para entender as razões pelas quais sua morte aquática torna-se mote obrigatório de poetas e pintores do final do século XIX, é necessário considerar que seu nome representa uma grande lei da imaginação⁴.

Para Gaston Bachelard, autor da clássica análise que nomeia e define o complexo de Ofélia – “Complexo de Caronte, Complexo de Ofélia”, terceiro capítulo de **A água e os sonhos** – essa lei da imaginação é a dissolução total do ser no meio aquoso. A relação entre Ofélia e a completa dissolução aquática será fundamental para o aproveitamento simbolista da imagem e, por conseqüência, para o desenrolar desta pesquisa.

Por ser formada à menor oportunidade (“a imagem de Ofélia se forma ao menor ensejo. É uma imagem fundamental do devaneio das águas”⁵, diz Bachelard), apropriada pelos poetas os mais diversos e alterada por muitos sem grande reverência, a imagem de Ofélia morta nas águas poderia dispersar-se, tornando-se irreconhecível. Para o filósofo, tal preocupação revela-se, no entanto, desnecessária porque a força e a unidade do complexo impedem que a imagem se dissolva:

³ Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.

⁴ o nome de Ofélia volta aos lábios nas circunstâncias mais diferentes (...) porque essa unidade, (...) porque o seu nome é o símbolo de uma grande lei da imaginação. BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 92.

As imagens elementares levam muito longe sua produção; tornam-se irreconhecíveis; tornam-se irreconhecíveis em virtude de seu desejo de novidade. Mas um complexo é um fenômeno psicológico tão sintomático que basta um único traço para revelá-lo por inteiro.⁶

O desejo por novidade é inerente ao processo de narração do mito. A transmissão do mito implica na modificação do mesmo porque que cada narrador, cada época, cada poeta (entendido como criador) elege determinadas características do relato fundador que considera relevantes e que atendem aos seus interesses e lança luz sobre elas. É inevitável que no “novo” relato transpareçam as opções, as leituras, os valores e os objetivos desse “novo” leitor. De fato, os usos e abusos da imagem de Ofélia morta revelam diferenças entre uma releitura de matiz romântico e uma releitura de cunho simbolista, impressas na reescritura do mito em poemas dos dois movimentos.

Se, por um lado, é possível vislumbrar duas tendências de leitura – uma romântica e outra simbolista –, o cotejo de poemas de um mesmo período evidencia, por outro, a diversidade de abordagens catalogadas sob uma mesma etiqueta. Frente a um corpus heterogêneo, o analista tende a selecionar e a hierarquizar, a fim de organizar a dissemelhança que tem diante de si. Neste trabalho, no entanto, não houve preocupação em definir a qualidade das releituras ou o mérito literário dos poemas, nem o interesse em estabelecer listas ou separar poetas maiores de poetas menores para evitar uma discussão que pouco proveito teria para esta pesquisa. Isso porque,

Se os exemplos citados são de caráter desigual, é porque ao pesquisar as convenções literárias se está apto a encontrar os mais claros denominadores comuns melhor exemplificados nas obras medíocres; o gênio possui uma maneira de evitar as convenções literárias ou de transformá-las em algo mais pessoal.⁷

⁵ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 89.

⁶ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 88.

⁷ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 83.

Tal constatação confirma a impressão de que o mito pode ser matéria de poesia tanto em suas características mais evidentes e recorrentes – aplicadas sem muito propósito por aqueles poetas que percebem a atualidade da imagem sem compreender, entretanto, sua necessidade, seu sentido ou valor – quanto em suas recriações e recombinações, nas quais o mito é valorizado e ampliado a ponto de condensar em si projeções, propostas e atributos que resumem toda uma época. Longe de serem dispensáveis, os poemas que apenas mencionam o mito denunciam o modismo e permitem vislumbrar quais características produziam impacto na mentalidade e no gosto comum no período abordado. No caso do complexo de Ofélia esta observação parece particularmente válida.

Para a incorporação do poema na antologia, a menção à personagem, mesmo que discreta, era imprescindível. A fim de não dar margem a equívocos ou dúvidas, dentre os muitos poemas que versam sobre a imagem de uma jovem morta vagando, pela água ou pelos ares, o foco de estudo foi definido pelo critério da nomeação explícita de Ofélia, indicando que ela desempenha um papel específico no poema e que por isso não pode ser substituída sem perda ou sem violação por outro nome feminino⁸.

Se o recorte que define o corpus exige inevitavelmente uma escolha, para o propósito deste trabalho a seleção final dos poemas mostrou-se suficiente já que é possível observar, a partir da comparação entre eles, diferenças significativas entre o tratamento romântico e o tratamento simbolista da personagem e da cena. Se recorte implica perda, uma comparação não hierarquizante mas interessada nos pontos comuns afigura-se como ganho pois evidencia os traços de cada um dos termos e permite entrever informações valiosas a respeito dos interesses de cada uma das tendências artísticas.

⁸ Os poemas “Fidalga”, de B. Lopes (1859-1916) e “Duplo Aspecto” e “Vendo-a rezar”, de Luis Murat (1861-1929) ficaram de fora desta pesquisa porque neles o papel de Ofélia era irrelevante.

A descoberta e a seleção de poemas simbolistas sobre Ofélia impõem, porém, de imediato, um problema para o crítico literário: os comentários dos estudiosos, as observações a respeito da personagem e as teorias delas decorrentes ou são contraditórias em si mesmas ou contradizem as leituras possíveis dos poemas simbolistas. A fortuna crítica apresenta uma Ofélia ao mesmo tempo alienada e masoquista, fluida e estática, amorosa e solipsista, doce e frígida, inofensiva e assustadora.

Esse caráter paradoxal da personagem poderia ser interpretado como resultante de sua própria configuração como imagem – uma imagem capaz de agregar valores díspares sem perder a unidade, característica que explicaria a força e a duração do mito. De fato, Ofélia é, por excelência, um tema de propriedade multidisciplinar sobretudo porque o mito agrega música, imagem e poesia, sem deixar de pertencer, na origem, ao teatro. Contrapondo à fragmentação do conhecimento, intensificada a partir da Revolução Industrial devido à necessidade de mão-de-obra especializada, os motivos fronteiriços ou multidisciplinares obtêm particular apreço dos simbolistas porque remetem, segundo a herança da interpretação swedenborguiana, a uma unidade total, perdida e desejável. Agregando propriedades a princípio incompatíveis, a personagem se prestaria à ilustração do que seria um tema tipicamente finissecular: sua paradoxal complexidade (ou mesmo simplicidade), cruzamento de atributos díspares, só poderia ser adequadamente expressa na intersecção ou na combinação de expressões artísticas diferentes, num projeto em que o assunto determinaria a representação. Judith Wechsler assim explica o entrelaçamento entre as diferentes disciplinas no século XIX:

The forms different disciplines take in their expressions of interest in Ophelia and the translations between them indicate how intertwined they are. What links them all is the idea that the outer can be expressive of

the inner; indeed, that is the grand idea that joins the discourses of the nineteenth century.⁹

Dito isso, o interesse do final do século num mito com tais características pareceria justificável e justificado. No entanto, a incoerência entre as considerações (esparças, é verdade) da crítica e as descrições da personagem nos poemas simbolistas ainda continua indigesta. A maleabilidade do motivo não pode explicar totalmente a feição múltipla de seus desdobramentos, não quando estes forem irreconciliáveis.

É na leitura dos poemas ofélicos românticos que se encontra a chave para a resolução deste impasse. Os poemas românticos trazem à cena, sim, uma Ofélia masoquista, amorosa, doce, fluida e inofensiva. Os simbolistas não.

A incompatibilidade entre uma leitura romântica e uma leitura simbolista do mito é tão grande que os autores que se dispuseram a analisar a personagem apressadamente recorreram a subterfúgios para dar conta das diferenças. O maior deles, cerne de todo o livro, é o de Julien Eymard, em **Ophélie ou le narcissisme au féminin - étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIXe. – XXe. Siècles)**. A explicação que o autor apresenta para justificar a combinação, aparentemente paradoxal, da doçura e do narcisismo de Ofélia é que o narcisismo da personagem é essencialmente feminino, isto é, voltado para agradar ao Outro. Eymard recorre, portanto, a uma categoria híbrida, fundada na hipotética diferença entre o olhar masculino e o olhar feminino diante do espelho, reforçando apenas velhas definições sexistas que irritam os feministas e nada acrescentam ao entendimento do mito.

⁹ As formas que as diferentes disciplinas adotam na expressão do interesse por Ofélia e as traduções entre elas indicam como elas estavam entrelaçadas. O que conecta todas elas é a idéia de que o externo pode ser expresso pelo interno; de fato, essa é a grande idéia que junta os discursos no século dezenove. [tradução minha] WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey* 43:2, nov. 2002.

O próprio Gaston Bachelard em **A água e os sonhos** incide no erro ao ver em Ofélia a representação de uma masoquista que só sabe chorar suas dores:

A água é o *elemento* da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o *elemento* da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe *chorar* suas dores e cujos olhos são facilmente “afogados de lágrimas”. O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher. Volta a ser homem – tornando-se outra vez “seco” - depois que as lágrimas secam.¹⁰

Assim, os diferentes autores parecem ver, no suicídio da personagem, apenas uma entrega florida ao amado. Bachelard, mesmo que reconheça a ligação de Ofélia com a Lua – símbolo da esterilidade circular auto-referente –, ainda vê nela traços de uma figura feminina devotada e suplicante de amor.

e quando chega o repouso, quando os seres do céu aceitam os movimentos muito simples e muito próximos do rio, esse devaneio enorme toma a lua que flutua pelo corpo supliciado de uma mulher traída; vê na lua ofendida uma Ofélia shakespeariana.¹¹

Finalmente, quando percebe que as características da Ofélia descrita destoam desse suicídio masoquista, Bachelard não interpreta, apenas citando Jules Laforgue e deixando a interpretação em aberto:

Notemos, por exemplo, este aspecto lunar na Ofélia de Jules Laforgue: “Ele se debruça por um momento à janela, a contemplar a bela lua cheia de ouro que se mira no mar calmo e nele faz serpentear uma coluna quebrada de veludo negro e de líquido de ouro, mágica e sem finalidade. Esses reflexos sobre a água melancólica... A santa e danada Ofélia flutuou assim a noite inteira...” (*Moralités Légendaires*, p. 56) [grifo meu]¹²

Ora, a coluna que o luar produz, e que flutua infinitamente, sem propósito, não é entrega amorosa como propõe a leitura bachelardiana da personagem, mas um desfilar estéril, esquecido em si.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 85.

¹¹ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 92.

Suspeitando que a explicação romântica da cena seja inadequada e insuficiente para a compreensão do aproveitamento simbolista do mito, despontam algumas perguntas: por que o movimento simbolista se interessa pela figura de Ofélia? Quais são as questões-base do movimento e como elas encontram eco na morte aquosa da personagem? Quais seriam as principais mudanças entre uma concepção romântica do mito e uma utilização simbolista do mesmo? Como essas mudanças se manifestam nos poemas e para quais caminhos apontam? Em suma, o que as obras de poetas tidos como maiores e de poetas tidos como menores nos quais a presença de Ofélia é indiscutível revelam acerca das transformações ocorridas na leitura da imagem na segunda metade do século XIX?

Não por acaso são estas as questões que norteiam este texto. Como fundamentos na elaboração das respostas estão dois trabalhos cujas análises cuidadosas e as generosas e precisas referências bibliográficas muito auxiliaram na elaboração desse estudo: os artigos de Maria Manuela Gouveia Delille sobre a ocorrência e as variações da figura de Ofélia na poética do português António Nobre¹² e a tese de doutorado de Francine Fernandes Weiss Ricieri, que estuda os desdobramentos da imagem de Ofélia na poética do brasileiro Alphonsus de Guimaraens¹⁴. Se a principal contribuição da primeira é a perseguição de uma mudança em curso do mito estrangeiro adaptando-se ao nacional (português), a segunda autora apresenta, de maneira inédita, um estudo da movimentação da imagem de Ofélia em torno de questões cruciais para o poeta simbolista, explorando as implicações de uma das leituras simbolistas do mito no Brasil.

¹² BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 92.

¹³ Destaque para “A Santa Iria” de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia”, publicado na revista *Biblos*, em 1964, e “Variações ofélicas em três sonetos de Guilherme de Almeida, António Nobre e Miguel Torga”, publicado nas *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de setembro de 1993. Lidel (Lisboa – Porto – Coimbra).

¹⁴ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001.

Partindo da investigação de questões e de respostas formuladas por um fim-de-século que ansiava por superar limitações burguesas, esta dissertação procurou estabelecer o vínculo entre as preocupações fundamentais desse homem finissecular e seu interesse pela imagem de Ofélia morta nas águas. A leitura dos poemas ofélicos simbolistas forneceu a pista dos motivos que justificavam a conexão Simbolismo-Ofélia ao indicar uma constante: a fixação no Vazio.

Desenvolvido por meio de três tópicos literários – a confusão dos amantes-cadáveres, a esterilidade e a metapoética –, o interesse finissecular pelo Vazio, cabe avisar, embora se alimente da filosofia de Schopenhauer, não foi apresentado como uma doutrina formulada e seguida sem contestação por todos os poetas simbolistas, mas antes como semelhança de postura e de temática, semelhança que se justifica pelo momento histórico-social no qual esse interesse eclodiu. Nesta base, discutiu-se no Capítulo 1 tanto a relação entre os três tópicos e o Vazio quanto o papel de Ofélia em cada um deles.

Para que a arquitetura da argumentação em prol da relação Ofélia e Vazio não restringisse a si mesma e a perspectiva se perdesse, julgou-se válido introduzir na seqüência uma reflexão justamente sobre a representação romântica da personagem: as bases nas quais ela se assenta, as influências teatrais na leitura, o tipo de loucura que constrói. Para que a comparação se tornasse mais consistente, poemas franceses e brasileiros dos dois períodos foram transcritos e brevemente comentados.

Depois de confrontadas as duas leituras, considerou-se importante acompanhar essa mudança em processo, reparando nas gradativas mudanças de uma para a outra. Exemplarmente, foram escolhidos três poemas ainda mais próximos ao relato shakespeariano, anteriores à leitura simbolista, e dois poemas lunares, característicos da estética finissecular.

Na seqüência, ao adentrar no estudo dos poemas ofélicos simbolistas divididos já em tópoi, o texto ganhou em densidade e o aproveitamento de Ofélia nos poemas foi se revelando, mais e mais afastado da matriz, cada vez mais disperso, cada vez mais complexo e cada vez mais importante.

O objetivo do trabalho era perseguir a reescrita de um mito num período específico, lançando luz sobre ambos. Espera-se tê-lo atingido de maneira satisfatória a fim de despertar ou alimentar o interesse por esses dois fascinantes assuntos: Ofélia e o Simbolismo.

CAPÍTULO 1 - O Simbolismo e Ofélia

OPHELIA

Where the pool unfurls its undercloud -
There she goes

And through and through
The kneading tumble and water-hammer.

It a trout leaps into air, it is not for a breather.
It has to drop back immediately

Into this peculiar engine
That made it and keeps it going

And that works it to death -
there she goes

Darkfish, finger to her lips,
Staringly into the afterworld.

Ted Hughes (1930-1998), **River**

1.1 O Vazio como valor simbolista

A leitura de parte da produção poética simbolista, especialmente daquela produzida em torno da personagem shakespeariana Ofélia, aponta para uma íntima relação entre representações do Vazio e a descrição da morte da personagem. Mais do que ver nessa recorrência apenas uma associação fortuita de imagens, é possível compreender o duplo interesse por Ofélia e pelo Vazio no Simbolismo ao distinguir os valores que moveram esses artistas das visões de mundo que os antecederam.

Assim, se os poemas analisados no último capítulo mostrarão a *diversidade* de desdobramentos no tratamento finissecular da cena, o ponto de partida para a compreensão da leitura simbolista de Ofélia é a investigação da *unidade* que alimentou essas criações. Isso porque estudar um movimento artístico e, mais especificamente, um movimento literário implica circunscrever quais foram as questões que incomodaram os estetas e intelectuais do período e quais os diálogos, na forma de obras de arte, que estes desenvolveram. Se assim não for, incorre-se no erro de permitir que as particularidades e os detalhes da obra de arte sejam descritos com precisão, cedendo no máximo espaço a certas considerações vagas, sem esclarecer no entanto a necessidade e a importância do emprego de tais imagens e recursos naquele momento.

Nessa linha, a declaração de Guy Michaud no início de **Message poétique du Symbolisme** convence acerca da importância de entender, em meio aos numerosos fatos que o geram e que o sucedem, as forças que atuam num momento para poder, enfim, elucidá-lo, mesmo que apenas em parte:

(...) on devra penser que chaque moment se concrétise en un faisceau de faits infiniment nombreux qui porte en lui-même, par conséquent, une causalité infinie. Aussi n'aura-t-on rien expliqué si, après avoir abstrait

l'événement aux fins d'analyse, on ne le réintègre à l'ensemble des forces en conflit au sein desquelles il a pu naître.¹⁵

Se apreender o conjunto de forças que atuavam no momento simbolista permitiria explicá-lo, reconstituir completamente o ambiente cultural, social, político, religioso e mesmo cotidiano da época é tarefa, os historiadores bem sabem, impossível. No caso de um movimento cuja reputação é a de estar restrito a si mesmo e a de pouco acrescentar à compreensão da arte e da sociedade do século XXI, a reconstituição, além de inviável, pode ser vista como inútil ou indesejável.

Não investigar os valores e práticas que regiam o período implica, por outro lado, ver gratuidade, quando não neurose, nas escolhas estéticas. Sem entender as forças motrizes, a adequação dos propósitos e das práticas artísticas simbolistas à sua época assim como as marcas da herança destes na arte e na sociedade do século XXI continuam desconhecidas, reproduzindo o preconceito. Esquivar-se de particularizar uma época – sobretudo quando esta é palco de muitas revoluções, ou ainda quando nela se estabelecem propostas artísticas pouco compreensíveis como é o caso do Simbolismo – contribui para a proliferação de apressados juízos ou equivocados ou pouco elucidativos, como bem exemplifica a história da crítica literária brasileira. Sem as chaves de leitura fornecidas pelas inquietações, que por sua vez resultam de acontecimentos e de mudanças em geral observáveis, a interpretação dos poemas simbolistas brasileiros revela-se, senão pobre, impossível.¹⁶

¹⁵ (...) devemos pensar que cada momento se concretiza num feixe de fatos infinitamente numerosos que carrega nele mesmo, por conseqüência, uma causalidade infinita. Por isso não teremos explicado nada se, depois de termos abstraído o acontecimento para fins de análise, não o reintegramos ao conjunto de forças em conflito ao seio das quais ele pôde nascer. [tradução minha] MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1978, p. 5.

¹⁶ A respeito da sempre retomada relação entre Literatura e História, eleger a História como foco e ponto de partida implica o risco de se utilizar da Literatura, na improvável mas almejada reconstrução de um período, como mera ilustração ou como parte da reconstrução histórica – escolha arriscada (já que se trata de “ficção”, palavra que recebe “dissimulação” por sinônimo) que desconsidera o trabalho criativo e

Defender que poetas e artistas se comportam não como gênios deslocados no tempo mas como autores e pensadores focados em determinados interesses, decorrentes do momento histórico e social no qual vivem¹⁷, é portanto uma proposta particularmente importante para o estudo do movimento simbolista brasileiro tido como alienado aos problemas sociais e políticos do país e do mundo. É verdade que “a torre de marfim nunca foi tão alta”, como afirmou o próprio Paul Valéry, mas a consideração não pode parar nisso. O distanciamento do poeta e sua poesia com relação ao público e à realidade não sinaliza sua incapacidade de perceber e discorrer acerca das alegrias e mazelas do mundo exterior, mas se concretiza como uma opção, estrategicamente pensada, de ocupar-se de algo além disso, de modo que sua arte seria uma resposta, das mais expressivas, às pressões, às injustiças e à desesperadora situação do homem neste mundo.

Logo, permitir que um momento particularmente abundante da produção poética, rico em símbolos, inovador nas propostas e contestador das interpretações anteriores seja relegado ao ostracismo dos breves jornais corroídos ou dos caprichosos livros de edições reduzidas, e portanto permaneça enclausurado no tempo, seria desperdício de muitas

formal do escritor. Por outro lado, eleger a Literatura como foco e ponto de partida e ignorar a História expõe o pesquisador ao risco de avaliar um movimento como socialmente alienado e de não entender como as produções que ele apresenta, diferente de serem marcadas exclusivamente pelo isolamento, pelo capricho ou pela ilogicidade (no sentido de um medo ou uma falta), são respostas às indagações que os tempos (as mudanças e os acontecimentos) lhe estabeleceram. No caso do movimento simbolista, a segunda escolha provocou distorções significativas: lido sob uma lista de características formais ou de valores eleitos, a situação histórica do movimento foi embaçada, restrita a um pequeno grupo de extravagantes contestadores do progresso e da emotividade. Assim, perdeu-se a lógica e, por conseguinte, o impacto e o significado das escolhas artísticas desses excêntricos. Para o estudioso da Literatura desse período, o equilíbrio parece ser o de entender que uma série de acontecimentos (impossível de ser esgotada, hierarquizada ou medida) alterou a percepção, os valores e as perguntas de parte da população, que por sua vez produziu uma arte que, não sendo mero produto de seu tempo, dialogava com os novos incômodos e os novos sonhos. Longe de se configurar como uma simples relação de causa e efeito – já que mudança, leitura e produção acontecem concomitante e entrelaçadamente, e em tempos diferentes para os diferentes indivíduos –, esse equilíbrio precisa de tempos em tempos ser recalculado.

¹⁷ Essa recuperação do plano geral que estabelece e explica os valores vigentes não desconsidera as particularidades da literatura como criação artística, individual e, em parte, não consciente.

perguntas e de algumas respostas – algumas delas ainda atuais – sobre a experiência humana.

Para que isto não ocorra, é preciso mapear minimamente o terreno propício para o surgimento ou para o destaque dessas inquietações fundadoras.¹⁸

Como se sabe, o século XIX foi fértil em transformações e revoluções. Foi o século da euforia do progresso tecnológico e científico, da descoberta do *eu* e suas emoções, do crescimento das indústrias e suas cidades e da aspiração progressista de descrever, classificar e abarcar toda a realidade. Pouco a pouco, porém, tal entusiasmo foi minado pelos valores efêmeros deste mesmo mundo, fragmentário nas suas crenças, obcecado com as modas e com as inovações, limitado pelo conhecimento compartimentado, contrariado pela proliferação das subcondições de vida de grande parte da população e aborrecido com suas emoções volúveis e suas frustradas batalhas. O idealismo deu lugar ao ceticismo. A marca do espírito *fin-de-siècle* foi, pois, uma fissura pós-euforia (ou antieuforia, já que muitos desses movimentos lhe foram concomitantes).

Embora o Brasil não tenha experimentado um momento social típico para a eclosão e para o desenvolvimento do Simbolismo – na medida em que o movimento, sendo cosmopolita, foi essencialmente parisiense, cidadão, filho das máquinas e do progresso –, características peculiares de regiões, de recepção e de marginalidade no cenário mundial podem ter contribuído para o sentimento de afinidade entre o movimento de Paris e o espírito desses “exilados” homens de letras. Isso explicaria, em parte, a força do movimento na região Sul, marginalizada pela elite cultural do país e palco da Revolução Federalista de 1893 a 1895, o reduzido espaço na imprensa concedido a poetas simbolistas de todo o

¹⁸ Nunca é demais esclarecer que o objetivo desta discussão não é reduzir o movimento a uma lista de acontecimentos ou práticas já que, se “realidade é feita de vasos comunicantes”, como prega Andrade Muricy, compartimentar só pode ser estanque e efêmero. Na tentativa de compreender os valores que

país, que se sujeitavam aos jornais fundados e divulgados entre o próprio grupo, além do esquecimento e abandono de grande parte dos poetas e suas obras, até hoje negligenciados. Mesmo os sempre lembrados poetas Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens estavam fora dos círculos mundanos e compartilhavam (e até mesmo cultivavam) o sentimento de ser estranho, estrangeiro. Isso significa que, apesar do contexto cultural, histórico, político e social brasileiro ser bastante diverso do parisiense, a relação entre o poeta e a sociedade era bastante semelhante.

Instauradoras de uma nova visão de mundo, as perguntas formuladas pelos simbolistas europeus teriam origem, fundamentalmente, na consolidação da Revolução Industrial e no maciço êxodo rural. Acima da luta de classes e dos novos problemas advindos da urbanização e da industrialização, aos poetas, dramaturgos, pintores e escultores simbolistas incomodava a perda de unidade e de sentido da existência¹⁹. Isso porque

as tormentosas transformações sociais da revolução industrial desencadearam um conflito entre as representações simbólicas tradicionais do mundo [fundadas numa estrutura rural e católica] e uma nova realidade [urbana], baseada em valores completamente diferentes.²⁰

Explica-se: a industrialização modificou drasticamente o cenário europeu a tal ponto que, durante o século XIX, de cada sete pessoas, uma emigrou para o Novo Mundo e para as colônias, cinco mudaram-se para as cidades e apenas uma permaneceu no campo. Porém, mais do que modificar o cenário em que se desenrolaria a existência do homem, o viver em cidades alterou as relações sociais – agora menos familiares e mais individualistas

moviam a época, é fundamental considerar, todo o tempo, a complexidade, a diversidade e o caráter rizomático de qualquer relação.

¹⁹ O movimento romântico está fundado, também, na sensação de uma unidade perdida. O amor eterno, a pátria e o retorno ao natural (ou à Natureza) afiguram-se, no entanto, ainda como possibilidades de reviver ou revitalizar essa unidade; para os simbolistas, essas soluções já não são mais eficazes.

²⁰ GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006, p. 12.

– e possibilitou maior desenvolvimento e divulgação das ciências graças à maior concentração de pessoas num espaço.

Se por um lado a urbanização, o progresso científico e a industrialização crescente representaram a perda dos valores e significados encontrados no sistema cultural anterior, por outro proporcionaram um dinamismo sem precedentes na história da cultura. Isso porque a frenética substituição do velho pelo novo diminuiu a afeição humana pelas posses materiais e, conseqüentemente, pelas posições intelectuais, estimulando a constante reavaliação filosófica e artística. Assim, segundo a reflexão de Arnold Hauser em **História social da arte e da literatura** acerca do período, essas profundas transformações seriam responsáveis pelo surgimento de correntes e vanguardas, entre as quais o Simbolismo:

Pois o rápido progresso tecnológico não só acelera a mudança de moda, mas também a variação de ênfase nos critérios de gosto estético; ocasiona freqüentemente uma insensata e estéril mania de inovação, uma incansável busca do novo meramente por ser novo.²¹

O movimento simbolista se introduz, portanto, na lacuna deixada pela frustração que segue à empolgação material e racional do século XIX e no vazio gerado pela falta de explicações para questões existenciais e metafísicas já que, se “a realidade da aldeia tinha estruturado a identidade particular e social [do homem], nas cidades não havia nenhuma experiência equivalente que conferisse significado e valor à vida”²². O Simbolismo eclode no momento em que a plenitude não era mais um sonho possível.

o travo que nos resta do comércio com qualquer grande simbolista é a continuação da pergunta ou do desespero da perda do que significaria a possibilidade de uma plenitude existencial. Existem sempre “invitations aux voyages”, mas ainda que o autor tenha lido todos os livros e possua

²¹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 896.

²² GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006. O autor justifica a menor incidência do Simbolismo nos países protestantes com o argumento de que a Reforma – promovida pelas novas classes pragmáticas, financeiras e mercantis – já havia melhor preparado as mentalidades para esta mudança.

mais lembranças do que um Velho de mil anos, nenhuma delas lhe trará consolo ou paz interior.²³

De modo mais profundo, a superconsciência da falta de controle sobre seu destino²⁴ e a insatisfação com as explicações oferecidas pela Igreja e pela ciência fizeram com que “o significado religioso de ‘alma’ fosse substituído por uma consciência da psique universal do homem perdido no mundo físico que ele nunca compreenderá”²⁵. Esse homem não encontra substitutos aos quais se apegar, embora perceba que faz mais sentido deslocar o foco do mundo material e físico para algo ligado ao espírito.

Sem saber muito bem a que se apegar, desnorteado pela redescoberta de si mesmo em meio a valores gastos e grandiosas mentiras, esse eu só vê incertezas e decepções. Vive a decadência e dela se alimenta.²⁶

Como não consegue impor de imediato novos valores, contraria aqueles que não o satisfazem: tanto os valores do mundo objetivo, ligados à literatura dita parnasiana e naturalista, quanto os do mundo emotivo-subjetivo, base da literatura de cunho romântico, são desprezados. Na verdade, o movimento simbolista apropria-se de elementos cruciais para esses três modelos de mundo mas esvazia-os de sentido: do parnasianismo herda a esterilidade e a busca por uma nova linguagem poética; do naturalismo a visão apocalíptica do mundo e de uma sociedade necessariamente gasta e degenerada; do romantismo os temas, os traços, os emblemas.

A esterilidade simbolista se opõe à parnasiana na medida em que – não sendo apagamento dos temperamentos artísticos ou consequência da reprodução de modelos ou

²³ ALVARENGA, Otávio Melo. Alphonse reeditado. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 03/04/1955. apud RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonse de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 2001.

²⁴ Anna Balakian define essa dolorosa percepção como “elevada consciência do vazio em que o homem navega cegamente, sem saber de onde veio nem para onde vai.” BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, p. 91.

²⁵ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, p. 94. Mesmo que o sucesso das experiências metafísicas permita a compreensão total desse e de outros mundos, o desajuste entre o homem finissecular e o mundo físico não será resolvido.

regras cultuados – marca uma atitude artística, social e, como não poderia deixar de ser, política frente ao mundo e aos sistemas culturais em voga. Ou seja, a esterilidade simbolista não é o resultado imprevisto de certas escolhas estéticas (como para os parnasianos)²⁷, mas uma postura consciente, proposital, desejável e produzida.

Do mesmo modo, a abordagem simbolista acerca da sociedade corrompida difere-se da naturalista: enquanto esta última analisa cientificamente as causas dos distúrbios e das doenças, especializando-se nos romances-teses, a primeira mergulha na degradação dessa mesma sociedade para reafirmar seu desgosto, seu pessimismo e seu fascínio por meio da recorrência desses mesmos elementos (perversão sexual, neuroses, sociofobias), sem a preocupação de justificar seu interesse ou de definir-se numa escolha maniqueísta.

Por fim, a relação do Simbolismo com o Romantismo é a de dívida já que absorve os temas, num aproveitamento explícito, mas retira deles o sentido idílico, emotivo ou puramente ascensional²⁸. Caveiras, amadas mortas e luas cheias povoam ambas as poéticas mas, se para os românticos as imagens da morte representam uma ameaça ao amor ou se prestam para marcar a superação do sentimento amoroso sobre a fatalidade do destino, os simbolistas concentram-se nessas mesmas cenas para reafirmarem sua

²⁶ PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 193.

²⁷ Segundo Peixoto, a esterilidade e a idéia de decadência [do Simbolismo/ Decadentismo] já se encontravam no próprio Parnasianismo: "Os gérmenes da revolta contra essa perfeição, contra o domínio da razão e do objetivismo científico, que caracterizou boa parte da poesia de finais do século XIX, já estavam presentes nos questionamentos sobre o fazer poético feitos pelos próprios parnasianos". Como exemplo dessa autocrítica, o autor apresenta o trecho de Raimundo Correia escrito em 1889, no apogeu do movimento, um ano após a calorosa recepção de **Poesias** de Olavo Bilac: "Como eu invejo isso, eu, devastado completamente pelos prejuízos dessa escola a que chamam parnasiana, cujos produtos aleijados e raquíticos apresentam todos os sintomas da decadência e parecem condenados, de nascença, à morte e ao olvido! Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escala por Lisboa, literatura tão falsa, postiça e alheia de nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal que vai grassando entre nós. Não me atrevo, pois, a censurar ninguém; lastimo profundamente a todos". Signo de uma esterilidade decadente, o interesse pela forma contribuiu, por outro lado, para que o Parnasianismo estivesse na raiz e para que acompanhasse o início da grande pesquisa por uma nova linguagem poética promovida pelos

desilusão tanto com relação à vida e sua manifestação máxima, o amor, quanto com relação à morte. Essa postura se evidencia, inclusive, na leitura simbolista do personagem Hamlet, par amoroso de Ofélia na peça shakespeariana:

Todos os mitos que podiam significar esta desesperança do destino humano foram utilizados [pelos simbolistas]. Neste aspecto, o mito de Hamlet, tão atrativo a esta atitude fim-de-século, dificilmente pode ser identificado na luta interior da personagem de Shakespeare, mas foi estilizado no momento da contemplação da caveira de Yorick. Este é o Hamlet que identifica o homem como a “quintessência do pó”.²⁹

Herdeiro pródigo de cada um dos movimentos que lhe foram anteriores ou que lhe foram concomitantes, ao Simbolismo coube procurar seu próprio caminho. E o ponto de partida para desenhá-lo é justamente a recusa em compactuar com as explicações dadas até então às suas inquietações. Isso, somado à fugacidade dos momentos de plenitude estética, faz do poeta simbolista um homem marcado pela ausência, nascido em lacunas, em não.

A oposição e a falta que definem esse homem são a causa de seu cansaço, esgotamento que dá origem ao anseio por entorpecer a alma de todas as maneiras possíveis: de sexo, bebidas e drogas à vibração sonora da poesia, culminando no desaparecimento no silêncio, no Nada. Ambigualmente, essas “fugas” ao mesmo tempo o conduzem àquilo que mais deseja, que é a união além da mente e do corpo: a dissolução no Todo.

René Girard, em **Mensonge romantique et vérité romanesque**, também vê nesses excessos finisseculares uma tentativa de destruir ou embotar o desejo, uma tentativa de conquistar o nirvana:

simbolistas. PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 197 e 198.

²⁸ No Simbolismo a ascensão não se apresenta isoladamente mas sim associada à queda.

²⁹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 91.

Il [le non-désir de le héros pós-romantique] rappelle plutôt un engourdissement des sens, une perte totale ou partielle de la curiosité vitale. (...) L'alcool, les stupéfiants, la douleur physique très intense, les abus érotiques peuvent détruire ou émousser le désir. Le héros parvient alors à un état d'*abrutissement lucide* qui constitue la dernière des poses romantiques.³⁰

Diante do insucesso das projeções românticas – que terminam por mergulhar o homem num ciclo de rivalidades e dissimulações expressas por meio de ciúmes, invejas, vaidades, galanteios, atitudes masoquistas ou sádicas, escravidão e violência – o homem percebe que não pode projetar seu desejo sobre Outro.

La théorie “symboliste” du désir est donc aussi anti-romanesque (...). Ces théories nous décrivent un désir sans médiateur. Elles traduisent le point de vue du sujet désirant résolu à *oublier* le rôle que joue l'Autre dans sa vision du monde.³¹

Escapando do mediador, do foco no Outro, o homem simbolista se volta *para e contra* o próprio desejo:

[Le dandy] N'ayant plus, lui-même, de médiateur, il devient le pôle magnétique du désir et de la haine.³²

Fechado dentro do seu círculo impregnado de ar viciado, ao dândi – homem simbolista por excelência – restam, portanto, dois caminhos: entregar-se aos caprichos vãos de sua volúvel vontade, agindo sob uma frieza calculada como a dizer aos outros “Eu me basto a mim mesmo”, numa escolha semelhante a do herói des Esseintes, de Huysmans, ou negar seu próprio desejo, numa espécie de ascese em sentido contrário que

³⁰ Ele [o não-desejo do herói pós-romântico] lembra sobretudo uma letargia dos sentidos, uma perda total ou parcial da curiosidade vital. (...) O álcool, os entorpecentes, a dor física muito intensa, os abusos eróticos podem destruir ou embotar os sentidos. O herói chega então a um estado de embrutecimento lúcido que constitui a última das poses românticas. [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 272 e 273.

³¹ A teoria “simbolista” do desejo é então também anti-romanesca. (...) Essas teorias nos descrevem um desejo sem mediador. Elas traduzem o ponto de vista do sujeito desejante decidido a esquecer o papel que desempenha o outro na sua visão de mundo. [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 45.

³² [O dândi] Não tendo nada mais além de si mesmo como mediador, ele se torna o pólo magnético do desejo e do ódio. [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 168.

pode indicar ou culminar no entorpecimento como também pode estar na origem da produção poética. Por fim, tanto a super estimulação dos sentidos quanto a negação do desejo desembocam na mesma encruzilhada: a esterilidade.

A negação do desejo, isto é, a recusa em designar para si um deus, implica necessariamente na adoração do próprio Nada:

Seul individualiste digne de ce nom, l'orgueilleux ne fuit plus son néant dans le désir, il fait de ce néant, au terme d'une ascèse radicale de l'esprit, l'objet même de son adoration.³³

Colocar seu vazio como centro de sua adoração tem como objetivo conquistar a autonomia de um deus, o “bastar-se a si mesmo”, e esta é a escolha de um certo grupo simbolista mesmo que isso signifique transformar impotência em onipotência, mesmo que isso signifique alargar sua ilha deserta às dimensões do infinito. Renunciando à transcendência vertical (em direção a Deus) e à transcendência horizontal (em direção a Outro), esse homem simbolista, como Zaratustra de Nietzsche, se esforça para penetrar no santuário de sua própria existência por meio de uma ascese purificadora análoga à ascese religiosa mas de sentido inverso:

[II] veut adorer son néant. Il veut adorer ce que chacun de nous découvre de plus misérable et de plus humilié, au plus profonde de lui-même. (...) Désirer son néant c'est se désirer au point le plus faible de son humanité, c'est se désirer mortel, c'est se désirer mort.³⁴

Tal desejo por ver-se morto, antes de significar somente a vontade de suicidar-se, é uma das respostas adotadas por esse fim-de-século para fazer frente à interminável insatisfação humana, evidenciada pelas mudanças cada vez mais freqüentes. Embora o

³³ Único individualista digno deste nome, o orgulhoso não foge mais de seu vazio que dá origem ao desejo: ele faz desse nada, ao fim de uma ascese radical do espírito, o próprio objeto de sua adoração. [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 273.

³⁴ [Ele] deseja adorar seu nada. Ele deseja adorar aquilo que cada um de nós descobre de mais miserável e de mais humilhante, no mais profundo de si mesmo. (...) Desejar seu nada é desejar-se ao

desejar-se morto possa vir expresso em alguns poemas ofélicos, notadamente os de Alphonsus de Guimaraens³⁵, como se verá adiante, em termos que o aproximam do suicídio – autonomia possível para um homem desgraçado mas orgulhoso, que quer “montrer au Tout-puissant que la meilleure de ses armes, la terreur de la mort, a perdu son pouvoir.”³⁶ –, esse desejo se configura, primeiramente, como uma possibilidade de evasão.

Recuperando as palavras de Guy Michaud ao discutir a influência do pensamento de Arthur Schopenhauer no Simbolismo, quando a vida se volta contra ela mesma (como nesse desiludido fim-de-século), a evasão é a única saída³⁷. Mas não se trata de uma evasão para o ideal, para a irrealidade ou para o individualismo – escapes românticos -, mas um retorno à impassibilidade, renúncia à vida e ao mundo. Subjacente a idéia de evasão está, portanto, a negação, o Nada como único remédio para o mal de viver. Segundo o filósofo alemão,

Contre le mal de vivre, un seul remède est pleinement efficace: la négation complete du Vouloir-Vivre.³⁸

Se cada um dos poetas e cada um dos poemas influenciados por essa percepção desesperançosa do mundo e da vida e por uma resposta aos moldes schopenhauerianos organizará de modo peculiar a produção artística que dá forma ao movimento simbolista, é possível vislumbrar, na diversidade dos poemas ofélicos, pelo menos três tendências de

ponto mais frágil de sua humanidade, é desejar-se mortal, é desejar-se morto. [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 275.

³⁵ A respeito de alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens, Ricieri destaca, dentro de uma representação igualmente asfixiante da vida e da morte, o recurso ao suicídio: “De todo modo, são dois pesadelos: o pesadelo da vida, o pesadelo da morte. E, ao fim, nem um nem outro espaço parece conter a saída para os dramas apontados, apesar da ora ligeira, ora pronunciada vantagem da precipitação voluntária à morte.” RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: Unicamp, 2001, p. 96.

³⁶ mostrar ao Todo-poderoso que a melhor de suas armas, o terror da morte, perdeu o seu poder. [trad. minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 276.

³⁷ MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1947, p. 213. Literalmente, em francês, “la vie se retourne contre elle-même, et la seule issue est-elle l’évasion”.

formulação para o desejo de evasão a fim de libertar-se do sofrimento. São elas: a entrega voluntária à morte, apagamento total, fim absoluto, organizada em torno de representações de suicídio de ambos os amantes, encontro no qual se dissolvem também as individualidades; a cessação de todo movimento, repouso no Nada, retorno à paralisia, a passividade e a indiferenciação, expressas por meio de imagens de esterilidade; e por fim, a arte que, mesmo que de modo passageiro, “nous libère vraiment de la souffrance, en transformant la vie en contemplation de la vie”³⁹, considerado o prazer estético como um estado puro liberto das condicionantes da vida.

Não é difícil perceber a íntima relação entre as imagens de esterilidade e de suicídio dos amantes com o Vazio; menos óbvia é a relação entre o Vazio e o culto à Arte. Entendidos todos os três – esterilidade, suicídio e Arte – como saídas para a angústia finissecular e para o sofrimento sem paz, o nexos entre Arte e Vazio é mais facilmente estabelecido. O comentário de Guy Michaud a respeito da contribuição de Schopenhauer reforça a proximidade:

Car si le plaisir esthétique est pur, désintéressé, libéré du vouloir, et capable par là de nous apporter le calme et la sérénité, il est aussi, du fait de son désintéressement même, inhérent à une intuition de la réalité en soi, à une claire contemplation des Idées qui alors deviennent visibles à travers les phénomènes.⁴⁰

Assim, a autonomia ou o desinteresse da Arte – no sentido de que esta não necessita se fixar em outra coisa, mas representa um mundo independente da vida e do real – semelhante à atitude dândi, implica na possibilidade de uma poesia voltada

³⁸ Contra o mal de viver, um só remédio é plenamente eficaz: a negação completa do Querer-Viver. [tradução minha] MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1947, p. 213.

³⁹ Assim a arte nos libera verdadeiramente do sofrimento ao transformar a vida em contemplação da vida. [tradução minha]. MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1947, p. 212.

⁴⁰ Porque o prazer estético é puro, desinteressado, liberto do querer, e capaz por isso de nos trazer a calma e a serenidade, ele é também, devido ao seu desinteressamento mesmo, inerente a uma intuição da realidade em si, a uma clara contemplação das Idéias que então se tornam visíveis através dos

exclusivamente para si mesma. É o que discute Arnold Hauser sobre a proposta de uma poesia pura, explicação especialmente útil para o poema “Madrigal de um Louco”, de Da Costa e Silva, que será analisado no Capítulo 3:

[A poesia pura] Representa a mais pura e intransigente forma de esteticismo e expressa a idéia básica de que é inteiramente possível um mundo poético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, auto-suficiente, girando em torno do próprio eixo.⁴¹

Por não se submeter à Vontade (já que é existência-em-si, microcosmo autônomo, independente da realidade), a Arte permite uma experiência terrena de plenitude e calma. Sendo assim, é inevitável que seja representada como a possibilidade de êxtase místico, o que resultará em metapoemas ofêlicos essencialmente laudatórios.

No entanto, mesmo que a Poesia e seu material simbólico sejam vistos como união, momentânea, de espírito e sentidos, os símbolos que a definem não deixam de remeter à corrosiva fissura aberta pela substituição de um mundo por outro:

Um símbolo, pela sua verdadeira natureza, refere-se a uma realidade ausente. Em matemática significa uma quantidade desconhecida; em religião, poesia ou arte, empresta substância a uma qualidade desconhecida – um valor que permanece fora do alcance. Num contexto religioso, essa qualidade é desconhecida (ou desconhecível) porque pertence a uma ordem diferente da realidade – uma ordem sobrenatural – e, por conseguinte, pode apenas ser significada por um objecto sagrado.⁴²

Fundado na ausência mas apontando para a existência de uma realidade inefável, o símbolo é “uma exata referência a algo indefinido”. O poema é, desse modo, a tentativa de tornar inteligível um mundo que é, por outros meios, intangível.

fenômenos. [tradução minha] MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1947, p. 212.

⁴¹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 927.

⁴² GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006, p. 20 e 21.

Assim, a produção poética calcada no simbólico discorre acerca de algo que permanece fora do alcance do homem mas que ganha substância por meio da própria poesia. Por conseqüência, a poesia seria o único modo de entrever, através do símbolo, o Mistério, o Todo Indivisível, o sentido incontestável da existência.

Símbolo e Poesia representam, portanto, ao mesmo tempo, a ausência (já que o símbolo remete a uma ordem outra, que não pode ser expressa de outro modo senão pelo simbólico) e a plenitude (considerando que símbolo e Poesia, não dependendo do externo, bastam-se a si mesmos).

Pelo labor artístico, e não via inspiração divina, é que o poema poderia se realizar como “plenitude temporária” (com o perdão da incoerência do termo): chegar-se-ia ao Infinito tanto por meio do descolar progressivo de palavras e estruturas de seus respectivos referentes⁴³ como o endeusar da própria forma que dá materialidade ao poema.

Esses dois caminhos parecem, no entanto, à primeira vista, opostos: se por um lado a poesia tende, em termos melódicos e lexicais, pelo descolar progressivo do referente, à abstração, a fixação temática exatamente naquilo que parece barrar seu vôo – sua concretude, sua materialidade – soa incoerência. Ou seria a fixação no concreto outra maneira de se abstrair? É verdade que fixar o olhar em um objeto de uma distância muito reduzida não permite que se distinga mais o exterior, o que se configura como uma espécie de embotamento e, por que não?, uma espécie de abstração. Se essa for a explicação, a obsessão pela forma – redutora apenas na aparência – seria capaz na verdade de abrir as

⁴³ O descolamento entre o signo e o referente se daria, em Cruz e Sousa, através do emprego do vocabulário hermético e da produção de inebriamento sonoro; em Eduardo Guimaraens, pela repetição de palavras, versos e rimas, assim como pelos *enjambements*, que reforçariam a circularidade, e conseqüentemente a inteligibilidade, do poema; em Guerra Duval, Da Costa e Silva, Alphonsus de Guimaraens e tantos outros pela impossibilidade de determinar, rápida e decididamente, o assunto do poema dada a enigmática construção de símbolos.

portas ao Infinito, ao pleno. Conclusão: ao unir a referência ao referente, a poesia simbolista estabelecerá um círculo urobórico, um círculo pleno de Vazio.

Como entender um círculo pleno de Vazio? O símbolo é plenitude na medida em que é o desfile de uma existência completa circunscrita a si mesma. É pleno porque não depende de outros, basta-se, fecha-se na sua inteireza como imagem e sentido, sem encontrar equivalentes satisfatórios em outras linguagens. Sendo símbolo simbolista, é um ponto indivisível que pode explodir em milhares de significados, mas que continua reservado, coeso, intacto, indiferente na sua existência. E é vazio pelos mesmos motivos: sem referência exterior que lhe seja adequada, sem eleger um modelo, um deus ou uma outra imagem ao qual se reportar, o símbolo simbolista reforçaria os próprios valores do movimento: dos abordados neste texto, o Vazio absoluto e a plenitude na poesia.

Assim, os símbolos empregados nos poemas dessa dissertação (Lua, lírio, garças, noiva e, sobretudo, Ofélia morta) serão emblemas ou de louvor ao Nada – celebrado na morte voluntária dos amantes e no embranquecimento do cenário – ou de louvor à plenitude da Poesia – experiência efêmera marcada pela loucura e também pelo vazio. Nesse quadro finissecular apóstata, mesmo o que parece dotado de alguma positividade – o símbolo – revela-se esvaziado quando analisado de perto.

A dupla indicação da Poesia ao Vazio e ao pleno, mutuamente contaminados, também pode ser aplicada às outras duas temáticas tidas como fundamentais para este trabalho – a saber, a morte (no sentido de aniquilamento) e o silêncio, de modo que todas as tópicas terão seus sinais indefinidos no período. Silêncio pode, no mesmo poema, ser lugar de paz e de tormento. A morte também. A poesia também. O assunto não adquire positividade ou

negatividade *a priori*. Mais do que isso, tanto a corrosão⁴⁴ da própria decadência quanto a promessa de encontro em harmonia (em geral, ou temporária ou no Vazio) podem estar presentes, ambas as direções, num mesmo poema.

Essa aparente ambigüidade se evidencia no emprego, nos metapoemas, de símbolos cuja referência direta é irrecuperável. Não por acaso, os símbolos escolhidos são os mesmos que são utilizados para enaltecer o Vazio: Lua, lírio, garças, noiva e Ofélia morta, entre outros. Ao longo dessa dissertação pretende-se mostrar que essas figuras contêm propriedades comuns que remetem ao intacto, ao inerte, ao circular, ao urobórico e ao estéril que caracteriza a postura do artista *fin-de-siècle* diante do mundo. Ou seja, o que há na circular auto-referência da poesia são símbolos que referem à própria circularidade (da poesia e de si mesmos), num espelhamento sem fim que nada produz. É nesse sentido que a plenitude produzida pela poesia é temporária, já que pode ser experienciada apenas no espaço circunscrito ao próprio poema, finito, ilhado. Nos poemas abordados nesta dissertação, a plenitude não é realidade nem no momento da enunciação: é desejo em “Doente”, de Auta de Souza, é pedido em “Madrigal de um Louco”, de Da Costa e Silva, é dança interrompida em “Ofélia”, de Alceu Wamosy.

Retornando ao ponto de partida dessa discussão – o mal-estar finissecular diante de um mundo fragmentado no qual o homem, estrangeiro, não encontra explicações satisfatórias às suas inquietações nem crenças sólidas às quais se apegar –, é importante, para amarrar a reflexão, refazer a pergunta: de que modo a esterilidade, o duplo suicídio dos amantes e a Poesia se organizam como respostas para este homem cético?

⁴⁴ Essa corrosão viria expressa, diversas vezes, em termos semelhantes à definição proposta por Mallarmé (e reproduzida por Anna Balakian) ao espírito decadente, observado na conduta retraída, na preocupação com o mistério da vida, na inutilidade do livre-arbítrio, na iminência da morte na existência diária do homem e no consolo das artes contra o acaso demolidor. BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

Intercruzadas nos poemas essas tendências, e definidas por termos semelhantes, por que funcionam elas como um expediente para enfrentar o incômodo?

É lógico pensar que um mundo compartimentado e desiludido procurará refúgio numa representação de Uno, de um Todo imutável, no qual mergulhará às vezes enleado, às vezes carregado de seu niilismo, às vezes apenas neutro. A cada uma das figurações desse Uno nos poemas pode-se atribuir um nome: Vazio, plenitude, Nada, Todo, indistinção, Absoluto etc; não deixam, todos esses nomes e essas figurações, de fazer frente à fragmentação e às restrições burguesas. É desse embate que trata a citação de Orna Messer Levin a respeito do período:

(...) o desenvolvimento da vida urbana, somado à crescente movimentação das máquinas, teve forte repercussão nas artes, estimulando as tentativas de criação de novos efeitos com o intuito de ultrapassar os limites determinados pela organização da sociedade burguesa.⁴⁵

Assim os poetas, num posicionamento também político, viram na criação artística uma alternativa para ultrapassar as limitações da vida cotidiana burguesa. Levin completa que a consciência da elaboração artística não se deu apenas em termos formais mas teve reflexos na busca por novidade temática, apontando a androginia – (con) fusão, indiferenciação no corpo – na obra de Théophile Gautier como um dos exemplos.

Se a compartimentação da vida nas cidades estimulou o anseio por uma arte total, cujo eco é possível ouvir inclusive na escolha dos temas, a própria velocidade com que as mudanças ocorriam pôde ela mesma transmitir a sensação de que, de fato, de que o tempo, a vida, a existência das coisas são um contínuo - fluxo indiferenciado ou ciclo que se repete. Essa é a conclusão de Hauser:

O mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as

⁴⁵ LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio**. Campinas: Unicamp, 1996, p. 33.

coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma, exceto as diferentes abordagens e pontos de vista do observador.⁴⁶

Assinalando que a indiferenciação será uma característica importante da leitura simbolista de Ofélia e tendo mapeado, descrito e inter-relacionado as preocupações dos simbolistas e as respostas subseqüentes por eles apresentadas nas obras de arte, persiste a questão: por que a imagem de Ofélia morta nas águas foi tão recorrentemente trabalhada no final do século? De que forma a cena de seu boiar dialoga com as crenças, o destino e os assuntos simbolistas, particularizando-os ou modificando-os?

Talvez seja útil recuperar o relato shakespeariano:

*Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
E contempla nas águas suas folhas prateadas.
Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
Que no franco falar de nossos pastores recebe
Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados
Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se defralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias,
Como sem perceber sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali
Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
Numa lodosa morte...⁴⁷*

Conservando na memória as linhas traçadas até o momento, evidenciam-se, de imediato, as referências ao espelhamento⁴⁸ (das folhas do salgueiro nas águas) e à

⁴⁶ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 898.

⁴⁷ Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.

⁴⁸ Embora no relato shakespeariano a contemplação narcisística do salgueiro estabeleça apenas uma relação direta entre o objeto e sua imagem, a proposta de reflexo nas águas se desdobrará, em alguns

circularidade (das guirlandas e/ou da coroa de flores), fecundas para o período. Não sendo exclusividade da Ofélia, a representação de mulheres rodeadas por coroas de flores reporta ao caráter autocentrado caro ao final de século:

More frequently the self-containment of woman was symbolized by less obvious representations of her uroboric, generalized being. In the art of the late nineteenth century she was encompassed, decoratively or “organically” or both, by an endless variety of circles which crowded around her in the form of garlands, wreaths, and swirls of cloth (...)⁴⁹

Circundada por flores, Ofélia dissolve-se em seu próprio elemento. Destacada de maneira inédita por Gaston Bachelard, a dissolução aquática da personagem aponta para uma decomposição total, uma (con) fusão absoluta da figura feminina com o meio. É no cerne do capítulo no qual nomeia e descreve o complexo de Ofélia⁵⁰ que a citação abaixo do filósofo francês se encontra:

A água leva para bem longe, a água passa como os dias. Mas outro devaneio se apossa de nós e nos ensina uma perda de nosso ser na dispersão total. Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente.⁵¹

Se a morte aquática é total, no sentido de um aniquilamento completo, então a água é o elemento por excelência do desejo finissecular de mergulhar no Vazio, cessação do desespero provocado pela morte, pela vida terrena e pela vida de além. Esta relação entre o Nada e a água é também a conclusão bachelardiana:

A água é então um *nada substancial*. Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, *a água é a matéria do desespero*.⁵²

poemas simbolistas – entre os quais o poema “Ismália” de Alphonsus de Guimaraens –, num mútuo espelhamento cuja reprodução em desenho se assemelha à figura de um círculo.

⁴⁹ Muito freqüentemente a auto-reclusão da mulher era simbolizada por representações menos óbvias de sua urobórica e generalizada existência. Na arte do final do século dezenove ela era rodeada – decorativa ou “organicamente”, ou ambos – por uma variedade sem fim de círculos que a cingiam em forma de guirlandas, capelas, e redemoinhos de tecido (...) [tradução minha] DIJKSTRA, Bram. p. 129

⁵⁰ Trata-se do capítulo 3 de **A água e os sonhos** intitulado “O complexo de Caronte. O complexo de Ofélia”.

⁵¹ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 94.

⁵² No original, o artigo é definido: o nada substancial. BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 95.

A inferência de Bachelard de que a água é a substância do desespero não contraria a argumentação de que ela é representação ideal do Vazio: na verdade, a declaração de “não se pode ir mais longe no desespero” aponta para a água como expediente último da angústia de vida e de morte, como o elemento por excelência do suicídio perfeito, absoluto.

Como continuidade dos traços de dissolução presentes no relato fundador do mito, cabe destacar a transposição dos atributos de Ofélia para o cenário (“loucas guirlandas”, “riacho que chora”) que estabelece a sintonia entre o estado de espírito da personagem e as demonstrações exteriores da natureza, e dissolve os traços distintivos. O entorno visto como uma extensão de si rebenta na incapacidade de Ofélia de dissociar a realidade daquilo que é meramente imaginário, no delírio que desconsidera o real perigo de um ramo inclinado sob as águas e na ruptura com o externo que a permite cantar, “como sem perceber sua situação aflitiva”, enquanto se afoga.

O apagamento dos contornos entre cenário e personagem avança para a conjunção e para a concentração de diversas sensações – visuais, musicais, táteis – e, conseqüentemente, das diversas expressões artísticas – pintura, música, escultura, teatro, poesia – numa única cena: a de Ofélia entregando-se às águas, cujo relevo e plasticidade fornecem abundante material para os mais completos artistas. A concentração de percepções numa imagem, aliada à multiplicidade de expressões artísticas possíveis dela decorrentes, faz da cena de Ofélia morta um símbolo, uma “exata referência a algo indefinido”. Isto porque desvendar ao que se refere a imagem e quais as características que justificam sua força e sobrevivência ao longo dos séculos é tarefa custosa e sempre incompleta e, no entanto, conforme apresentado na Introdução, “o nome de Ofélia volta aos lábios nas circunstâncias mais diferentes (...) porque o seu nome é o símbolo de uma

grande lei da imaginação”⁵³ e basta um único traço para revelar o mito por inteiro. Ou seja, embora a visualidade da cena garanta que esta se apresente nítida ao reconhecimento por meio da percepção, os sentidos e as referências que ela aciona continuam fugidios à razão.

Assim, pelos tópicos destacados é possível perceber que a breve cena da morte de Ofélia conjuga, de modo coeso e sugestivo, elementos que estão em consonância com valores centrais simbolistas. Os poemas nela inspirados, transcritos nos capítulos seguintes, revelarão a curiosa e mútua contaminação entre as características do clássico relato e os desejos de um desesperado fim-de-século.

⁵³ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 92.

CAPÍTULO 2 - Ofélia romântica, Ofélia simbolista

OPHÉLIE, 1870

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia 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.
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

Ô pâle Ophélia! belle comme la neige!
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
- C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À 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 oeil 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 Ophélia flotter, comme un grand lys.

Arthur Rimbaud (1854-1891), **Poésies**

Evidencia-se a representação simbolista de Ofélia enquanto criação por meio do cotejo de duas tendências diferentes. É por contraste que podem ser claramente identificadas as camadas de tinta ao gosto da época que modificam e constroem um mito. Dito isso, projeta-se a necessidade de recortar outro momento estético no qual Ofélia tenha recebido destaque. A escolha recai sobre o romantismo, período anterior cujos temas são irmanados.

Conforme já foi discutido, o enfoque de determinados elementos em detrimento de outros não é aleatório ou superficial, mas atende a objetivos, desejos e interesses de cada período⁵⁴. Assim, certa personagem feminina ganhará destaque se estiver (ou for adaptada) aos valores vigentes, do mesmo modo em que ela também poderá contribuir para o estabelecimento de um padrão de beleza, de comportamento e de vestuário. Ofélia é um excelente exemplo da complexidade dessas relações e da mútua interferência entre legitimação de valores sociais e eleição de figuras emblemáticas. O conhecimento dos padrões de comportamento femininos impostos a cada um dos períodos estudados – isto é, aquele sob o predomínio do movimento romântico e aquele sob influência do movimento simbolista – revela as intervenções, as escolhas, as leituras e, sobretudo, as forças políticas e pressões ideológicas atuantes, denunciando o que há de construído no que é tido como natural.

⁵⁴ Na prática de apresentar uma lista de características para uma “escola” literária ou para um autor específico, os comentadores eximem-se, na maior parte das vezes, de revelar as razões que justificariam as escolhas e os interesses. Dizem, por exemplo, que nos poemas simbolistas há uso recorrente do branco, da névoa, da Lua, de sinestésias, mas não explicam como essas temáticas e/ou práticas se relacionam nem indicam o motivo pelo qual esses poetas se ocupam disso. No máximo, alegam que os poetas tidos por simbolistas procuravam o conhecimento indireto e o embotamento da percepção atrelada exclusivamente à realidade como um contraponto à supremacia da realidade e do conhecimento racional defendida por poetas partidários de outras tendências. De qualquer modo, o que acrescenta à apreciação e ao entendimento da arte, da literatura e da humanidade um comentário desses?

2. 1 Ofélia romântica

Jovem, pálida, esguia e gravemente doente: com grande freqüência, esta era a representação da mulher na literatura romântica. Apresentando-se muitas vezes com traços bastante infantis ou no papel de uma noiva morta em plena juventude, tratava-se de um modelo espectral e espiritualizado da mulher. Outros qualificativos dizem respeito aos traços e atitudes angelicais, à passividade, à vulnerabilidade, e à representação assexuada dessa mulher ideal. Cerrada em sua insanidade e bondade, esta mulher-anjo morre por um amor não correspondido ou não consumado devido a múltiplos impedimentos, sobretudo sociais.

Tais informações pouco divergem daquelas apresentadas nos livros didáticos ou nos manuais literários. Faltam, porém, nos livros explicações de como e porque a mulher com esses atributos – pálida, louca e infantil - foi valorizada no século XIX, além de justificativas para a associação dessa fragilidade à elevação espiritual.

De início esse trabalho pretende, portanto, lançar as bases para a compreensão do porquê o tipo feminino representado por Ofélia adquiriu relevo no século XIX, mostrando como a personagem se encaixa no perfil feminino consagrado na época.

2. 1. 1 Plano Geral: A fragilidade como *status*

De acordo com Bram Dijkstra em **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**, há uma razão sociológica para a preferência do século XIX pela fragilidade feminina: ela se encontra na determinação dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres a partir de revoluções que rebentaram no final do século XVIII e no início do XIX e que instituíram, definitivamente, a organização familiar burguesa.

É preciso lembrar que a maioria das mulheres não podia se permitir apresentar fragilidade física até que, como resultado das revoluções industrial e agrícola, a família se desmanchasse como uma unidade de trabalho. Quando a estrutura da família burguesa começou a existir, a esposa ficava em casa e o marido ia para fora para adquirir os proventos da família. Mais e mais, mulheres das classes influentes foram esvaziadas de suas economias e até mesmo dos arranjos domésticos, e era esperado que devotassem suas vidas ao ócio e à futilidade, o que chegava a ser apreciado como um sinal exterior do sucesso econômico de seus maridos. A moda da elegante fragilidade como um indicativo óbvio da incapacidade da mulher para trabalhar tornou-se, assim, um símbolo de *status*. Vale considerar, entretanto, que apenas o estrato mais alto da sociedade, a burguesia, podia se permitir sustentar fraqueza, delicadeza e doença como um fenômeno estético da moda, já que entre as mulheres das classes trabalhadoras a doença continuava a ser sinônimo de miséria.

Mas por que as mulheres abastadas aceitavam e assumiam esse papel de pálida e moribunda criatura sem salvação? Para não aparentarem ser uma ameaça aos homens. A partir da Revolução Industrial,

The middle-class male learned rapidly that the world of affairs was a Hobbesian jungle of predatory encounters in which the only viable strategy for survival was “every man for himself”, and by whatever means necessary.⁵⁵

A mulher, então, passou a usar seu poder moral para neutralizar a destrutiva influência dessa arena em que cada homem “vê, atrás dele, a cada dia e a cada hora, uma briga, e não há nada mais mortal para os impulsos elevados da alma do que essa disputa”.

⁵⁵ O homem de classe média rapidamente aprendeu que o mundo dos negócios era uma hobbesiana selva de combates predatórios na qual a única estratégia viável de sobrevivência era “cada homem por si”, utilizando-se para isto de todos os meios que fossem necessários. [trad. minha] DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity**. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 10.

Se as mulheres adotassem o mesmo comportamento, a família se tornaria um terreno de competição, atitude que desestruturaria todo o tecido social, colocando em xeque a autoridade religiosa, a instituição do casamento e a criação dos filhos.

Evidentemente, surgiram nesse período muitos manuais para mulheres orientando-as acerca da nova moralidade. Em **The women of England: their social duties and domestic habits**, de Sarah Stickney Ellis, publicado em 1839 e imediatamente um sucesso nos Estados Unidos e na Inglaterra, era explicado que, para renovar as públicas energias de seu marido, a mulher deveria ser quieta e aconchegá-lo, protegê-lo do ambiente externo, conduzi-lo para que, depois de ser entregue às obrigações diárias, sua alma retornasse para a família, para seu dever social e para Deus.

Homens influentes do período como John Ruskin, Auguste Comte e Jules Michelet, entre muitos outros, também escreveram textos e livros explicitando os lugares e os papéis destinados aos homens e às mulheres na sociedade: para Comte, no segundo volume de **Sistema de política positiva** (1852), “a missão da mulher é salvar o homem da corrupção à que ele está exposto em sua vida de ação e de imaginação”; para o historiador francês Michelet, a capacidade da mulher para o auto-sacrifício “coloca-a num lugar mais alto do que o do homem, faz dela uma religião”.

Desse modo, explica Dijkstra, a mulher se tornou no século XIX a guardiã da consciência do homem de negócios, uma referência mental, conselheira e advogada espiritual, um altar, a freira do lar. Para não se contaminar com o mundo externo, a mulher se isolava dentro de casa, cultivando as flores da existência. Considerando sua fragilidade, sua beleza física, sua passividade e sua falta de aptidão para questões práticas, a mulher era de fato, em sua essência, uma flor, a tal ponto que segunda metade do século XIX a

mulher tornou-se praticamente a personificação da Flora em inúmeras pinturas. Ela vivia e morria como as pétalas de flores que ela sempre carregava nos quadros.

Tal associação às flores assim como a conhecida fascinação daquele século por crianças, especialmente meninas, são fenômenos que podem ser interpretados como compensações a extrema insegurança dos homens do período em assuntos ligados a sexo. Uma menina-mulher, uma mulher doente ou uma mulher-flor tem um apelo erótico dessexualizado que não pode ser consumado no amor físico. Numa época em que o “intercurso sexual era uma ação da escuridão”, a reverência por uma criança ou de uma mulher frágil representava uma saída segura para o desejo erótico.

Barbara Korte, em seu estudo sobre o surgimento e o declínio da tópica da *femme fragile* na literatura⁵⁶, esclarece que não somente os homens exerciam pressão para que as mulheres adotassem um estilo de vida ocioso e inválido mas as próprias mulheres aderiam certas práticas que iam ao encontro dessa aspiração: entre elas, a anorexia nervosa, uma rejeição não-natural ao peso de um corpo saudável por meio da submissão a uma dieta rigorosa. Lembrando que a fragilidade era “o único meio pelo qual uma mulher poderia atrair atenção para si sem ofender a moralidade contemporânea”, a anorexia era um recurso empregado pelas mulheres para aparentar excepcional vulnerabilidade, sensibilidade e até mesmo espiritualização e consciência superior. Segundo a autora, Sir William Gull cunhou o nome para a disfunção em 1873 e não é acidental que essa condição tenha atraído a atenção dos médicos no século XIX.

Essa frágil mulher literária era em parte baseada em exemplos da vida real e por sua

⁵⁶ KORTE, Barbara. “The Femme Fragile: Decline and Fall of a Literary Topos”, *Anglia*, 1987.

vez era imitada na realidade⁵⁷. No campo literário, cabe destacar que a *femme fragile* juntava duas esferas com as quais os românticos e os decadentes estavam preocupados: beleza e morte. Para Edgar Allan Poe em “A Filosofia da Composição”, escrito em 1845: “a morte... de uma bela mulher é, sem dúvida alguma, o tema mais poético do mundo” (“a death... of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world”); poucas décadas mais tarde, esta idéia encontrou eco numa máxima muito similar de Paul Verlaine: “a decadência é a arte de morrer em beleza” (“la décadence c’est l’art de mourir en beauté”).

Para os românticos e os artistas *fin-de-siècle*, doença e morte eram afastamentos fascinantes da normalidade e banalidade da vida cotidiana. A doença dotava o herói de habilidade para transcender a realidade e para se manter num grau elevado de sensibilidade e espiritualidade, num terreno que estava para além do alcance da pessoa ordinária e saudável. O extremo dessa associação entre doença e elevação, fragilidade e *status*, foi a eleição da mulher morta como tema e modelo. Por se apresentar não mais marcada pelas imperfeições da realidade, a mulher morta estaria mais suscetível à idealização do que aquela que vivia na realidade. Além disso, a morte da mulher amada satisfazia o desejo romântico por uma transfiguração da realidade, paralelo à preferência decadente pelo simbólico em oposição ao real.

Uma vez que a *femme fragile* se tornou uma figura idealizada nestes movimentos artísticos, uma causa particular de doença adquire interesse secundário. Na verdade, era

⁵⁷ Como se pretende mostrar nessa dissertação, a valorização de certas produções artísticas se dá na medida em que estas participam, acrescentam e respondem às questões e aos interesses da época; no entanto, ao mesmo tempo, tais obras inspiram comportamentos e ditam modas durante certo período. O caso de Ofélia é exemplar a este respeito porque o olhar sobre a personagem no Romantismo e depois no Simbolismo foi moldado pelo espírito e pelos interesses de cada época; ao mesmo tempo, as obras artísticas românticas e simbolistas concernentes à personagem influenciaram, sobretudo no momento em que foram publicadas, comportamentos femininos e masculinos e moldaram o olhar dos leitores do século XIX acerca do relato de sua morte na obra de Shakespeare.

adequado à imaginação romântica que a doença estivesse cercada de uma aura de mistério, sendo de origem desconhecida. Mas existiu um modelo da vida real para a *femme fragile*: a mulher tuberculosa, vítima da doença que tomou proporções epidêmicas na década de 1860.

Barbara Korte lembra que nos séculos XIX e XX a mulher ou a menina tuberculosa foi uma figura comumente encontrada na arte. Na ficção há Dora em **David Copperfield**, Marguerite Gautier em **A dama das camélias**, a pequena Eva na **A cabana do pai Tomás** e Gabriele Klöterjahn em **Tristan**, de Thomas Mann. Na ópera há Violetta em **La Traviatta** de Verdi e Mimi em **La Bohème** de Puccini. Nas artes visuais, o tipo foi popularizado pela Irmandade Pré-Rafaelita, que foi fundada em 1848. Seus membros inspiravam-se no tipo de mulher representada pela primeira mulher de Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Eleonore Siddal⁵⁸, que era alta e magra, com um tom de pele que “de maneira preocupante sugeria uma delicada saúde”.

A apoteose cultural da tuberculose representou, de modo socialmente ritualizado, a aceitação pela mulher de classe média de que ela podia transferir ao companheiro escolhido a essência de seu bem-estar, simbolicamente sua “jóia”, o frágil lírio de sua virtude, a fim de ajudar a revivificar as energias morais dele. Esse princípio de transferência “espiritual” foi cada vez mais validado pelo físico da mulher e sua visível degeneração, e deu origem a uma longa série de representações pictóricas e literárias de mulheres doentes, moribundas e inválidas.

Extrema fragilidade resulta em inabilidade para sobreviver, e era inevitável que a doença das mulheres nas artes e na sociedade do final do século XIX evoluísse para a invalidez, para o estado moribundo e para a morte. Um dos exemplos mais gritante das

⁵⁸ Lizzie Siddal foi a modelo do famoso quadro “Ophelia” (1852) de John Everett Millais.

conseqüências nefastas dessa valorização encontra-se no diário de Alice James, irmã do escritor Henry James e do filósofo William James. “Quão doente é preciso estar para parecer ‘boa’”, escreveu em 1891, um ano antes de morrer. Estava em voga, na época, uma teoria afirmando que o exercício das faculdades intelectuais era prejudicial à saúde da mulher: sua carne perdia a vitalidade, seu útero definhava e pensamentos mórbidos começavam a assombrar suas mentes. O pai de Alice julgou sua acuidade e interesse intelectuais como excesso de estímulo de suas faculdades mentais e Alice começou a enfrentar uma série de internações com tratamentos de choque e sonoterapia até que, com o tempo, rendeu-se à letargia. Alice passou seus últimos anos na cama, como se fosse fisicamente inválida, mesmo não o sendo.

Se a invalidez era vista como prova física de devoção ou submissão ao homem, a loucura por amor era a demonstração por excelência da entrega da mente, consciência e pensamentos, ao amado. Sob a influência de poetas como Alfred Tennyson e Coventry Patmore, o público leitor era cada vez mais arrastado em direção à glorificação de donzelas que se sacrificavam por cavaleiros sem o conhecimento desses ou ainda que se tornavam loucas devido à falta de interesse deles por elas. Encaixam-se nesses casos Lady of Shalott⁵⁹, Elaine e Mariana, de Tennyson.

⁵⁹ Como o relato da morte de Ofélia, o poema “The Lady of Shalott” conta com a participação de um salgueiro “*E ela desceu e encontrou uma barca/ Sob um salgueiro deixada à deriva,*” com a referência ao flutuar de vestes alvas “*Ali deitada, as vestes de níveo brancor/ Adejando suaves de lá para cá –/ Sobre ela pousando as folhas macias –/ Nos rumores da noite flutuando*”, e com a descrição de uma espécie de hipnose “*Como transe audaz vidente,/ Contemplando seu próprio infortúnio –/ Com vítreo semblante*”, coordenada pela própria Natureza, que se encarrega de confundi-la à paisagem, e que completa a entrega absoluta da heroína à morte “*Afrouxou as amarras e deixou-se jazer(...)/ E os salgueiros nos montes e campos,/Ouviram-na cantar seu último canto*”.

O belo poema de Tennyson pode ser lido por completo, no original, em TENNYSON, Alfred Lord. **Tennyson’s Poetry**. Nova York: Norton & Company, 1999. A tradução encontra-se em SAMPAIO, Glória Regina Loreto. **Aspectos comunicativos do mito em tradução: uma abordagem semiótica na lenda arturiana** (exercícios tradutórios). 2003. 140 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, gentilmente doada pela autora ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp.

Nesse quadro ganha destaque um dos tipos de loucura, a histeria – neurose caracterizada pela instabilidade emocional –, considerada até Freud como um distúrbio exclusivamente feminino. O próprio termo associa a doença às mulheres: *hysterikos*, do grego, se referia a uma suposta condição médica peculiar a mulheres, causada por perturbações no útero, *hystera* em grego. A histeria contida, resultante da repressão sexual na mulher, se assemelharia aos traços de uma paciente de tuberculose: “A mulher torna-se pálida e magra, come pouco, ou se ela come, nada aproveita do que comeu. Todas as coisas a aborrecem, e aos poucos o sofá ou a cama são seu único conforto”⁶⁰.

Para Dijkstra, o auto-sacrifício da mulher tornava-se, decerto, mais deliciosamente desejável se ela silenciosamente sofresse e negasse a si mesma numa espécie de arte da consunção⁶¹. O processo de mortificação e renúncia, experimentado de modo leve e belo, poderia conter traços de loucura ou de doença, ou ambos, representando uma entrega completa, uma consagração devota. Por fim, a morte significava para a mulher o último sacrifício de sua existência aos homens que ela nasceu para servir.

A fragilidade do corpo, a associação às flores, a palidez moribunda semelhante à de uma tuberculosa e, por fim, a loucura e o suicídio por amor – características pelas quais as mulheres do século XIX eram valorizadas – encontraram especial eco na personagem shakespeariana Ofélia, presente na tragédia **Hamlet**. Sem destaque até então além daquele concedido a **Hamlet** desde que foi encenado pela primeira vez, Ofélia encaixava-se com perfeição aos atributos desejados numa mulher. A peça do século XVI, relida aos

⁶⁰ A comparação foi elaborada por S. Weir Mitchell em **Fat and Blood**, de 1887, e transcrita no artigo de Korte.

⁶¹ A palavra em inglês, *consumption*, mantém o duplo sentido ligado a consumir e à tuberculose. A transcrição literal do trecho é: “The self-sacrificial woman was, of course, most deliciously desirable if she (...) clearly had turned quiet suffering and self-denial into a consummate art.” DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 13.

olhos do século XIX, contribuía para a escolha de Ofélia como *femme fragile* por excelência:

mesmo as heroínas de Tennyson tiveram de ceder popularidade à Ofélia de Shakespeare, que o século dezenove tardio preferiu entre todas como exemplo da mulher enlouquecida por amor e capaz de auto-sacrifício que com mais perfeição demonstrou sua devoção a seu homem decaindo na loucura, que cercou a si mesma de flores para mostrar sua equivalência a elas, e que no final entregou-se a uma sepultura aquosa, deste modo satisfazendo as mais caras fantasias masculinas de dependência feminina no século dezenove. Mesmo sendo um importante personagem secundário em Shakespeare, Ofélia foi muito mais significativa que Hamlet para os ideólogos do sacrifício feminino no século XIX. Ela foi trazida ao centro do palco primeiro pelos pré-rafaelitas, que viam nela as mesmas qualidades femininas que tanto admiravam nas heroínas de Tennyson. Sob o estímulo das interpretações que eles forneceram da loucura florida e da morte aquosa de Ofélia, sua história logo se tornou o tema por excelência que nenhum pintor respeitável da virada do século poderia evitar representar ao menos uma vez.⁶²

Loucura por amor, semelhança às flores e morte-sacrificial são os elementos apontados por Dijkstra para justificar o interesse por Ofélia. O número e a variedade de poemas escritos, além da quantidade de quadros a ela dedicados, impressiona, sobretudo ao considerar o papel relativamente secundário que ocupa na peça-matriz. A importância por ela adquirida no período não está muito aquém da de Hamlet.

Mais do que as heroínas de Tennyson, a figura de Ofélia centraliza os símbolos de devoção e fragilidade feminina; seu corpo abandonado simboliza uma entrega total, o extremo de uma loucura causada, por sua vez, pelo declarado abandono de Hamlet. Analisados os poemas produzidos nessa época, os focos de interesse se evidenciam. Vale reparar as datas de produção, bastante significativas.

⁶² DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986 apud RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. 2001. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001.

Aimer n'importe quoi, c'est un peu de folie.
Qui nous rapportera le bouquet d'Ophélie,
De la rive inconnue où les flots l'ont laissé? ⁶³

1843, MUSSET, "À La Môme"

Que la pâle Ophélie,
En sa mélancolie,
Cueille dans les roseaux
Les fleurs des eaux!⁶⁴

1846, BANVILLE, "Mascarades"

Et dans sa folie, étant toujours femme,
L'enfant se pencha sur les claires eaux.

Sur les claires eaux tandis qu'elle penche
Son pâle visage et le trouve beau,
Elle voit flotter au courant de l'eau
Une herbe marine, à fleur jaune et blanche.⁶⁵

1845, MURGER, "Ophélie"

J'ai rêvé cette nuit. Je te voyais dormant,
Couchée sur le gazon, ma blanche Ophélie!
Sur ta lèvre un sourire tremblait et rêvait;
L'odeur de tes cheveux se mêlait et poussait
Un suave parfum des fleurs de réséda!
(...)
Je pensais à ma soeur, ange blond de ma mère!
Et dans ce long baiser, dans ma tendre prière,
Je pensais à l'amour de mes rêves d'enfant.

(...)
Et mon cœur s'évanouit en te voyant dormir,
Comme une moribunde au sein de la douleur!⁶⁶

Antes de 1852, AZEVEDO, "Ophélie"

⁶³ Amar não importa o que, é um pouco loucura/ Quem nos devolverá o buquê de Ofélia/ Do rio desconhecido onde os afluentes o deixaram? [tradução minha] MUSSET, Alfred. **Les nuits & Poèmes divers**. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/17869/Musset-A-de-Les-Nuits-Poemes-divers>. Última consulta em 10/07/2008.

⁶⁴ Que a pálida Ofélia,/ em sua melancolia,/ Colha nos roseirais/ As flores das águas! [tradução minha] BANVILLE, Théodore de. **Odes funambulesques**. Paris: Lettres Modernes, 1993.

⁶⁵ e na sua loucura, sendo sempre feminina/ a menina se pendeu sobre as águas claras./ Sobre as claras águas enquanto ela inclina/ seu pálido semblante e o acha belo/ ela vê flutuar à corrente da água/ uma erva marinha, de flor amarela e branca. [tradução minha] MURGER, Henry. **Les nuits d'hiver: Poésies complètes**. (fac-simile) Paris: Michel Lévy Frères, 1876. Disponível no site da Bibliothèque Nationale de France <http://gallica.bnf.fr>.

⁶⁶ Eu sonhei esta noite. Eu te via dormindo,/ Deitada sobre a relva, minha branca Ofélia!/ Sobre teu lábio um sorriso tremia e sonhava;/ O cheiro de teus cabelos se misturava e crescia/ Um suave perfume de flores de resedá!// (...) Eu pensei em minha irmã, anjo loiro de minha mãe!/ E nesse longo beijo, na minha terna prece,/ Eu pensei no amor de meus sonhos de criança.// (...) E meu coração se esvai ao te ver dormir,/ Como uma moribunda ao seio da dor! AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. Péricles Eugenio da Silva Ramos (edição crítica)/ Iumna Maria Simon (org.). Campinas: Unicamp, 2002.

Os poemas – escritos entre 1843 e 1852, no auge, portanto, do período romântico – associam Ofélia à loucura (“folie”, em Musset e Murger), às flores (“bouquet” em Musset e Tailhade; “fleurs des eaux” em Banville; “une herbe marine, à fleur jaune et blanche”, em Murger e “parfum de réséda” em Álvares de Azevedo), à palidez (“pâle Ophélie”, em Banville; “pâle visage”, em Murger; “blanche Ophélia” em Azevedo) e, finalmente, à morte (“comme une moribunde au sein de la douleur”, em Azevedo).

Há ainda a correspondência da personagem com a figura de um anjo (“ange blond”, em Azevedo), com o papel de irmã (“Je pensais à ma soeur”, em Azevedo também) e com a imagem de uma criança (“l’enfant” em Murger; “l’amour de mes rêves d’enfant” em Álvares de Azevedo), todos eles relacionados, comumente, à doçura e à pureza.

Como uma exemplar heroína de meados do século XIX, Ofélia congrega, nos poemas, valores relativos à ingenuidade (semelhança com irmã, criança e anjo), à fragilidade (flores e palidez) e à entrega devotada (loucura e morte). Seu comportamento puro é indubitável, e as provas de seu amor inquestionável e devoto estão por toda parte.

As flores, a pureza do branco e a analogia com a figura da noiva são reproduzidas em poemas ofélicos de Luis Delfino escritos, provavelmente, poucos anos depois.

Minh’alma, Ofélia, que chorando, canta,

Que colhe a flor a esmo, e a junta à planta
Espinhosa do campo, e corre à boda,
E vai à morte, e nos ervais enloda
A alva veste de noiva e o olhar de santa...⁶⁷

Antes de 1910, DELFINO, A Vênus Loura

E anda uma Ofélia nisso tudo, flores,
Solaus lançando aos lagos encantados
Dos seus dois grandes olhos cismadores.⁶⁸

Antes de 1910, DELFINO, O Olhar

⁶⁷ DELFINO, Luis. **Rosas negras**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938, p. 25.

⁶⁸ DELFINO, Luis. **Íntimas e aspásias**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

Branca, alma de Ofélia branca e linda?⁶⁹

Antes de 1910, DELFINO, A Boca

Além das semelhanças, já mencionadas, com o padrão feminino prescrito para o século XIX, Delfino mantém os traços de loucura na descrição de “dois grandes olhos cismadores” e na enumeração irrequieta de “A Vênus Loura”, que denunciaria uma espécie de histeria dada a quantidade de ações diversas realizadas numa curta seqüência que finaliza em tragédia (chorar, cantar, colher flores, casar, morrer).

Diante dessa suspeita, é válido investigar qual a relação de Ofélia com a demência que indicaria um abandono das faculdades mentais em prol do amado, como testemunho da dependência e da dedicação feminina ao homem: a histeria.

2.1.2 Ofélia e a loucura romântica

O comportamento de Ofélia na peça era descrito, na época, como um caso exemplar de erotomania ou histeria – duas doenças que se originam e manifestam no amor a Outro – e sua loucura era entendida como resultado do desprezo de Hamlet ou como incapacidade de aceitar que o assassino de seu pai era o homem que ela amava. Essa interpretação se alterou no início do século XX com os trabalhos de Laing e a loucura de Ofélia passou a ser vista como lunática, idiota (de *id*: voltado para si mesmo). A mudança na designação é descrita por Judith Wechsler em “Performing Ophelia: The Iconography of Madness”:

There is a link between visual and performative representations of Ophelia's madness and the clinical interest in female hysteria documented in nineteenth-century illustrations and photographs. According to Sander Gilman, the changing representations of Ophelia indicate the shifting definitions of female insanity, from the erotomania of the Elizabethans and the hysteria of the nineteenth century to the

⁶⁹ DELFINO, Luis. **Íntimas e aspásias**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

unconscious incestuous conflicts of the Freudians and the schizophrenic double bind of the Laingians.⁷⁰

As implicações dessa mudança para o estudo do tema são consideráveis. Várias são as leituras que apontam para o caráter erótico de sua loucura: se Jacques Lacan considerava Ofélia simplesmente como um objeto de desejo de Hamlet – a raiz de seu nome remeteria ao falo –, os elisabetanos por sua vez viam Ofélia sofrendo de melancolia erótica (erotomania), cujos sintomas são semelhantes àqueles descritos acima como indicativos de tuberculose ou de histeria. De fato, de acordo com Carroll Camden, Ofélia apresentava muitos dos sintomas clássicos da *Passio hysterica* provocados pela erotomania:

She is mad, cries 'hem' to clear her throat because of feeling of choking or suffocation, beats her heart to relieve the sensation of oppression around it, weeps, prattles constantly, sings snatches of old songs, is distracted and has a depraved imagination and ends her life by drowning.⁷¹

⁷⁰ Há uma ligação entre representações visuais e performativas da loucura de Ofélia e o interesse clínico pela histeria feminina documentada em fotografias e ilustrações do século XIX. De acordo com Sander Gilman, a mudança nas representações de Ofélia indica alteração nas definições da insanidade feminina: da erotomania dos elisabetanos e a histeria do século dezanove para os conflitos incestuosos inconscientes dos freudianos e o *double bind* esquizofrênico dos laingianianos. [referência a Ronald David Laing (1927-1989), psiquiatra escocês] [tradução minha] WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey*, nov. 2002, disponível na internet em arquivo pdf.

⁷¹ Ela está louca, grita "encurralar" para limpar sua garganta por causa do sentimento de choque ou sufocamento, golpeia seu coração para aliviar a opressão ao redor, chora, cicia constantemente, canta fragmentos de antigas canções, é distraída, tem uma imaginação depravada e termina sua vida afogada. [tradução minha] CAMDEN, Carroll. "On Ophelia's Madness," *Shakespeare Quarterly* 15 (1964): 254. apud WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey* 43:2, nov. 2002.

A descrição de Camden baseia-se, sobretudo, no relato feito por um nobre à rainha acerca do estado mental de Ofélia, localizado na cena V do ato IV:

O NOBRE: Fala muito no pai; diz ter sabido que o mundo é mau, bate no peito, e geme, zangando-se por nada. Diz palavras dúbias e sem sentido: nada, em suma, conquanto esse seu modo leve o ouvinte a tirar conclusões, interpretando-lhe as palavras ao jeito do que pensam, concluindo de seus gestos, da maneira de piscar, dos meneios da cabeça, que algo querem dizer. Ainda que sejam suposições, tudo desgraça inculca.

SHAKESPEARE, William. **Hamleto (Príncipe da Dinamarca)**. trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

Tradicionalmente vista como um tipo de mulher consternada, destruída por uma paixão infeliz, Ofélia era representada em gravuras e pinturas da primeira metade do século XIX em pé, distribuindo flores, com os olhos bem abertos e um branco e longo vestido. Seus cabelos desgrenhados, associados à sensualidade e ao luto, se tornariam emblemáticos da loucura feminina, apesar de significarem uma ofensa ao decoro⁷². As flores que ela carregava ou que a ornavam sugeriam, segundo Elaine Showalter,

(...) the discordant double images of female sexuality as both innocent blossoming and whorish contamination; she is the 'green girl' of pastoral, the virginal 'Rose of May' and the sexually explicit madwoman who, in giving away her wild flowers and herbs, is symbolically deflowering herself.⁷³

Considerando que psiquiatras vitorianos e superintendentes de manicômios eram com frequência leitores entusiasmados de Shakespeare, e que eles se voltavam às peças em busca de modelos de aberração mental que poderiam ser aplicados em sua prática clínica, é possível perceber a influência exercida pela personagem na definição daquilo que seria conhecido como histeria. Em "Um Estudo de Hamlet" (1863), Dr. John Conolly, um membro do Royal College of Physicians, examinou o que pode ser chamado de "síndrome de Ofélia" ou histeria e, depois de descrever a cena de loucura de Ofélia, ele registrou:

⁷² De acordo com Maurice and Hanna Charney "The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists," **Signs** 3, 1977: 452,

Loose hair is an offense against decorum and therefore against the whole hierarchy of correspondences. It is so improper and so overtly sensual that it may conventionally be understood to indicate a loss of reason, either temporary or permanent.

Soltar o cabelo é uma ofensa contra o decoro e, por essa razão, contra a intocada hierarquia das correspondências. Isso era tão impróprio e tão escancaradamente sensual que foi convencionalmente entendido como um indicativo de perda da razão, seja temporária ou permanente. [tradução minha]

⁷³ a dupla imagem discordante da sensualidade feminina como, ao mesmo tempo, florescimento inocente e contaminação libertina; ela é a "menina verde" bucólica, a virginal "Rosa de Maio" e também a mulher louca sexualmente explícita que, entregando suas ervas e flores selvagens, é simbolicamente deflorada ela também. [tradução minha] SHOWALTER, Elaine. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," in **Shakespeare and the Question of Theory**, eds. Patricia Parker and Geoffrey Hartman (New York: Methuen, 1985), 81. apud WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey*, nov. 2002, disponível na internet em arquivo pdf.

Our asylums for ruined minds now and then present remarkable illustrations of this fatal malady, so that even casual visitors recognize in the wards an Ophelia; the same young years, the same faded beauty, the same fantastic dress and interrupted song.⁷⁴

Como Maurice e Hanna Charney explicam, “Ofélia era o protótipo seguido por muitas mulheres loucas, que escrupulosamente imitavam seu estilo”. Ela estabeleceu o estilo vitoriano para a insanidade feminina de modo que manuais de medicina algumas vezes ilustravam suas discussões sobre pacientes femininas com imagens de jovens mulheres semelhantes à Ofélia. A associação entre certos tipos de loucura, em particular a histeria, e Ofélia era tamanha que, de acordo com Elaine Showalter,

When young women in lunatic asylums did not willingly throw themselves into Ophelia-like poses, asylum superintendents with cameras imposed the conventional Ophelia costume, gesture, props, and expression upon them.⁷⁵

A esse respeito, cabe lembrar que o Dr. Jean-Martin Charcot – responsável por mudanças nos diagnósticos e nas práticas psiquiátricas que ocorreram no decorrer do século XIX e um entusiasta de Shakespeare – foi o responsável pela redescoberta da histeria, ao distingui-la de outras doenças mentais. Sua imagem de histeria pode ter sido modelada com base em representações teatrais. Ele encorajava suas pacientes a se portarem conforme as novas convenções artísticas, inauguradas sobretudo pela atriz Harriet Smithson, que adotou posturas mais histriônicas: o cabelo despenteado, um jeito

⁷⁴ Nossos hospitais psiquiátricos para mentes atormentadas constantemente apresentam extraordinários exemplos dessa doença fatal, de modo que mesmo visitantes casuais reconhecem nas alas uma Ofélia; a mesma juventude, a mesma beleza desbotada, o mesmo vestido fantástico e a canção interrompida. [tradução minha] CONOLLY, John. **A Study of Hamlet** (London: E. Moxon & Company, 1863), 177. apud WECHSLER, Judith. “Performing Ophelia: The Iconography of Madness” in *Theatre Survey* 43:2, nov. 2002

⁷⁵ Quando as jovens nos hospitais para lunáticos não se atiravam espontaneamente em poses como Ofélia, os superintendentes do asilo com câmeras impunham os costumes, os gestos e a expressão da convencional Ofélia. [tradução minha] SHOWALTER, Elaine. **Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980**. New York: Pantheon Books, 1985 apud WECHSLER, Judith. “Performing Ophelia: The Iconography of Madness” in *Theatre Survey* 43:2, nov. 2002.

distraído, a voz trêmula, o véu caído, uma explosão de lágrimas e uma caminhada, em transe, fora do palco.

A influência da interpretação de Smithson na configuração do olhar romântico acerca de Ofélia foi tão expressiva que, segundo historiadores como J. Q. Bergerhoff, Helen Phelps Bailey e James M. Vest⁷⁶, as opiniões de Victor Hugo, Lamartine, Alfred de Vigny, Nerval e Sainte-Beuve a respeito da personagem foram indiscutivelmente moldadas por sua performance. Sua interpretação, marcada por comportamentos semelhantes àqueles das pacientes históricas, ao determinar tanto os gestos e os diagnósticos dessas mesmas pacientes quanto as opiniões sobre a personagem que interpretava, fecha um círculo explicativo.

If Ophelia became a symbol of the age, Harriet Smithson's performance mobilized the attention of writers, artists, and composers of the Romantic generation in France both to the role and to herself. In a curious dance of cause and effect, the diagnosis of hysteria looked back to a performance that encoded it *avant la lettre*. In the process, there is a reversibility in which *a* both causes and is the effect of *b*.⁷⁷

A soma dessas informações evidencia que a loucura da personagem shakespeariana Ofélia foi, durante um considerável espaço de tempo, interpretada como um modelo clássico de histeria, designação que vai ao encontro do perfil feminino valorizado no período de predominância estética do Romantismo.

Tendo reputado como traço definidor da histeria o caráter teatral ou histriônico, presume-se que, por buscarem sempre chamar a atenção, o comportamento dos pacientes

⁷⁶ Os trabalhos dos pesquisadores a que Wechsler se refere são: BORGERHOFF, J. Q. **Le théâtre anglais à Paris sous la restauration**. Paris: Hachette, 1928; BAILEY, Helen Phelps. **Hamlet in France: from Voltaire to Laforgue**. Genebra: Droz, 1964; e VEST, James M. **The french face of Ophelia from Belleforest to Baudelaire**. Lanham, MD: University Press of America, 1989.

⁷⁷ Se Ofélia se tornou um símbolo da época, a performance de Harriet Smithson mobilizou a atenção de escritores, artistas e compositores da geração romântica na França para ambos: para seu papel e para si mesma. Numa curiosa dança de causa e efeito, o diagnóstico da histeria rememora a performance [de Harriet Smithson como Ofélia], que codificou [a doença] *avant la lettre*. Nesse processo, há uma reversibilidade na qual *a* ao mesmo tempo causa e é efeito de *b* [tradução minha] WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey* 43:2, nov. 2002, p. 218.

variasse de acordo com as reações das pessoas (a “platéia”). De fato, a descrição de comportamento afetado e exuberante casa-se, perfeitamente, à performance de Ofélia em toda a cena V do ato IV, na qual ela canta e entrega aos nobres presentes, singularmente considerados, flores e acusações⁷⁸, como se estivesse representando.

Moldados pelas traduções e encenações de sua época, os românticos fixaram-se na teatralidade do canto e na profusão de flores que adornam a personagem em sua loucura e sua morte, e apagaram as ambigüidades eróticas por Ofélia enunciadas, que poderiam abalar a crença e a construção de sua exemplar virgindade. A recuperação dos cantos de Ofélia, destacados em itálico, denuncia, com evidência, as escolhas realizadas:

OPHELIA (sings) *How should I your true love know
From another one?
By his cockle hat and staff
And his sandal shoon.*⁷⁹

(...)
OPHELIA (sings) *Larded with sweet flowers
Which bewept to the grave did not go
With true-love showers.*⁸⁰

Se as referências ao cajado e às flores molhadas não se prestam como indícios suficientes de que o amor de Ofélia por Hamlet teria se consumado numa relação sexual, os cantos posteriores, para espanto de todos, aludem à perda da virgindade da donzela e ao

⁷⁸ Diversos estudos recuperam a simbologia das flores que Ofélia entrega a Laertes, ao rei e à rainha na cena V do ato IV. ERIKSSON, Katarina. “Ophelia’s Flowers and Their Symbolic Meaning - Act 4, Scene 5, of Shakespeare’s Hamlet” disponível em <http://huntingtonbotanical.org/Shakespeare/ophelia.htm>. Última consulta em 09/06/2008.

⁷⁹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Ed. Harold Jenkins. Croácia: The Arden Shakespeare, 1997, 2. ed., p. 348 e 349.

OFÉLIA: (*Canta*) Como reconhecer em meio à turba o jovem meu amado?
Pelo chapéu de conchas, as sandálias, e mais pelo cajado.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet (Príncipe da Dinamarca)**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 118.

⁸⁰ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Ed. Harold Jenkins. Croácia: The Arden Shakespeare, 1997, p. 349.

OFÉLIA: (*Canta*) O pranto do amor fiel
Fez as flores perfumadas
Descerem à tumba molhadas.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 116 e 102.

posterior abandono desta por seu amante. Seria uma “remota” recuperação da própria história da personagem?

OPHELIA: Pray let's have no words of this, but when they ask you what it means, say you this.

(sings) *Tomorrow is Saint Valentine's day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clo'es,
And dupp'd the chamber door,
Let in the maid that out a maid
Never departed more.*

KING: Pretty Ophelia –

OPHELIA: Indeed, without an oath, I'll make an end on't.

*By Gis and by Saint Charity,
Alack and fie for shame,
Young men will do't if they come to't –
By Cock, they are to blame.
Quoth she, 'Before you tumbled me,
You promis'd me to wed.'*

He answers,

*'So would I a done, by yonder sun,
And thou hadst not come to my bed.'*⁸¹

⁸¹ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Ed. Harold Jenkins. Croácia: The Arden Shakespeare, 1997, p. 350 e 351.

OFÉLIA: Por favor, não falemos mais disso; mas se vos perguntarem o que significa, dizei-lhes:

(*Canta*) Raiou o dia de São Valentim; de pé todos estão.

Para ser vossa Valentina, irei
pôr-me à janela, então.

Ela [sic] se alça depressa, a roupa veste
e a porta lhe franqueou,
fazendo entrar a virgem, que, assim, virgem,
não mais ali passou.

O REI: Meiga Ofélia...

OFÉLIA Realmente, vou concluir sem nenhum juramento:

(*Canta*)

Pela Virgem e a Santa Caridade,
que vergonha, meu Deus!

Os moços o farão, se aí se encontrarem...

Vergonha para os seus.

Antes de ao chão tu me jogares, tinhas
prometido casar.

Fá-lo-ia, respondeu, caso ao meu leito
não quisesses entrar.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet (Príncipe da Dinamarca)**. trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968, p. 119.

O apagamento do erótico, executado inclusive nas traduções brasileiras, foi tema de estudos recentes, como os de Neuza Vollet⁸² e Kelly Lima⁸³. De acordo com a primeira,

Nas palavras de Evans [Malcolm Evans, de “Truth’s Truth”, In: **Signifying nothing: truth’s true contents in Shakespeare’s text**. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1989, pp. 145-190], nem os que defendem a pureza de Ofélia, nem os que duvidam de sua inocência têm evidências convincentes. Entretanto, a linguagem obscena de Ofélia durante a cena da loucura, assim como o ataque verbal de Hamlet durante a cena do convento, seriam indícios de que ela não era uma jovem ingênua.⁸⁴

Aparentemente, a contestação – promovida no século XX – à inocência e à virgindade de Ofélia contraria a representação dita romântica. De fato, as adaptações de meados do século XIX escaparam de retratarem a personagem de modo ambíguo ao apagarem o duplo sentido de alguns termos, alterarem o de outros, e suprimirem outros mais. De acordo com Eugênio Gomes⁸⁵, atores teatrais de grande projeção como Edmund Kean e Beerbohm Tree apresentavam um Hamlet indiscutivelmente apaixonado: na cena do convento, o primeiro cobria de beijos a mão da jovem ao se retirar da cena, contrariando as marcações do texto; o segundo beijava carinhosamente uma das tranças do cabelo de Ofélia, retirando-se em seguida. A tradução francesa de Jean-François Ducis, base para muitas representações brasileiras, também suprimia a aspereza de Hamlet para com Ofélia nesta cena. Evidentemente, essas representações colaboraram para que o público da época idealizasse o par amoroso.

⁸² VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. **Ser ou não ser pornográfico, eis a questão: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet**. Dissertação de mestrado: IEL- Unicamp, 1997.

⁸³ LIMA, Kelly. “Ofélia Traduzida: Arquétipo da Donzela Indefesa”. Artigo disponível em <http://www.samila.com.br/kelly/ophelia.html> [última consulta em 03/06/2008]

⁸⁴ VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. **Ser ou não ser pornográfico, eis a questão: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet**. Dissertação de mestrado defendida no IEL/ Unicamp, 1997, p. 79.

⁸⁵ GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC e Serviço de Documentação, 1961.

Um poema de Álvares de Azevedo, publicado em 1853, e outro de Teixeira de Melo, apresentado provavelmente no mesmo período, foram os únicos textos encontrados que abordam a profanação da pureza de Ofélia. Se o último faz uma acusação velada (ou mesmo ambígua) ao comportamento da jovem – “doída Ofélia a desfolhar sem fino/ Sua coroa de noiva – antes da noite!” –, no poema “A Harmonia”, de Azevedo, a incriminação é muito mais direta:

E hoje riem de ti! da criatura
Que insana profanou as asas brancas!...
Que num riso sem dó, uma por uma,
Na torrente fatal soltava rindo,
E as sentia boiando solitárias...
As flores da coroa, como Ofélia!...
Que iludida do amor vendeu a glória
E deu seu colo nu a beijo impuro...⁸⁶

Embora a discussão a respeito de sua pureza seja importante, considerando a valorização e a recorrência da associação do branco, das flores e de figuras tidas por assexuadas (criança, irmã e anjo) à personagem, este trabalho não pretende esclarecer ou defender uma das leituras em detrimento da outra. Na verdade, a dupla possibilidade de interpretação num mesmo período é, evidentemente, a riqueza do texto.

Sem dúvida, a historização das diferentes abordagens contribui para o entendimento dos interesses, das pressões e das ideologias dominantes que norteiam as escolhas de tradução e adaptação de uma obra mundialmente conhecida como **Hamlet** e também explica o apagamento sofrido pelas leituras que contrariavam os valores vigentes. Leituras pornográficas ou ambíguas da peça não interessavam às autoridades morais, culturais, políticas ou sociais do século XIX, mas encontram entusiasmada adesão nos leitores do século XX e XXI.

⁸⁶ AZEVEDO, Álvares de. “A Harmonia”. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Paulus, 2004. (1ª ed.:1853).

Assim, o levantamento e a descrição das diferentes leituras feitas sincrônica e diacronicamente se prestam não para decidir qual a aproximação adequada da peça (existiria uma?) mas para revelar o que está em jogo nas diferentes representações da mulher, do autor, do amor, e da peça.

De qualquer modo, nos trechos em que canta ou entrega flores no castelo, nas representações mais díspares observadas em meados do século XIX, o comportamento de Ofélia – ingênuo ou impuro – ainda aponta para a fixação no Outro como causa de sua loucura. Tal característica, somada à teatralidade assumida pela personagem, reforça a argumentação de que a alucinação de Ofélia, nos moldes românticos, é histérica.

Essa interpretação será particularmente útil quando confrontada com as características de uma loucura finissecular: o confronto das motivações e das reações dos dois tipos de demência denuncia a distância entre uma e outra abordagem do mito.

2. 1. 3 Definição de Ofélia romântica

A loucura causada pelo amor não correspondido, a associação às flores, frágeis e belas, e por fim o suicídio sacrificial, toda essa combinação de imagens e fatalidades contribuiu para a eleição de Ofélia como mais uma heroína romântica típica dentre tantas outras de semelhante caráter.

A opinião de que ela representava o ideal de comportamento feminino para a época vitoriana (1837-1901) não é, entretanto, unânime: John Ruskin (1819-1900), importante crítico social e crítico de arte da Inglaterra, formador de opiniões e moralista, vê em Ofélia a mais “fraca” dentre as personagens femininas de Shakespeare e toma sua fragilidade claramente como uma característica negativa “porque ela falta a Hamlet num momento

crítico, e não serve de guia para ele quando ele precisa mais dela, ao que segue toda aquela amarga catástrofe⁸⁷.

De qualquer modo, a crítica romântica – inspirada sobretudo nas representações teatrais – fixou em Hamlet um amante apaixonado e em Ofélia um símbolo impecável de inocência, candura e docilidade filial, a ponto de sua pureza virginal ser vista como uma espécie de unção religiosa. Na peça, de fato, um dos diálogos associa Ofélia à salvação ou redenção do amado, numa atitude semelhante à proposta pelos manuais do século XIX:

HAMLET: Ninfa, em tuas orações
Sejam lembrados todos os meus pecados.⁸⁸

Curiosamente, o fragmento exemplar da afinidade entre Ofélia e uma representação divinizada da mulher contém uma mistura de paganismo e pornografia (“ninfa”⁸⁹) com cristianismo (“orações” e “pecados”).

Deste modo, é possível perceber que a leitura romântica do mito, que constrói uma doce, virginal e infantil Ofélia, e modifica ou neutraliza parte substancial de sua participação na peça, recebe gradualmente mais contestações: da reputação duvidosa do poema de Álvares de Azevedo, ainda no século XIX, aos estudos do século XX que recuperam as ambigüidades e o vocabulário lascivo de Shakespeare.

O modelo de comportamento feminino que alimentava a crença no caráter salvador do amor oferecido pelas mulheres sofreu, porém, antes das leituras sexualizantes do século XX, outra alteração. Não era possível sustentar no final do século XIX uma concepção crística da mulher. Uma época que não conseguia dar crédito a soluções externas não podia acreditar no poder redentor do sentimento amoroso. Apontar o Outro como saída

⁸⁷ A tradução, minha, foi realizada a partir do artigo de Bárbara Korte que cita “Of Queens’ Gardens”, de Ruskin. KORTE, Barbara. “The Femme Fragile: Decline and Fall of a Literary Topos”, *Anglia*, 1987, p. 376.

⁸⁸ SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. [trad. Millôr Fernandes]. Porto Alegre: L& PM, 2005. Ato III, cena I.

para as angústias da vida e da morte soava ingênuo e pretensioso. Mas quem ou o que seria o substituto para o amor romântico?

2.2 Ofélia simbolista

2.2.1 Plano Geral: O círculo narcisístico

Sem voltar seus olhos para um ser amado ideal, o homem simbolista tornou-se *dandy*: voltou-se para si mesmo.

O grande tema central do simbolismo (...) foi a luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência. Em todos os poetas importantes do começo do século XX, esta luta persiste como o tema dominante a que está destinada a poesia. Em sua diversidade e variação, podemos chamá-la a *dinâmica do desespero*. Ademais, há uma consciência constante das funções universais do culto a Narciso – o ego universal lidando com a única, eterna, persistente preocupação do homem, o único problema importante da condição humana. Valéry expressou-o belamente quando diz que “o mais alto poder de contemplação da mente é uma forma de narcisismo que transcende o egoísmo”.⁹⁰

O trecho supracitado de Anna Balakian tece a linha que organiza esta análise na medida em que define a poesia simbolista como um monólogo travado pelo ego universal, representado em Narciso, o eu focado em si mesmo, diante da “única, eterna, persistente preocupação do homem” – o Vazio.

Revestido das maneiras as mais sutis, o aniquilamento absoluto estaria retratado nos poemas em imagens de abandono, de circularidade viciada, de desagregação e de árida e maldita virgindade. Trata-se de espaços, seres, cenas ou objetos que representam,

⁸⁹ Ninfa pode designar tanto uma divindade dos rios, dos bosques ou dos montes quanto os lábios menores da vulva.

⁹⁰ Balakian interpreta equivocadamente a relação entre homem, vazio e desespero no simbolismo, colocando o temor do vazio (para ela, aniquilamento da consciência experimentado na morte física) como o pior dos desesperos. Ela desconsidera, portanto, a existência do desejo pelo Vazio (no sentido de

ao mesmo tempo, amplitude e sufocamento, expansão e secura, numa abertura desprovida de positividade. Não por acaso são imagens dessa categoria que habitam os poemas ofélicos finisseculares exibidos abaixo. Novamente cabe reparar nas datas de publicação.

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.⁹¹

1896, GEORGES RODENBACH, "Aquarium Mental"

Cautérise et coagule
En virgules
Ses lagunes des cerises
Des félines Ophélie
Orphelines en folie.

Tarentules de feintises
La remise
Sans rancune des ovules
Aux félines Ophélie
Orphelines en folie.

Sourd aux brises des scrupules,
Vers la bulle
De la lune, adieu, nolise
Ces félines Ophélie
Orphelines en folie !...⁹²

dissolução total), tido como única saída viável para uma vida e uma vida *post mortem* angustiantes. BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 126.

⁹¹ Seus cabelos agora se amarram como uma folhagem
Que até o extremo da água, sem fim, se ramifica.
Ofélia é demasiado morta, ela se liquefaz...
Os anéis abandonaram suas mãos tornadas nulas;
Suas últimas lágrimas à superfície fazem bolhas;
Seus belos olhos, desalojados das carnes que se extinguiram,
Sobrevivem sós, ao fundo, como duas actínias.

RODENBACH, Georges. "Aquarium Mental". **Les vies encloses**. (fac-símile) Paris: Bibliothèque Charpentier, 1916 (1a. edição: 1896). Disponível no site da Bibliothèque Nationale de France <http://gallica2.bnf.fr>.

⁹² LAFORGUE, Jules. **Litanias da Lua**. Régis Bonvicino (org. e tradução). São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 62. "Stérilités" foi publicado em **L'imitation de Notre Dame la Lune** (1a. edição: 1885). Para melhor apreciação do poema, apresentam-se três traduções diferentes. A mais ousada delas, a de Paulo Leminski, parece recuperar o tom lafogueano.

1885, JULES LAFORGUE, “Stérilités”

Jadis elles chantaient, vierges aux blondeurs roses,
Les Amantes des jours qui ne renaîtront plus,
Sous leurs habits tissues d’ors fins et d’argyroses.

Ó lointaine douceur des printemps révolus!
Épanouissement auroral des Idées!
Porte du ciel offerte aux lèvres des élus!

Les vierges à présent, mortes ou possédées,
Sont loin! bien loin! L’espoir est tombé de nos coeurs,
Telles d’un arbre mort les branches émondées.
Et l’Ombre, et les Regrets, et l’Oubli sont vainqueurs.

(...)

Sous les porches d’azur où jamais le soleil
Ne dore des galets la candeur ivoirine,
Sous les nymphéas blancs teintés de sang vermeil,

Ophélie a fermé ses yeux d’aigue-marine.⁹³

[tradução literal minha]	Tradução de Régis Bonvicino	Tradução de Paulo Leminski
<p>ESTERILIDADES</p> <p>Cauteriza e coagula Em vírgulas Suas lagunas de cerejas Das felinas Ofélias Órfãs em loucura.</p> <p>Tarântulas de dissimulações A entrega Sem rancor dos óvulos Às felinas Ofélias Órfãs na loucura.</p> <p>Surdo à brisa dos escrúpulos Em direção à bolha Da lua, adeus, freta Estas felinas Ofélias Órfãs em loucura!...</p>	<p>ESTERILIDADES</p> <p>Cauteriza e coagula Nestas vírgulas As lagunas vermelhinhas Dessas Ofélias felinas Nossas órfãs em folia.</p> <p>Tarântula de cortinas Que recria Sem nenhum rancor dos óvulos Tais Ofélias felinas Nossas órfãs em folia.</p> <p>Surdo à brisa dos escrúpulos Rumo à lua (Bolha), adeus, inquilinas Tais Ofélias felinas Nossas órfãs em folia.</p>	<p>ESTERILIDADES</p> <p>Cauteriza, coagula E virgula As lagunas infelizes Ó felinas Ophélias Messalinas em férias.</p> <p>Tarântula das atrizes O deslize Strip-tease da medula Pras felinas Ophélias Messalinas em férias.</p> <p>Surdo à brisa se encabula Pra a bula Da lua, tchau, mobilize As felinas Ophélias Messalinas em férias.</p>
	<p>LAFORGUE, Jules. Litanias da Lua. Régis Bonvicino (org. e tradução). São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 63.</p>	<p>LEMINSKI, Paulo. <i>Revista Código</i>. Salvador, agosto de 1980 apud LAFORGUE, Jules. Litanias da Lua. Régis Bonvicino (org. e tradução). São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 36.</p>

⁹³ Outrora elas cantavam, virgens de rosas loirices,
Os Amantes dos dias que não renascerão mais,
Sob seus hábitos tecidos de ouros finos e de argiroses.

Publicados entre 1885 e 1896, explosão simbolista na Europa, os poemas “Aquarium Mental”, de Georges Rodenbach, “Stérilités”, de Jules Laforgue, e “Les fleurs d’Ophélie”, de Laurent Tailhade, constroem uma Ofélia “melancólica e nevada”⁹⁴.

No poema de Laforgue, cujo título, definidor, já remete à esterilidade, a personagem, não mais irmã ou criança, é órfã, solitária em sua loucura. Os verbos iniciais apontam, todos os três – cauterizar, coagular e colocar vírgulas – à interrupção de fluxo, paralisia que gera uma concentração circular expressa em “lagunas de cerejas” (construção que mantém o vermelho do sangue, sugerido em “cauteriza e coagula”). O domínio e controle exercidos por Ofélia – construídos a partir do veneno enganador da tarântula e de seu olhar de gato – fazem dela uma deusa impiedosa, que recebe sem rancor óvulos para, felina, possivelmente devorá-los. A Lua, destino, é designada por bolha, referência que retoma a circularidade discutida no Capítulo 1. Juntando os elementos – solidão na loucura, concentração em lago, atração felina e extinção da possibilidade de vida – todos direcionados à bolha da Lua, tem-se uma exploração ao extremo dos valores simbolistas

Ó longínqua doçura das primaveras passadas!
Desabrochar auroral das Idéias!
Porta do céu aberta aos lábios dos eleitos!

As virgens no presente, mortas ou possuídas,
Estão longe! bem longe! A esperança sucumbiu nos nossos corações,
Tais como uma árvore morta, os galhos podados.
E a Sombra, e os Remorsos, e o Esquecimento são vencedores.

(...)

Sob os pórticos de lápis-lazúli onde jamais o sol
Doura a candura marmórea dos seixos,
Sob as ninféias brancas tingidas de sangue escarlate,

Ofélia fechou seus olhos de água-marinha. [tradução minha]

TAILHADE, Laurent. “Les Fleurs d’Ophélie” in **Vitraux**. Paris: 1894.

⁹⁴ A construção “melancólica e nevada” foi retirada do poema “Brumosa”, de Cruz e Sousa, escrito provavelmente no mesmo período.

descritos no início do trabalho. Laforgue recria, assim, uma Ofélia “apunhalada no coração pelas cosmogonias modernas, pelos astros mortos, pelos desertos estéreis sem ecos”, iluminada por uma lua muito diferente da “lua das velhas estampas – românticas”⁹⁵, e faz dela um símbolo dessas obsessões.

De modo mais distendido e mais sutil, o poema de Laurent Tailhade também se constrói em sobreposições cujo vínculo somente pode ser estabelecido se for considerada a simbologia de cada um dos elementos sobrepostos⁹⁶. Assim, no poema de Tailhade, “Os Amantes dos dias que não renascerão mais” são paralelos às virgens – mortas ou possuídas, mas de todo modo longe –, semelhantes aos pórticos nos quais nunca doura a luz do sol, equivalentes às ninféias brancas tingidas de escarlate: todos eles seres sob a maldição de infertilidade apontando para uma não-existência, todos eles cenário e preparação para que Ofélia feche seus olhos.

Com relação ao espaço ocupado por Ofélia nos poemas, a impressão é estar diante de um decréscimo de *status*: de personagem, mesmo que secundária, dos poemas românticos, Ofélia passaria a ser apenas mais uma caracterização do cenário, mais um elemento na sobreposição, um dado extra que não faria falta à equação. Mesmo num poema intitulado, bem ao gosto romântico, “Les Fleurs d’Ophélie”, ela parece somente prestar-se ao desfecho, sem estabelecer ligação óbvia com o cenário anteriormente descrito. A soma de seus atributos, descritos ao longo dessa dissertação, indicará, porém, que seu aparecimento nos poemas simbolistas não é fortuito e nem mesmo ilustrativo ou

⁹⁵ As duas referências são do próprio Laforgue, a propósito de Corbière. Ele diz: “Para ele, a lua continua a ser a lua das velhas estampas – românticas –, dos vadios notívagos, Tântalo evocando a ausência de uma moeda de cem escudos. Ele não foi apunhalado no coração pelas cosmogonias modernas, pelos astros mortos, pelos desertos estéreis sem ecos”. Os textos de Jules Laforgue indicam que ele sim tinha sido marcado pelos desertos estéreis sem ecos. LAFORGUE, Jules. **Litanias da Lua**. [org. e tradução Régis Bonvicino]. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 129.

⁹⁶ A sobreposição de imagens substitui as comparações diretas, usuais nos românticos, por meio das quais Ofélia igualava-se a anjo, a irmã e a criança.

acessório: a simples menção a seu nome seria capaz de recuperar ou de organizar uma parte significativa do ideário finissecular. O poema de Tailhade e sua cuidadosa e sutil articulação entre panorama e personagem são prova disso.

Por fim, no poema de Rodenbach, autor também de poemas que ofelizam Bruges, Ofélia está associada à água sem fim: sua liquefação recupera a morte total (“Ophélie est trop morte, elle se liquéfie...”); o abandono metonímico dos anéis resulta em nulidade, as lágrimas retomam a menção às bolhas (superficiais, transparentes, fechadas em si), e por fim apenas os olhos – feito duas esferas – sobrevivem sós como pedras preciosas.

O retrato de Ofélia nesses poemas e o cenário que o acompanha diferem significativamente daquele pintado pelos românticos. Se a personagem não serve mais como modelo de devoção feminina ao homem é porque houve uma alteração inegável na leitura do relato e no papel atribuído à mulher no final de século. A associação à Lua e a outros seres circulares, recorrente nos poemas acima apresentados, é o traço mais marcante dessa mudança de paradigmas. A maioria dos estudiosos do mito parece, no entanto, ignorar que Ofélia, longe de se restringir como exemplo de conduta feminina aos moldes românticos, também serviu de emblema para valores diametralmente opostos. Tal equívoco se evidencia ao comparar os poemas finisseculares acima transcritos com a citação de Bram Dijkstra reproduzida abaixo:

The Lady of Shalott, Mariana, Ophelia – the heroines of mid-century had been so popular because they were the embodiment of altruistic feminine passion. The very sight of virile flesh had made them slide into self-forgetful eagerness to die for love. Now woman had become different. No longer the moon of reflected light, she had become the moon of circularity, of uroboric self-sufficiency. Egotistical, self-involved, she no longer cared a hoot for men; all she cared about was herself.⁹⁷

⁹⁷ Lady de Shalott, Mariana, Ofélia – as heroínas da metade do século foram tão populares porque elas eram a incorporação da paixão altruística feminina. Uma visão completa da carne máscula as fez escorregar em direção a uma abnegação da vivacidade a fim de morrer por amor. Agora a mulher tinha se tornado diferente. Não mais satélite de luz refletida, ela se tornou a lua da circularidade, da auto-suficiência urobórica. Egotista, auto-envolvida, ela não mais se preocupava com uma opinião do homem;

De acordo com os poemas apresentados, seria o caso de considerar Ofélia – agora lunar, reflexo de si mesma – uma heroína também do *late-century*. Como insígnia do fim-de-século, ela estabelece o mesmo solilóquio descrito como central por Balakian, ocupando o lugar de Narciso, comportando-se como seu alter-ego feminino e aproximando-se do Vazio nos poemas que discorrem acerca da morte, do silêncio ou da própria poesia.

O equívoco de Bram Dijkstra, que poderia ser corrigido pela inclusão de Ofélia como modelo também dessa nova mulher, egotista, é reproduzido no longo estudo de Julien Eymard sobre Ofélia e o tema do espelho na poesia feminina, o já mencionado **Ophélie ou le narcissisme au féminin - étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIXe. – XXe. siècles)**: em Eymard, porém, a falta de exemplos da releitura simbolista do mito compromete a base de sua hipótese. Embora perceba e descreva um narcisismo envolvendo a personagem, contaminado pelas tradicionais associações de Ofélia à morte por amor, o autor interpreta que seu narcisismo é altruísta:

Ophélie, reine morte parée de fleurs, incarne l'abandon total aux eaux du miroir. Complètement opposée à Narcisse, par sa pose renversée, ses yeux clos, sa fusion avec le reflet, elle est l'expression fidèle de l'ouverture à l'Eros.⁹⁸

Ora, enxergar em Ofélia um narcisismo aberto a Eros, após a leitura dos poemas de Rodenbach, Laforgue e Tailhade, é uma incoseqüência. Ver em Ofélia um modelo de entrega amorosa e de insanidade causada pela devoção ao Outro, em face dos poemas do final do século só é possível se o recorte e se a interpretação forem de antemão moldados pelo senso comum que define a personagem como uma virgem louca que se deixa levar

tudo o que ela apreciava era ela mesma. [tradução minha] DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 148.

⁹⁸ Ofélia, rainha morta adornada com flores, encarna o abandono total às águas do espelho. Complemento oposto de Narciso, pela sua pose invertida, seus olhos fechados, sua fusão com o reflexo, ela é a expressão fiel da abertura a Eros. [tradução minha] EYMARD, Julien. **Ophélie ou le narcissisme au féminin - étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIXe. – XXe. siècles)**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1950.

pelas águas por causa do desgosto provocado pela morte de seu pai e pelo abandono de um amor não correspondido.

Considerando as negações que esse homem finissecular impõe a si mesmo, a loucura altruísta seria uma verdadeira traição. Seria hipocrisia defender valores com os quais não compactua; seria desperdício aplacar de maneira tão simplista sua angústia – existencial e profunda – expressa em seus solilóquios diante do Vazio. Se Ofélia se consagra como símbolo de um fim-de-século fechado em si, ela não pode representar uma loucura altruísta.

Acossado pelas dores do existir e do morrer, a loucura que ameaça o homem finissecular tão centrado em si mesmo, tão atraído pelas experiências de plenitude – vivenciada na harmonia entre os sentidos, o corpo e a alma – só poderia ser a da indistinção do externo e interno, a da confusão entre o prolongamento de suas sensações e a realidade exterior. Se sua alucinação contivesse situações de entrega ou de violência, um homem assim adoecido poderia matar-se sem se dar conta disso.

2.2.2 Ofélia e a loucura simbolista

Incapaz de dissociar a realidade daquilo que é meramente imaginário, o esquizofrênico pode se fechar em si mesmo, o olhar perdido, indiferente a tudo o que se passa ao redor ou, nos exemplos mais clássicos, ter alucinações e delírios.

Julgando-se vítima de um complô diabólico tramado com o firme propósito de destruí-lo, o doentes com esquizofrenia paranóide é desconfiado, reservado e pode ter comportamentos agressivos. Como Ofélia, esse paciente zanga-se por nada, considera que o mundo é mau, e agride a si mesmo sem motivo. Em face disso é possível considerar o

trecho utilizado por Carroll Camden para incluir Ofélia entre as histéricas como uma justificativa, também, para incluí-la entre as esquizofrênicas:

O NOBRE: Fala muito no pai; diz ter sabido que o mundo é mau, bate no peito, e geme, zangando-se por nada. Diz palavras dúbias e sem sentido (...)⁹⁹

Além desse sintoma, observando a definição apresentada pelo Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, tem-se que a doença caracteriza-se pelo embotamento – que lembra a névoa, o branco, o apagamento das fronteiras mencionado no Capítulo 1 – e pela incapacidade da mente de discernir realidade e delírios:

esquizofrenia s. f. (medic.) afecção mental caracterizada por afrouxamento das formas habituais de associação de idéias, enfraquecimento da afectividade e ensimesmamento (autismo), com perda de contacto vital com a realidade. (Do gr. skhízein, «fender» + phrén, «mente; espírito» + -ia).

O enfraquecimento das amarras que prendem Ofélia ao real é patente no relato de sua morte: incapaz de julgar os riscos de seu capricho, imersa no seu delírio (místico? grandioso?), ela entrega ao salgueiro suas flores e, conseqüentemente, sua vida. Sem se aperceber. Nem o craquejar do maldoso ramo ou a precipitação, nem as águas geladas do riacho enchendo suas roupas são capazes de acordá-la. No seu sonho iluminado, ela canta e, pode-se supor, continua dançando, totalmente entregue ao seu delírio. Afoga-se, sem se aperceber. Recupera-se o relato:

[no salgueiro] *ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados
Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se defralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias,
Como sem perceber sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali*

⁹⁹ SHAKESPEARE, William. **Hamleto (Príncipe da Dinamarca)**. trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968. Na cena V do ato IV, relato feito por um nobre à rainha acerca do estado mental de Ofélia.

*Em seu próprio elemento.*¹⁰⁰

O trecho que descreve sua morte serviria, portanto, como ilustração de um comportamento esquizofrênico. Imaginada a distensão dos seus atos – a montagem da guirlanda, o súbito desejo de pendurá-la, o vestido inflado, o canto que se perde, esquecido – todas as suas ações apontam para um ser alienado, envolvido em seus próprios atos sem, no entanto, distinguir o real do imaginário, ou o perigo da segurança.

Essa falta de um Outro é consistente com o diagnóstico de esquizofrenia proposto pelo psiquiatra Ronald David Laing para a personagem. Para Laing, a essência da esquizofrenia encontra-se na ausência da pessoa essencial. Segundo ele:

Praecox - From the term dementia praecox formerly used to denote what we now generally call a form of schizophrenia occurring in young people which was thought to go on to a conclusion of chronic psychosis. This 'praecox feeling' should, I believe, be the audience's response to Ophelia when she has become psychotic. Clinically she is latterly undoubtedly a schizophrenic. In her madness, there is no one there. She is not a person. There is no integral selfhood expressed through her actions or utterances. Incomprehensible statements are said by nothing. She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person.¹⁰¹

Sozinha em sua loucura, imersa num vácuo que não poupa nem mesmo sua individualidade, Ofélia esquizofrênica poderia ser o retrato do artista e da arte finisseculares. A indistinção – apagamento das fronteiras – de sua percepção, sua exclusão do mundo e seu ensimesmamento conjugam os valores de uma solitária circularidade que atrai este homem desiludido com as respostas exteriores.

¹⁰⁰ Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84

¹⁰¹ Praecox – do termo dementia praecox, foi utilizado anteriormente para designar o que chamamos hoje uma forma de esquizofrenia que acomete jovens, os quais progridem até um diagnóstico de psicose crônica. Esse “sentimento praecox” poderá, acredito, ser a reação da platéia à Ofélia quando ela se torna psicótica. Clinicamente ela é, na atualidade, sem dúvida, uma esquizofrênica. Em sua loucura, não há ninguém. Ela não é uma pessoa. Não há uma individualidade integral expressa em suas ações ou falas. As declarações incompreensíveis são ditas por nada. Ela já tinha morrido. Há então somente um vácuo

O exemplo da leitura esquizofrênica do mito reforça a crença de que a eleição de traços, episódios, imagens, características de Ofélia em **Hamlet** se pautava pela relação destes com o ideal feminino de cada um dos momentos estudados. Assim, os românticos liam, reliam e reproduziam sobretudo as passagens em que Ofélia aparecia em sua loucura florida cantando dolorida de amor. Assim, os simbolistas liam, reliam e produziam em torno da morte aquática da personagem, cuja indistinção e entrega admiravam.

Em suma, se a histeria – distúrbio marcado pela predominância do amor (libido) sobre a emoção do medo – se manifesta em sua modalidade corporal difusa, isto é, voltada para fora, a esquizofrenia – grave doença mental caracterizada por delírios e embotamento emocional com perda de contato com a realidade – combina a dissociação do *eu* em grau intenso com uma fixação narcisística da libido. Loucura voltada ao Outro, a histeria se encaixaria na explicação de uma Ofélia romântica; loucura fechada em si, a esquizofrenia se prestaria como doença por excelência de uma Ofélia finissecular.

É fácil perceber que ambas as insanidades, escolhendo alguns elementos e escondendo outros, se prestam para explicar o quadro mental de Ofélia por ocasião de sua morte. É fácil perceber, também, que cada época empregará, nos seus retratos, nas suas releituras, nas suas análises, a explicação que convier aos seus valores. Mais do que isso, é inevitável constatar que não é plausível que homens adotem interpretações para seus mitos de outros cuja visão de mundo difira das suas crenças fundamentais. Isso significa que a Ofélia pintada e cantada pelos simbolistas não pode ser a mesma encenada e valorizada pelos românticos. O emprego considerável do mesmo mito nos dois períodos revela, apenas, a dimensão do relato shakespeariano que, prestando-se a releituras

onde havia outrora uma pessoa. [tradução minha] LAING, R. D. **The divided self**. Londres: Penguin Books, 1959.

dísparos sem perder em nenhuma delas o impacto e a beleza, institui modelos clássicos de comportamento e de escolha estética fundamentais para os dois períodos abordados.

2. 2. 3 Definição de Ofélia simbolista

Por que, enfim, a morte de Ofélia nas águas se presta ao movimento simbolista como imagem? De início, seu desaparecimento quanto à situação aflitiva em que se encontra quando o galho se quebra denota que sua loucura produzira, de fato, o apagamento do discernimento entre Bem e Mal e o embotamento da sensibilidade com relação à dor (e, por consequência, com relação ao prazer, ao medo, à presença ou ao amor de Outro). Crê-se, assim, que Ofélia teria criado para si um mundo só seu, no qual mergulha, desaparecida de si mesma.

Atrelada à anterior, outra característica que agrada particularmente os simbolistas é a confusão esquizofrênica entre realidade e sonho. Sentindo-se como uma sereia mergulhada em seu próprio elemento, Ofélia ignora que é humana e se assume, sem se questionar, como ser aquático. Tanto o embotamento dos sentidos quanto a confusão entre realidade e sonho desembocam na dissolução completa da personagem em seu meio, destacada por Gaston Bachelard: apagadas as diferenças, as separações e aquilo que é identitário chega-se ao Uno ou ao Nada – as duas faces daquilo que interessava aos homens do final do século XIX como superior às angústias da vida e da morte. Nessa linha, seu suicídio filia-se também ao tema da entrega voluntária à morte como contestação à escravidão do destino.

Juntando ambas as características, o fato de sua morte ser um suicídio que se cristaliza num mergulho dissolvente contribui para que seu fim seja repetidamente lembrado como a entrega absoluta que o homem finissecular gostaria de imitar.

Por sua vez, a água e o espelhar da cena shakespeariana, associados agora a uma Lua que brilha indiferente, organizam a imersão de Ofélia em sua posição narcisística: o mútuo espelhamento entre Lua e Ofélia, água e Lua, estabelece uma retroalimentação que engloba ambas num círculo.

Sinônimo de imensidão pela distensão de seu corpo mergulhado no nada substancial e sinônimo de circularidade na sua contemplação alienada e bela, Ofélia morta pode servir tanto às extensões estéreis quanto às bolhas superficiais e delicadas. Sendo assim, simboliza a vasta grandeza do Vazio e a restrição da torre de marfim: o pleno e o nada juntos.

Uma imagem tão densa, e ao mesmo tempo tão leve, que recuperava a máxima finissecular de que “a decadência é a arte de morrer em beleza”, conjugando beleza e morte numa cena plástica da qual participam o canto, as cores, as formas, as nuances e o movimento, não poderia mesmo ter passado despercebida dos artistas do período.

Por todos os motivos apresentados, é patente que a imagem de Ofélia morta está a serviço dos poetas simbolistas como símbolo de suas questões mais importantes, amalgamando valores estéticos, políticos e éticos do *fin-de-siècle*.

CAPÍTULO 3 - Poemas ofélicos brasileiros do século XIX

VIRGEM PRIMITIVA, 1901

A pobre Ofélia deu-lhe os tristes olhos mansos
Onde bóia um luar de sonhos afogados;
Mãos piedosas dormindo em gestos resignados,
De tarde, a meditar nos eternos descansos.

Há idílios de irmãos, inviolados remansos,
Soluços de ternura, e sorrisos cansados,
E saudades que não vêm dos tempos passados,
No sobre-humano olhar daqueles olhos mansos.

Eu vejo-a morta já (que tristeza tão doce!...)
As mãos no colo em cruz e branca de alabastros,
Noiva morta de amor na primeira manhã...

Na Via-Láctea que a leva, pura como a trouxe,
Florindo-lhe o caminho anjos espalham astros,
E a lua vai seguindo atrás, como uma irmã...

Tristão da Cunha (1878-1942), **Torre de Marfim**

3.1 Dos raios solares românticos para as simbólicas luminescências da Lua

Entre tantos outros interesses e questionamentos despertados pela figura de Ofélia morta nas águas, essa dissertação escolheu versar sobre a unidade, a variedade, a continuidade e a progressão do tratamento desse mito nos poetas brasileiros ditos simbolistas¹⁰². Isso implica elencar, por meio dos poemas, quais foram as características de cada “leitura” do mito nesse período, e demonstrar como se efetuou literariamente a mudança gradativa de foco de uma Ofélia ao modo de Shakespeare para uma Ofélia com traços finisseculares, objetivos desse Capítulo 3.

Para alcançar esse objetivo, os 17 poemas ofélicos escolhidos¹⁰³, escritos entre 1880 e 1923, oito deles publicados entre 1900 e 1901, foram divididos em cinco grupos:

1. os poemas parafrásicos, ainda solares, que remetem de modo mais direto ao relato shakespeariano;
2. os poemas que contêm o enluaramento de Ofélia e a “ofelização” do luar;
3. os poemas que retratam um casamento entre seres mortos ou para morrer;
4. os poemas que tratam da esterilidade associada aos pólos;
5. os poemas, metapoéticos, que não distinguem Lua e Ofélia.

Esses conjuntos funcionam, porém, como etapas de uma mesma progressão do tema; não uma progressão cronológica, muito menos evolutiva, mas um caminhar rumo a questões caras ao período finissecular. Nesse sentido, o mito de Ofélia teria se prestado

¹⁰² Não se pretende definir as características de uma escola literária mas permitir que o foco de interesse dos poemas denuncie uma atitude finissecular perante o mundo que foi conhecida por “movimento simbolista”.

¹⁰³ A escolha de cada um dos poemas se deu em virtude da semelhança com um certo grupo – o que deu origem a três categorias diferentes: Casamento Macabro, Esterilidade e Metapoesia – e da contribuição

aos mais diversos fins: de objeto ou personagem *décor* à possibilidade de discorrer sobre o fazer poético de maneira bela e intraduzível.

Uma das principais mudanças, mensurável, diz respeito ao cenário. O relato shakespeariano não define se o suicídio-acidente de Ofélia ocorreu durante o dia ou à noite; os poetas simbolistas transportaram definitivamente a personagem para o cenário noturno, associando-a à Lua.

Essa alteração não é meramente decorativa. Ela sinaliza uma mudança de interesse, de foco, de apreciação de um tipo feminino, de atitude e de espírito de uma época a outra. Se a loucura, a ingenuidade e as flores de Ofélia foram ostensivamente descritas nos poemas românticos sobre o tema, os autores finisseculares, ao modificarem o cenário de modo a destacarem os traços de indiferença sexual, de paralisia no movimento infindo e o aspecto lívido de paz silente, instituíram uma nova Ofélia, que perdura até hoje no tratamento gótico ou na memória coletiva acerca da personagem.

O projeto desse capítulo é conduzir o leitor por essa transformação, mostrando como, nos poemas, a descrição do suicídio dá lugar, pouco a pouco, a referências pontuais nas quais o aspecto lunar e polar invade tudo. No entanto, se a menção à Ofélia é por vezes pontual, o caráter indiferente e belo dessa representação simbolista da cena explode para além dos versos nos quais está construída porque resume, numa personagem, todo o espírito do poema em questão.

3. 1. 1 OFÉLIA SOLAR

De princípio é preciso recuperar o texto shakespeariano, o relato fundador do mito, observando mais atentamente suas particularidades: os adjetivos, os elementos (árvores,

particular ao desdobramento de cada uma das tópicas. Os poemas introdutórios – os três parafrásicos e

flores, riacho, guirlanda), os sentidos acionados (visão, audição, tato), o cuidado ao tratar do suicídio-acidente, as figuras associadas à personagem (camponesa que colhe flores, as “pudicas meninas”, a “sereia”) e, tomados como uma questão fundamental para este trabalho, os tons e as luzes do cenário, destacando especialmente a indefinição quanto ao horário em que se desenrola a cena: seria pela manhã? Ou no cair da tarde? Ou ainda em noite alta?

*Há um salgueiro que se debruça sobre um riacho
E contempla nas águas suas folhas prateadas.
Foi ali que ela veio sob loucas guirlandas,
Margarida, ranúnculo, urtiga e essa flor
Que no franco falar de nossos pastores recebe
Um nome grosseiro, mas que nossas pudicas meninas
Chamam pata de lobo. Ali ela se agarrava
Querendo pendurar nos ramos inclinados
Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso
Se quebra e a precipita com seus alegres troféus
No riacho que chora. Seu vestido se defralda
E a sustenta sobre a água qual uma sereia;
Ela trauteia então trechos de velhas árias,
Como sem perceber sua situação aflitiva,
Ou como um ser que se sentisse ali
Em seu próprio elemento. Mas isso durou pouco.
Suas vestes, enfim, pesadas do que beberam,
Arrastam a pobrezinha e seu doce canto expira
Numa lodosa morte...¹⁰⁴*

De fato não é possível precisar o momento em que Ofélia se afoga; mas, considerando que não há nenhum indício de que se trata de uma cena noturna, conclui-se que sua morte ocorreu durante o dia.

A paráfrase de Machado de Assis estende o relato e talvez ofereça outras informações sobre as leituras desse mito:

dois lunares – foram escolhidos por seu caráter representativo da mudança em questão.

¹⁰⁴ Tradução de Antonio de Pádua Danesi. In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84

MACHADO DE ASSIS (1839-1908)

*A MORTE DE OFÉLIA*¹⁰⁵ (paráfrase)

*Junto ao plácido rio
Que entre margens de relva e fina areia
Murmura e serpenteia,
O tronco se levanta,
O tronco melancólico e sombrio
De um salgueiro. Uma fresca e branda aragem
Ali suspira e canta,
Abraçando-se à trêmula folhagem
Que se espelha na onda voluptuosa.
Ali a desditosa,
A triste Ofélia foi sentar-se um dia.
Enchiam-lhe o regaço umas capelas
Por suas mãos tecidas
De várias flores belas,
Pálidas margaridas,
E rainúnculos, e essas outras flores
A que dá feio nome o povo rude,
E a casta juventude
Chama - dedos da morte. - O olhar celeste
Alevantando aos ramos do salgueiro,
Quis ali pendurar a ofrenda agreste.
Num galho traiçoeiro
Firmara os lindos pés, e já seu braço,
Os ramos alcançando,
la depor a oferenda peregrina
De suas flores, quando
Rompendo o apoio escasso,
A pálida menina
Nas águas resvalou; foram com ela
Os seus-dedos da morte - e as margaridas,
As vestes estendidas
Algum tempo a tiveram sobre as águas,
Como sereia bela,
Que abraça ternamente a onda amiga.
Então, abrindo a voz harmoniosa,
Não por chorar as suas fundas mágoas,
Mas por soltar a nota deliciosa
De uma canção antiga,
A pobre naufragada
De alegres sons enchia os ares tristes,*

¹⁰⁵ ASSIS, Machado de. Poesias. **Falenas**. Transcrita de PETEAN, Fernando Marcato. **A morte de Ofélia por Machado e Millais**. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura. Unesp: São José do Rio Preto, 1999.

*Como se ali não visse a sepultura
 Ou fosse ali criada.
 Mas de súbito as roupas embebidas
 Da linfa calma e pura
 Levam-lhe o corpo ao fundo da corrente,
 Cortando-lhe no lábio a voz e o canto.
 As águas homicidas,
 Como a laje de um túmulo recente,
 Fecharam-se; e sobre elas,
 Triste emblema de dor e de saudade,
 Foram nadando as últimas capelas.*

A paráfrase machadiana, enunciada no próprio subtítulo, reconstrói em decassílabos e em hexassílabos o relato shakespeariano. A liberdade, conquistada por meio de *enjambements* e da combinação desregrada dos metros e das rimas, permite a proliferação de adjetivos, por vezes apenas detalhadores (“*finha areia*”, “*fresca e branda aragem*”), por vezes caracterizadores de um estado de espírito que, embora atribuído ao cenário, pode ser transferido à personagem (“*o tronco melancólico e sombrio*”, “*trêmula folhagem*”, “*flores belas*”, “*pálidas margaridas*”) ¹⁰⁶.

A mútua interferência entre cenário e personagem é especialmente expressiva porque conflui para a imersão total da personagem na beleza do cenário no qual, seduzida pelas flores, Ofélia se entrega, cantando, às águas. O apagamento e a dissolução da personagem, estudados por Gaston Bachelard, permitem que Ofélia e o cenário sejam

¹⁰⁶ Como a mútua absorção entre personagem e cenário, pode-se apontar também a mútua referência entre forma e conteúdo no poema machadiano, segundo estudo de Fernando Marcato Petean:

“*O fluxo calmo do rio encontra-se iconizado pela presença jorrante de consoantes líquidas, tanto vibrantes – r - /r/ quanto laterais – l e lh - //; / esse elemento sonoro suscita a imagem da água (as laterais) resvalando pelos seixos (vibrantes) do riacho, encontrando-se disperso por todo o texto. Seguem-se abaixo alguns exemplos da ocorrência obsessiva dessas consoantes, as quais se encontram em negrito:*

Junto ao plácido rio/ Que entre margens de relva e fina areia/ Murmura e serpenteia,/ O tronco se levanta,/ O tronco melancólico e sombrio/ De um salgueiro. Uma fresca e branda aragem/ Ali suspira e canta,/ Abraçando-se à trêmula folhagem/ Que se espelha na onda voluptuosa(...) O olhar celeste/ Alevantando aos ramos do salgueiro,/ Quis ali pendurar a ofrenda agreste./ Num galho traiçoeiro/ Firmara os lindos pés, e já seu braço,/ Os ramos alcançando,/ la depor a oferenda peregrina/ De suas flores(...).” PETEAN, Fernando Marcato. **A morte de Ofélia por Machado e Millais**. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura. Unesp: São José do Rio Preto, 1999. p. 63 e 64.

apenas um. Quando a homogeneização atinge esse grau, Ofélia não pode mais ser recortada de seu entorno para figurar em outra paisagem pois os elementos que a caracterizam são também aqueles do cenário: a imagem se torna mundo em si, com identidade, vida (movimento) e alma.

A paráfrase de Machado de Assis não chega a esse ponto. Apenas estabelece o empréstimo de atributos e atitudes de Ofélia para a descrição do cenário, como em *“Uma fresca e branda aragem/ Ali suspira e canta”*. Na seqüência estabelecida por esse trabalho, esse empréstimo pontual evolui para contaminação de um ao outro e, posteriormente, nos poemas do conjunto “Esterilidade Polar”, para uma comparação que ultrapassa o sinal de semelhança, atuando como metáfora. O sinal de igualdade será estabelecido, curiosamente, apenas nos poemas de cunho metapoético, estudados na última seção.

A adjetivação do cenário por meio daquilo que descreve Ofélia não é uma contribuição machadiana ao tema mas já está presente no texto inaugural de Shakespeare: as guirlandas são “loucas”, o riacho “chora” e o salgueiro contempla a si mesmo nas águas, como fará Ofélia em quadros e em poemas que serão vistos adiante. Esses três exemplos de permutação de características entre cenário e personagem, embora não sejam exaustivos, são uma amostra satisfatória de que não é possível prever como nem o quê da obra primeira será reaproveitado pelos artistas posteriores que dialogarem com a matriz. Raimundo Correia, por exemplo, não realiza em seu poema ofélico a apropriação de traços da personagem para o cenário: pelo contrário, divide seu soneto no esquema clássico de primeiro quarteto: descrição do cenário, segundo quarteto: descrição da personagem. Sua *“selva vicejante”*, seu rio *“espumante”* e seu vale *“túrgido”* substituem a serenidade do espaço no relato primeiro por um calor e uma agitação tropicais. Ofélia, contrariando o entumescimento intenso e irrequieto do entorno, é fria, tumular e conserva o semblante

lívido. Os tercetos recuperam, porém, o espelhamento do salgueiro construído por Shakespeare. Desta vez não na água, mas nas ações de Ofélia. Melhor ler o poema:

RAIMUNDO CORREIA (1859-1911)

OFÉLIA¹⁰⁷

*Num recesso da selva ínvia e sombria,
Estrelada de flores, vicejante,
Onde um rio entre seixos, espumante,
Cursando o vale, túrgido, fluía;*

*A coma esparsa, lívido o semblante,
Desvairados os olhos, como fria
Aparição dos túmulos, um dia
Surgiu de Hamlet a lacrimosa amante;*

*Símplices flores o seu porte lindo
Ornavam... como um pranto, iam caindo
As folhas de um salgueiro na corrente...*

*E na corrente ela também tombando,
Foi-se-lhe o corpo alvíssimo boiando
Por sobre as águas indolentemente.*

Não há tragédia nem lamento apenas um efeito dominó no qual, espelhados, cenário e personagem repetem os mesmos gestos, cumprindo a mesma sina: cair. Esse espelhamento é expresso de duas maneiras: a mais óbvia, localizada entre o primeiro e o segundo tercetos, é a de que as folhas do salgueiro caem na corrente do rio, sendo em seguida imitadas por Ofélia, que também tomba no mesmo rio; a outra, mais elaborada, se encontra no primeiro terceto:

*Símplices flores o seu porte lindo
Ornavam... como um pranto, iam caindo
As folhas de um salgueiro na corrente...*

¹⁰⁷ Integrante da série Perfis Românticos, dedicada a Machado de Assis, que inclui os poemas: Ofélia, Graziela, Hero, Marília, Beatriz, Natércia, Virgínia e Julieta. CORREIA, Raimundo. **Poesias completas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948. "Perfis Românticos" foi publicado pela primeira vez em 1882 em **Sinfonias**.

O verso do meio do terceto, “*como um pranto, iam caindo*”, pode ser lido tanto como um complemento do verso que o antecede, referindo-se às flores que ornaram Ofélia, quanto como uma inversão sintática do verso que o sucede, referindo-se às folhas de um salgueiro no rio. Assim, embora não utilize a mesma imagem do salgueiro contemplando a si mesmo nas águas, o poema de Raimundo Correia recupera o choro (“*como um pranto*”) em Shakespeare atribuído ao rio, e o espelhar, agora menos narcisístico e mais imitativo, para estabelecer proximidade entre Ofélia e o cenário. O recurso do espelhamento será utilizado em muitos outros poemas ofélicos visando esta mesma finalidade.

A maior contribuição de Raimundo Correia para a ampliação do tema, entretanto, fica por conta da “*fria aparição dos túmulos*” que anuncia a figuração da Morte em poemas ofélicos herdeiros de “O Noivado do Sepulcro”, de Soares de Passos. Sua descrição estabelece o curioso contraste entre uma cabeleira esparsa, uns olhos desvairados – particularidades imputadas a uma louca – e um semblante lívido – sinal de imobilidade ou indiferença. A agitação de alguém cujo juízo está atormentado pela dor (o que é particularmente válido no caso de Ofélia) não deveria, a princípio, se ajustar à impassibilidade de um ser sem vida, e portanto sem movimentos. No entanto, a figura de Ofélia se presta, mais e mais, à ilustração dessa contradição: sua face denuncia profunda apatia, mas seu corpo, seus cabelos e, por vezes, seus olhos movimentam-se ininterruptamente, loucos ou serenos. É essa contradição que autorizará o uso da imagem tanto para expressão de deslocamento, ou mesmo de agitação, quanto para representação de uma esterilidade irreversível.

Ressonâncias dessa contradição podem ser ouvidas no poema ofélico de Luis Delfino:

LUIS DELFINO (1834-1910)

OFÉLIA¹⁰⁸

¹⁰⁸ DELFINO, Luis. **Algas e musgos**, vol. 1, subdivisão Conchas e pérolas, Rio de Janeiro: Livraria, Papelaria, Lytho-Typographia Pimenta de Mello & C., 1927, p. 63. Não há data definida de produção do

*É duma palidez que deslumbra e fascina:
Tem nos olhos clarões da chama que arde, enquanto
Rui, no ocidente aceso, a última Alhambra em ruína:
Se canta, os rouxinóis calam-se ao ouvir seu canto.*

*Sai do centro de um lírio; anda à roda, à surdina,
De olor suave embalando-a; arrasta, impondo espanto,
Trapos de luz nos pés, restos de sóis no pranto;
E o céu é um vasto nimbo azul, que ela ilumina.*

*Enlouqueceu? Que ser estranho a leva e a enleia?
Não é mais leve n'água e mais bela a sereia.
Quem é? Quem vai como ela em tão longo noivado?*

*Ofélia, és tu, ideal do amor, que eternamente,
Solto o auroral cabelo, e às ervas enrolado,
Vemos fugir, cantando, a fio da corrente.*

A morta de Luis Delfino, cantada em alexandrinos, combina a palidez dos cadáveres com o fogo dos alucinados: a palidez de sua pele fascina tanto quanto seus olhos. A destruição gloriosa de um castelo ao pôr-do-sol (“no ocidente aceso”) reflete-se de maneira ardente nos olhos da pálida Ofélia de modo que essa conjunção de cores – o rosto branco e os olhos vermelhos¹⁰⁹ – produz um impacto apocalíptico sob a forma de uma figura assustadora, ao gosto da moda gótica. A pálida Ofélia, em geral frágil e resignada, aparece no poema com uma força de Salomé. Os rouxinóis se calam ao ouvi-la cantar, como agiriam frente a uma deusa fascinante.

Às transposições dessa morta – de “fria aparição dos túmulos” à assustadora figura apocalíptica – soma-se uma terceira: a mulher-gaze, “the weightless woman” nas palavras de

poema “Ofélia”, mas este provavelmente foi escrito após 1879 – fase da poesia de Luis Delfino marcada pelas sinestésias, pela referência à mitologia grega e pela idealização de um Oriente onírico.

¹⁰⁹ A evocação a Alhambra, um antigo palácio dos monarcas islâmicos de Granada, no sul de Espanha, carrega em diversos aspectos a referência à cor vermelha e ao fogo: desde a tradução do nome, do árabe “a vermelha”, à lembrança, segundo alguns autores, do clarão avermelhado das tochas que iluminaram os trabalhos de construção que se prolongavam noite adentro, ininterruptamente, durante anos. Também pode se referir à cor dos tijolos de tapia, secos ao sol e feitos de argila e gravilha, que formam as muralhas exteriores. Além disso, o palácio foi atacado diversas vezes: por pouco não foi

Bram Dijkstra. No silêncio de um som abafado e embalada por um suave perfume, ela sai do centro de um lírio para arrastar “*trapos de luz nos pés, restos de sóis no pranto*” – belo verso repleto de luz mesmo se referindo à pobreza (trapos) e ao choro (pranto)¹¹⁰ – que combina, de maneira inédita, uma Ofélia já fantasmagórica à figura de mendiga. Seu caminhar parece estar suspenso, levemente deslocado do solo, como se ela flutuasse. A respeito desse tipo feminino, Dijkstra lembra:

To float in the air was the eroticized alternative to Ophelia’s watery voyage. Woman’s weightlessness was still a sign of her willing – or helpless – submission, still allowed the male to remain uninvolved, still permitted him to maintain his voyeur’s distance from this creature of nature, this creature that was nature, who both fascinated and frightened him.¹¹¹

O poema de Delfino mantém a dupla menção ao fascínio e temor produzidos pela mulher e à leveza e seu caráter indefeso, endossando as palavras de Dijkstra. Diferente de outras Ofélias que se afogam despercebidas, essa Ofélia de Luis Delfino, maltrapilha e aterrorizante, impõe espanto. Sua descrição acorda todos os sentidos¹¹² a ponto de todos a olharem passar. Seu clarão é tamanho que ela é capaz de iluminar o céu.

bombardeado por completo pelo exército de Napoleão e que ainda teve de resistir a tremores de terra. Não é possível saber a qual destruição Luis Delfino estaria se referindo.

¹¹⁰ O destaque do verso 7 não se resume à luminosidade: a simetria também é garantia de beleza. Dividido em dois, pela vírgula e pelo acento, o verso acusa repetição dos acentos na 1a, 4a e 6a posições. Além disso, os acentos de cada extremidade de assemelham: tra-pra, pés-res.

¹¹¹ Flutuar no ar foi a alternativa erotizada à viagem aquática de Ofélia. A falta de peso da mulher era ainda um sinal da sua submissão disposta – ou indefesa, ainda permitia ao homem permanecer não envolvido, ainda lhe permitia manter sua distância de *voyeur* desta criatura da natureza, dessa criatura que era natureza, que tanto o fascinava como também o amedrontava. [tradução minha] DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986, pp. 88 e 89.

¹¹² No plano visual, há a explosão de cores do ocidente aceso, há o deslocamento de uma construção imensa, antes recortada pelos ares e agora despedaçando-se rumo ao chão, há um lírio, provavelmente branco, que desabrocha e dá a luz a uma mulher (Ofélia-mendiga que arrasta luz nos pés e restos de sóis nas lágrimas), e por fim há o céu, azul, vasto e iluminado pela personagem. No plano sonoro, há o ensurdecido barulho de um castelo se rendendo, afrontado, ao chão, há um canto que se emudece face a outro canto, há o girar surdo de uma mulher, há choro e silêncio. No plano dos aromas, um perfume agradável e suave embala a bailarina, que tem depois seus cabelos enrolado às ervas, imersos na água. E no plano tátil, a corpulência e austeridade de um castelo avermelhado contrastam com a leveza e

Seu poder hipnotizante cede, entretanto, espaço a outra hipnose, desta vez acústica. “*Enlouqueceu?*”, no início dos tercetos, interrompe a descrição da figura espantosa dos quartetos e dá início a outro tom: aquele marcado pela repetição das líquidas – *enlouqueceu*, *leva*, *enleia*, *leve*, *bela*, *ela*, *longo*, *ideal*, *auroral*, *cabelo*, *enrolado* – bastante indicadas para o tratamento do aquoso, complementada pelas nasais que alongam o movimento: *Quem* vai *como* ela em *tão longo noivado?* e pela alternância entre “r” e “l” no último terceto, já apontada no poema de Machado, que reforça a idéia de enrolado¹¹³ – *ideal* do *amor*, *auroral* *cabelo*, às *ervas enrolado*.

Essa hipnose ressuscita velhos traços românticos atribuídos à personagem, a saber: o epíteto “*ideal do amor*” – concedido por julgar que seu suicídio representaria a maior prova de um amor puro e devotado a um homem – e a imagem da noiva morta, atrelada a esse valor.

A Ofélia do final do poema de Luis Delfino destoa daquela do início. Isso porque o poeta conjuga, em torno da personagem de Shakespeare, atributos tão díspares como os que descrevem Salomé e a Virgem Maria: os olhos vermelhos de uma deusa e o cantar amoroso de uma serva. Na tentativa de fazer uso diferente da imagem, o ele se trai e retoma os valores consagrados pelo romantismo.

As modificações no mito se intensificam à medida que outros poemas são produzidos no século XIX e a Ofélia cor de fogo, raio de sol, “*ideal do amor*”, histérica e altruísta vai dando lugar a outra, contaminada pelo luar, esquizofrênica, narcisista, e simbolista.

fragilidade do lírio, dos trapos e das nuvens. Essa variedade de sensações despertadas valoriza a plasticidade da cena do castelo que rui ao fundo e lança clarões nos olhos da mulher.

¹¹³ Característica essa, a de enrolado, reforçada pelo vocábulo “enleia”, do verso 9, que significa atar, ligar com liame (corda fina), prender, envolver com enredo.

3. 1. 2 OFÉLIA LUNAR

Como modelo desta nova Ofélia, lunar, segue:

ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921)

*OFÉLIA*¹¹⁴

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

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

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

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

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

O doloroso conflito travado entre o desejo por uma vida maior (“céu”) e a realidade da vida menor (“mar”), prontamente observado na leitura do poema, resulta no

¹¹⁴ Esta variante do poema, intitulada “Ofélia”, foi publicada em São Paulo, no jornal *A Gazeta*, em 21 de novembro de 1910. A mudança de título para “Ismália” é posterior a 1919, conforme relata Alphonsus de Guimaraens Filho, em *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*, cuja nota foi transcrita por Ricieri na sua tese. RICIERI, p. 194. A versão apresentada foi recuperada a partir das notas de **Obra completa**. [org. Alphonsus de Guimaraens Filho]. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 696.

dilaceramento do anjo-lírio¹¹⁵ de delicados traços femininos. Inofensivo aos outros, mas não a si mesmo, sem violência explícita ou desespero, o anjo-lírio Ofélia desliza numa suave tristeza em direção ao seu destino: uma morte cantante resultado do irresoluto (mas também insolúvel) antagonismo¹¹⁶ entre o sonho e a rotina, o supra-terreno e o mundano.

Segundo Francine Ricieri, “Ofélia” traz à cena um sujeito que, no alto de uma torre, em sua solidão última, movido por um frágil sonho de perfeição, transita da auto-suficiência experimentada na altura – de onde vê panoramicamente, excluído – para a dilaceração final no mar – no qual nada vê, imerso em tumulto:

O ser pleno é este cujo canto sonha na torre. O ser elevado em insustentáveis orgulho e auto-suficiência, ensandecido. Ao fim do poema (momento infeliz em que pares se dissociam) novamente condenado – dividido. E por esta divisão anteceder e suceder a androginia criativa, “Ofélia” é, então, um fluxo brotando, fonte viva, da estrofe medial – momento climático que as estrofes 2 e 4 preludiam, amputação triste cuja dor surda a primeira e a última testemunham.¹¹⁷

Entre um e outro extremo, manifesta-se o fluxo-fonte-prelúdio, que Ricieri circunscreve entre as estrofes 2 e 4. A fluidez que marca essas estrofes brota do

¹¹⁵ As diferentes versões do poema publicadas em *O Germinal*, de Mariana, em 4 de dezembro de 1910, *Jornal do Comércio*, de Juiz de Fora, em 4 de dezembro de 1910, *O Alfinete*, no dia 17 de julho de 1915 alternam anjo e lírio, imagem e asas. Para maiores detalhes, consultar a seção “Consistência, Densidade, Duração”, p. 153 a 215 de RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001.

¹¹⁶ A divisão alto-baixo proposta por Alphonsus de Guimaraens para a leitura do mito de Ofélia não é original, e já havia sido trabalhada numa estrofe de António Nobre não publicada na época. Trata-se de um esboço de poema para o livro *Alicerces* 1882-1886. O poema foi publicado apenas em 1983, em **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos**, leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio, Imprensa Nacional Casa da Moeda. Segue a estrofe em questão:

*Mas se o seu corpo desce as regiões da vala,
A sua alma ascende ao céu azul, bendito,
Para que ela passe os anjos formam ala,
Na abóbada do céu, na estrada do infinito*

Os versos de Nobre expressam a duplicidade do destino de Ofélia, que corresponde à dicotomia corpo-alma: a alma dirige-se ao céu, o corpo afunda-se na terra (“vala”); o poema de Alphonsus de Guimaraens acentua essa divisão através do jogo céu-mar, permitindo que lua e água participem livres do espelhamento e da ampliação do complexo.

enluaramento¹¹⁸ sofrido pela personagem: o banho de luar no qual Ofélia se deleita conteria substâncias tóxicas catalisadoras do canto e do vôo. A absorção dos raios e hálitos lunares, longe de ser desprezível e inocente, reporta à malignidade da influência de Selene (nome grego para a deusa Lua) também sobre as águas:

Assim, para Paracelso, a lua impregna a substância da água com uma *influência deletéria*. A água que ficou muito tempo exposta aos raios lunares é uma água envenenada. Essas imagens materiais, tão fortes no pensamento paracelsiano, ainda estão vivas nos devaneios poéticos de nossos dias. “A Lua dá aos que são por ela influenciados o gosto da água do Estige”, diz Victor-Émile Michelet.¹¹⁹

Propulsora da entrega dessa Ofélia de Guimaraens ao devaneio, a Lua desperta também o gosto da imortalidade, condição que encontra especial eco nas representações da morte da personagem shakespeariana na literatura ocidental. Embalada pela Lua, Ofélia não reluta em lançar-se ao ar, ao Nada, mesmo e sobretudo porque isso significa buscar a dissolução-dilaceração paradoxalmente imortal.

Na verdade, os sortilégios da Lua e o isolamento da torre contribuem, ambos, para o auto-enclausuramento da personagem, distante, esquecida do mundo, fechada em seu sonho, incapaz de distinguir e de decidir entre a lua real e seu reflexo. Ora, conforme o gosto e receio finisseculares, o devaneio de um ser feminino sob influência da Lua e do isolamento estimularia a perigosa busca pela auto-satisfação sexual. No poema “Ofélia”, esta possibilidade de leitura adquire solidez ao considerar a torre como um objeto fálico, construção ereta e artificial, e ao explorar as implicações da imagem do corpo de Ofélia,

¹¹⁷ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001, p. 203.

¹¹⁸ O termo enluaramento foi utilizado por Gonzaga Duque numa série de quatro resenhas sobre as Exposições Gerais de Belas Artes realizadas entre 1904 e 1907 escritas para a revista *Kósmos*, da qual foi um dos principais colaboradores. O texto está disponível no site:

http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/saloes_gd_arquivos/saloes_gd_1904.htm

¹¹⁹ BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 93.

cheio de desejo, perfurando o mar. Afinado com o fascínio *fin-de-siècle* pela Lua, o poema de Alphonsus de Guimaraens constrói ainda uma vez, de modo singular, a associação cara ao período entre isolamento, influência lunar e “vício solitário” das mulheres, apontada por Bram Dijkstra:

The roundness of the moon seemed also to symbolize the distant, cool, circular self-enclosure of woman - that isolation in solitary self-enjoyment which had made the female figures (...) collapse into themselves under the soft enticements of the moon.¹²⁰

Em comparação com os poemas brasileiros estudados – Machado de Assis, Raimundo Correia e Luis Delfino – a “Ofélia” de Alphonsus de Guimaraens fixa um distanciamento, impõe um outro caminho. A selva, as plantas, o bouquet, os rouxinóis e o fogo são substituídos por um cenário ermo, desértico, silencioso e vazio. O *páthos* amoroso levado ao extremo – a loucura e o suicídio por amor – dá lugar a outro *páthos* – o de um ser que não aceita a divisão entre um mundo de imagens e um mundo de realidades, e que se entrega à expansão rasgada de si sob o mantra hipnótico “céu (...) mar”.

O poema de Alphonsus é, portanto, o mergulho em uma solidão profunda, interna, marcada externamente pelo afastamento da torre. Mesmo no trecho em que o anjo ou o lírio rompe as águas, o mergulho não é de encontro mas de separação definitiva, de dilaceramento do ser cuja unidade se torna absolutamente irrecuperável. As possíveis metáforas de encontro amoroso (“*Banhou-se toda em luar*”, “*E como um lírio/anjo pendeu*”, “*Ruflaram de par em par...*”) apontam todas elas, na verdade, para a ausência de um Outro: a lua é a feiticeira-mãe da auto-satisfação sexual feminina, o anjo é um ser andrógino ou assexuado, o lírio virginal pende sem nada encontrar, despetalando-se nas águas, e o vôo com as asas em par, com pressa, indica um movimento paralelo, não um encontro.

¹²⁰ A circularidade da lua pareceu também simbolizar o distante e frio auto-enclausuramento circular da mulher – este isolamento na solitária auto-satisfação que fez figuras femininas (...) entrarem em colapso

O encontro dos amantes na Morte, um dos desdobramentos sofridos por Ofélia no Simbolismo, não é, portanto, assunto desse poema. A solidão descrita acima, porém, dilata-se em direção ao silêncio, uma das questões mais importantes do período. Segundo Francine Ricieri, Alphonsus em “Ofélia”

Põe-se, assim, em relevo a expressão de uma solidão contrafeita, tão densa que só parece ter por remédio a violência de um silêncio – o desejo de um silêncio a ser atingido pelo aniquilamento (cujos tons ofensivamente fortes, a loucura, ou uma certa inconsciência envolta em lirismo, encarrega-se de atenuar).¹²¹

Desenha-se, pouco a pouco, portanto, um novo painel: a Ofélia doce e apaixonada, leve e louca, florida e solar dos poemas de meados do XIX dá lugar, no final do mesmo século, a uma Ofélia encarcerada em si mesma, solitária, envenenada pela Lua. Essa nova Ofélia se presta, inclusive, como metáfora da poesia e mesmo da figura do poeta¹²² já que, sonhadora e imaginativa, solitária e louca, representa o embate entre o desejo da vida "maior" (a lua do céu) e o reconhecimento das necessidades trazidas pela vida "menor" (a lua do mar), conflito que culmina na morte do indivíduo que, esquizofrênico, não se reconhece na cisão.

Curiosamente, paralelo ao enluaramento de Ofélia nos poemas, observa-se a ofelização do luar. Enquanto o primeiro movimento conduz a personagem para um cenário noturno iluminado pela Lua, o segundo imprime ao luar características evidentemente ofélicas, numa

em si mesmas sob as suaves seduções da lua. [tradução minha] DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986, p. 125.

¹²¹ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001, p. 160.

¹²² De acordo com Ricieri, raras são as interpretações que recuperam a “Ofélia”/“Ismália” como metapoesia. A autora cita Jesus Bello Galvão, que lança a hipótese (descartada em seguida) de que o poema abordaria “a luta da poesia por sobreviver entre os homens terrenos”¹²², e Henriqueta Lisboa, cujo trecho transcreve-se a seguir: “Ismália, por exemplo, esta pequena obra-prima do lirismo brasileiro, embala primeiramente os nossos sentidos, escutamos e conservamos a sua modulação, vemos e guardamos os gestos alados da pobre louca que é a imagem da mesma poesia, até que finalmente pressentimos a revelação de dualismo, de luta secreta entre os desejos materiais e as supremas aspirações.” GALVÃO, Jesus Bello. **A Ismália de Alphonsus**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1985. p. 127 e LISBOA, Henriqueta. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Agir, 1945. p. 74 apud RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921) bibliografia comentada**. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 1996.

contaminação invertida que comprova a maturidade e as múltiplas possibilidades de aproveitamento do mito.

Cruz e Sousa, mestre na ofelização do luar, assim compõe sua “Serenata”:

CRUZ E SOUSA (1861-1898)

*SERENATA*¹²³

*É luar! Chega à janela,
Vai alta a Lua erradia,
Alta e branca a Lua bela
E fria...*

*Ó monja de áureo convento
Surgindo no peristilo
À tona do firmamento
Tranqüilo...*

*Dentre as celas aparece
Nas tuas vestes talares,
Vem ver dos fluidos luares
A prece...*

*Essa láctea claridade
Da noite profunda e vasta,
Mais casta que a Castidade,
Mais casta...*

*Entre os trêmulos nevoeiros
E os magnetismos da Lua,
Ofélia à flor dos salgueiros
Flutua!*

*O luar por tudo transborda
E tudo alaga e prateia...
Bandolins gemem na corda,
Sereia!*

*Na corda feita dos fios
Das estrelas palpitantes,
Dos raios, dos amavios
Radiantes!*

¹²³ CRUZ E SOUSA, Serenata. Novidades, 25/03/1906, nº 95, p.1 Nessa publicação, abaixo do título, tem a anotação: (Inédito), segundo CRUZ E SOUSA. **Dispersos – poesia & prosa**. [pesquisa e apresentação laponan Soares e Zilma Gesser Nunes]. São Paulo: Unesp/ Giordano, 1998.

*Ondulam Silfos e Amores
Rendas, sedas e vidrilhos
De imaculados alvares
E brilhos!*

*Do fundo dos claustros raia,
Hóstia de ouro, monja doente!
Envolve-te essa cambraia
Fulgurante!*

*Que a Ceres de alta seara
De uma auréola te circunde,
E na luz ideal e clara
Te inunde...*

*Que a Lua é loura entre as louras,
Virginal entre as mulheres
E das etéreas lavouras
A Ceres!*

*Trilha os límpidos caminhos,
As celeiras luminosas,
De veludosos arminhos,
E rosas!*

*A todos abre da altura,
A Bíblia dos vagos ritos,
Da Quimera e da Ternura
Dos Mitos...*

*Vem, oh monja, entre as neblinas
Dos lírios, das açucenas,
Das volatas peregrinas,
Serenas!*

*Como o luar do Sonho alaga,
Vem vogar do Sonho agora,
Na doce, na branda vaga
Sonora...*

*Nua e soltos os cabelos,
Monja branca dos Mistérios,
Ressurge através dos gelos
Sidéreos.*

*Teu corpo ebúrneo e perfeito,
De beleza intemerata,
Tem no luar um níveo leite
De prata...*

*É luar! Chega à janela,
Vai alta a Lua erradia,
Alta e branca a Lua bela
E fria...*

A “Serenata” de Cruz e Sousa, em redondilha maior, emprega o procedimento poético-musical do eco, em dissílabos, para conferir um ritmo e uma cadência mais harmoniosos ao poema. Trata-se de uma musicalidade de matriz verlaineana, que objetiva o encantamento dos sentidos por meio da regularidade e da repetição.

A partir de um procedimento comum a outros poemas longos de Cruz e Sousa – a saber, uma invocação, repleta de descrições, que ocupa quase a totalidade dos versos, interrompida por um imperativo ou infinitivo ou seguida por um desfecho curto¹²⁴ –

“Serenata” é finalizada pelo convite:

*Vem, oh monja, entre as neblinas
Dos lírios, das açucenas,
Das volatas peregrinas,
Serenas!*

*Como o luar do Sonho alaga,
Vem vogar do Sonho agora,
Na doce, na branda vaga
Sonora...*

Esse convite, possível a partir do luar do Sonho que invade tudo, consiste no navegar não mais nas ondas aquáticas e ofélicas mas nas ondas sonoras (“*Vem vogar do sonho agora,/ Na doce, na branda vaga sonora*”). O eu lírico convida a amada, assim, a entregar-se ao inebriamento dos sons verlaineano, à música que transporta diretamente para o sonho.

A proposta da “Serenata” se alinha ao procedimento adotado pelo poeta – a junção da musicalidade das redondilhas maiores com a do eco. O poema pretende realizar, em

sua própria construção, a viagem para a qual convida em seus últimos versos: a viagem pelas vagas sonoras.

A serenata se dirige à *“monja”* mas o louvor é todo para a Lua. Se a amada é descrita por qualificativos solares – *“hóstia de ouro”, “monja de áureo convento”,* que *“do fundo dos claustros raia”* –, a Lua adota tons dourados – *“Ceres de alta seara”, “a Lua é loura entre as louras”* – apenas para transferi-los a outro plano, já que seu domínio é das *“etéreas lavouras”*. O movimento que ocorre no poema não é o da contaminação da Lua pelos atributos áureos da amada-monja mas o oposto: a transformação da monja solar pelo alagamento do luar, a conversão desta à religião da Lua, de modo que o calor dourado dá lugar ao congelamento no *“niveo leito”* (novamente, de núpcias ou de morte?) no qual a beleza da amada torna-se, finalmente, incorruptível e pura. Prova disso são os qualificativos endereçados à amada no final do poema – *“Monja branca dos Mistérios”,* ressurgida através dos gelos sidéreos – que poderiam, sem hesitar, serem dirigidos à Lua. A influência é tão significativa que os atributos de Lua passam a ser os atributos da amada.

Mas qual seria, afinal, o papel de Ofélia no poema? Foi dito que a proposta da serenata era a de envolver, leitor e amada, *“Na doce, na branda vaga sonora”* para que, por meio da hipnose sonora e da inundação do luar, esta adquirisse corpo perfeito e incorruptível. Esse envolvimento se dá pelo som (dos bandolins, das volatas, e do próprio ritmo do poema), pelos brilhos (*“Das estrelas palpitantes,/ Dos raios, dos amavios/ Radiantes!”*), pelo aparecimento de seres fantásticos (Ofélia, Silfos e Amores), pela variedade de sensações ao toque (*“Rendas, sedas e vidrilhos”, “veludosos arminhos”*), pelos perfumes dos lírios e das açucenas, e pelo alternar entre as cores esmaecidas sob a neblina lunar e a fulguração estonteante da luz ideal e clara. A impressão, portanto, é de

¹²⁴ É o caso, por exemplo, dos poemas *“Antífona”, “Lua”* e *“Violões que Choram”*.

que Ofélia se presta como imagem que contribui para o inebriamento da visão, parte do inebriamento total dos sentidos.

No entanto, uma leitura atenta revela que características comumente listadas como descritivas de Ofélia – a virgindade, os cabelos soltos a vagar, os lírios que a cercam – são, em “Serenata”, transferidas à amada e à Lua. A idéia de alagamento ou inundação (“*O luar por tudo transborda/ E tudo alaga e prateia*”; “*Que a Ceres de alta seara/ (...) Te inunde*”), assim como os movimentos de flutuação (“*Vem vogar do Sonho agora*”) e de ondulação (“*Ondulam Silfos e Amores*”), comuns em todo o poema, retomam o encharcamento sofrido pela personagem no relato de Shakespeare. Isso prova que, sob a impressão equivocada de que a contaminação da cena da morte de Ofélia pelos magnetismos da Lua é a única alteração simbolista na leitura romântica (como ocorre, de fato, em alguns poemas ofélicos), o poema de Cruz e Sousa promove, inversamente, uma ofelização do luar, isto é, uma expansão das características relacionadas à personagem para o poema inteiro.

A ofelização do luar não ocorre apenas em “Serenata”, publicado em jornal em março de 1906, mas também em “Lua”, poema de **Broquéis**, de 1893. Neste último poema observa-se uma multiplicação de virgens a vogar no céu e na água, como no poema “Mártires Cristãs (Diante d’um quadro)”, do português Antonio de Macedo Papança, publicado no jornal literário quinzenal *O Mosaico*, em dezembro de 1874¹²⁵. Segue o poema de Cruz e Sousa para comparação:

LUA

Clâmides frescas, de brancuras frias,
Finíssimas dalmáticas de neve
Vestem as longas árvores sombrias,

¹²⁵ Para leitura do poema, consultar DELILLE, Maria Manuela Gouveia. “A ‘Santa Iria’ de António Nobre”, *Biblos*, 1964 p. 53 e 54.

Surgindo a Lua nebulosa e leve...

Névoas e névoas frígidas ondulam...
Alagam lácteos e fulgentes rios
Que na enlugarada refração tremulam
Dentre fosforescências, calafrios...

E ondulam névoas, cetinosas rendas
De virginais, de prônubas alvuras...
Vagam baladas e visões e lendas
No flórido noivado das Alturas...
(...)

E entre os marfins e as pratas diluídas
Dos lânguidos clarões tristes e enfermos,
Com grinaldas de roxas margaridas
Vagam as Virgens de cismares ermos...

Cabelos torrenciais e dolorosos
Bóiam nas ondas dos etéreos gelos.
E os corpos passam níveos, luminosos,
Nas ondas do luar e dos cabelos...

Embora não haja uma referência direta à Ofélia, critério para que o poema fosse considerado como integrante da antologia organizada nesta dissertação, “Lua” mostra um trabalho apurado dos símbolos associados à personagem e dos valores caros ao período, concentrando-os, de maneira exemplar, em algumas estrofes: do “florido noivado das Alturas” aos “lácteos e fulgentes rios”, sem esquecer das virgens e seus cabelos torrenciais que vagam nos etéreos gelos, a Lua amalgama tudo o que é *ofélico*.

Essa explosão do retrato da personagem para o cenário e para a Lua, posta em prática por poetas como Cruz e Sousa, Eduardo Guimaraens e Guerra Duval, e o impacto mais além, de Ofélia para a concepção do poema, percebida em Da Costa e Silva e Alceu Wamosy, são as contribuições mais significativas dos poemas simbolistas para o desdobramento do mito.

3.2 Matizes de uma mudança em processo

3.2.1 Herança do ultra-romantismo: Casamento Macabro

Sob a luminescência da Lua, desenvolve-se em torno de Ofélia uma vertente macabra, herdeira das narrativas próprias de um ultra-romantismo que conjugava, de modo dramático, Amor e Morte. Desdobramento do interesse pela mulher moribunda, continuação da tópica do amor não concretizado em vida, progressão das cenas de morte por amor, a temática do encontro dos amantes no Além tem como modelo e precursor a famosa balada de Soares de Passos “O Noivado do Sepulcro”, da qual foram retiradas¹²⁶ as três estrofes apresentadas a seguir:

“Feliz que pude acompanhar-te ao fundo
“Da sepultura, sucumbindo à dor:
“Deixei a vida... que importava o mundo,
“O mundo em trevas sem a luz do amor?

“Saudosa ao longe vêes no céu a lua?
- “Oh vejo sim... recordação fatal
- “Foi à luz dela que jurei ser tua
“Durante a vida, e na mansão final.

“Oh vem! se nunca te cingi ao peito,
“Hoje o sepulcro nos reúne enfim...
“Quero o repouso de teu frio leito,
“Quero-te unido para sempre a mim!¹²⁷

¹²⁶ O termo “balada de espectros”, tradução de “*Geisterballade*” utilizado por Wolfgang Kayser em **Geschichte der deutschen Ballade**, parece adequado para nomear o conjunto do qual “O Noivado do Sepulcro” faz parte e que abrange “Leonor”, de Bürger, traduzido por Alexandre Herculano, “A Sombra”, de António Nobre, e “Écloga”, de Júlio Brandão, entre muitos outros poemas. Este último, publicado em **O jardim da morte**, de 1898, associa, de maneira bastante original, a figura da Morte e da Noiva à cena noturna iluminada pela lua: “*Mas entre os ramos, etereamente,/ Toda toucada de luar albente,/ Viu ele a Noiva, celeste Amada,/ Pálida e triste, transfigurada,/ Sempre a estender-lhe súplices braços,/ Cruz que se abria pelos espaços!.../ Na mão trazia, vinha da cova,/ A foice branca da lua-nova...*”.

¹²⁷ “O Noivado do Sepulcro” de Soares de Passos foi publicado em **Poesias** em 1856. **Poesia romântica portuguesa**. Lisboa: IN –CM, 1982.

Cada uma das estrofes evoca um elemento primordial do encontro, ao gosto romântico, dos amantes na Morte: o desprezo pela vida sem o amor, a presença da Lua iluminando os amantes e a união dos corpos no leito frio.

Numa apropriação enviesada do primeiro desses elementos, nos poemas simbolistas o eu lírico renuncia ao mundo não pela falta do ser amado mas porque a vida é inhóspita e sem sentido. Desmotivado pelas prisões às quais se vê sujeito, tal eu lírico se rende, sem grande resistência, ao convite sedutor da Morte, personificada numa mulher angelical de olhar hipnótico e um pouco assustador, cujas longas vestimentas e o desganhado cabelo relembram a performance de Harriet Smithson como Ofélia.

Quanto ao papel da Lua na balada de Soares de Passos e nos poemas simbolistas de casamento macabro, de testemunha e símbolo da constância do sentimento amoroso – cujas manifestações presenciou tanto em vida quanto na morte – a gélida Selene converte-se, sobretudo nos sonetos de Alphonsus de Guimaraens, em madrinha que imprime a intensidade e a nuance do sentimento amoroso (*“E a lua beijar-me-á, calma e dolente”*), e em cúmplice e advogada nos delírios da personagem feminina (*“A lua que abençoou os meus delírios”*), encarregando-se de dotá-la de uma mortal e luminosa brancura que agradará o já incorpóreo príncipe.

Por fim, a abordagem ultra-romântica da terceira subtópica extraída de “O Noivado do Sepulcro” – o repouso dos corpos, unidos no mesmo frio leito – instaurou um tratamento melancólico e comovente da macabra cena (*“Dois esqueletos, um ao outro unido,/ Foram achados num sepulcro só”*) com vistas a marcar a vitória do Amor sobre as contingências do cruel Destino, capaz de separar em planos diferentes dois jovens apaixonados. Se para os românticos essa cena apresenta a morte como um empecilho, superado, para o encontro; para os simbolistas, de modo diverso, a mesma cena se presta para defender a

morte como objetivo final, fazendo do convite para o encontro somente um pretexto. Embora os poemas simbolistas herdeiros dessa tópica mantenham certa melancolia, uma indefinição do cenário, uma atmosfera gélida quase arrepiante, longe de ser um lamento por uma vida inteira que podia ter sido e que não foi, as narrativas poéticas finisseculares em torno da figura da Morte apresentam-na como uma figura aliciante, mais atraente do que a insípida existência terrena.

O casamento que se organiza entre o amante aliciado e a amada trajada de Dona Morte, ou a amada aliciada e o amante já seduzido pela nebulosa figura, tem como objetivo, cabe lembrar, o mergulho na dissolução completa e não a continuação de uma existência em outro plano. Não são todos, porém, os poemas dessa temática que desenvolvem de maneira aprofundada as implicações da aparição da Morte como noiva ou madrinha desse duplo suicídio. Dentre os quatro poemas ofélicos escolhidos para esta seção - “Soneto de Ofélia”, de Alphonsus de Guimaraens, publicado em 1938, “D. João d’Amor”, de Domingos do Nascimento, veiculado em 1900, “Suicidas de Amor”, de Alphonsus de Guimaraens, e “Dueto de Sombras”, de Nestor Vitor, editado em 1900 – apenas os sonetos de Guimaraens levam a cabo as conseqüências de uma releitura finissecular do mote dos cadáveres-amantes.

Eis um dos sonetos:

ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921)

*SONETO DE OFÉLIA*¹²⁸

¹²⁸ GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 329. Publicado no livro **Poesias**, de 1938, na série Pulvis, que, segundo o filho João Alphonsus, reúne “os últimos versos do poeta” e integrante, juntamente com “Soneto de Romeu”, “Soneto de Otelo” e “Soneto de Desdêmona”, do conjunto de poemas “Lendo Shakespeare” que compõe aquele livro, “Soneto de Ofélia” é o primeiro poema da coletânea apresentada por esta dissertação que traz Ofélia em primeira pessoa.

*Lírio do val perdido na corrente,
Sigo formosa e fria entre outros lírios...
Na cabeça, uma c'roa de martírios;
Nos olhos virginais, a paz silente.*

*As estrelas virão acender círios
No fundo deste leito, suavemente:
E a lua beijar-me-á, calma e dolente,
A lua que abençoou os meus delírios.*

*Que venha o vago luar que anda nas covas
Atorçalar-me a fronte, onde vagueia
O beijo etéreo e trágico de Hamleto...*

*Formosa como vou, com flores novas
Beijando a minha cor de lua cheia,
O Príncipe ter-me-á Eterno Afeto.*

Exibindo a imagem de Ofélia-lírio a desfilar, como mártir, entre outros lírios, enquanto ela auto-profetiza que as estrelas e a lua participarão de sua consagração, dedicando-lhe louvores ou bênçãos, “Soneto de Ofélia” filia-se à tradição do casamento macabro porque enuncia uma união, selada por “*Eterno Afeto*”, encenada somente após a travessia dos portões da Morte. Cabe lembrar, no entanto, que, por se tratar de uma projeção do eu lírico Ofélia, não há garantias de que as núpcias serão de fato celebradas nesse lúgubre e sensual *rendez-vous*.

Ante a crença ingênua de que a morte serviria como passe para conquistar o coração do atormentado príncipe, impõe-se, como contraponto, uma descrença, um niilismo, uma dúvida aos moldes hamletianos de que a promessa de união proferida por Ofélia seja apenas, conforme designado no poema, delírio. Tal leitura reaproximaria, novamente, Ofélia da figura do poeta: se em “Ofélia”/“Ismália” a recusa ou impossibilidade da personagem em decidir-se por uma das luas, seu trágico destino de sonhadora, e seu canto isolado no alto da torre relembram a posição visionária e marginal assumida pelos escritores no final do século, em “Soneto de Ofélia” o retrato da personagem – sacrificial e

profética – reafirma o desconforto no mundo desses seres (donzelas e trovadores) mergulhados em ilusões:

Ofélia parece surgir sempre associada a um agudo senso de frustração e impotência do poeta diante da existência. Neste poema [“Soneto de Ofélia], em específico, a figura feminina é uma flor solta na corrente, imagem que alude à bela dama a caminho da morte, iludindo-se com as possíveis retribuições amorosas de Hamlet.¹²⁹

A essa espécie de devaneio do encontro, improvável na ótica do real, ao qual ambas figuras parecem se render, não pode faltar a participação da natureza para adornar o (a) sonhador (a) em sua via crucis.¹³⁰ Após descrever seus atributos no primeiro quarteto, assemelhando-se a uma santa – olhos silenciosos, coroa de martírios na cabeça, andar formoso –, o segundo quarteto do soneto conta com a benção espiritual dos astros (“*As estrelas virão acender círios*”, “*E a lua beijar-me-á, calma e dolente*”/ “*A lua que abençoou os meus delírios*”) na fatal consagração de Ofélia ao seu noivo.

A interação da natureza no destino da personagem não é novidade: está presente tanto no relato fundador de **Hamlet**¹³¹ quanto em poemas de António Nobre, cujo exemplo mais evidente¹³² é:

¹²⁹ RICIERI, Francine. **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: Lazuli/ Companhia Editora Nacional, 2008, p. 106 [nota de rodapé].

¹³⁰ Já em “The Lady of Shalott”, de Tennyson, a participação da natureza na morte aquática da donzela era de fundamental importância.

¹³¹ *Ali ela se agarrava/ Querendo pendurar nos ramos inclinado/ Sua coroa de flores, quando um ramo maldoso/ Se quebra e a precipita com seus alegres troféus/ No riacho que chora*. Hamlet, trad. De Antonio de Pádua Danesi In: BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.

¹³² Segue a transcrição completa, em ortografia atualizada, de “Santa Cecília”, cuja referência à Ofélia é menos explícita. A inscrição abaixo do título refere-se, muito provavelmente, ao quadro “La Jeune Martyre” (1855) de Paul Delaroche; o soneto de António Nobre é de 1885.

SANTA CECÍLIA (impressões dum quadro de Delaroche) “Num rio virginal de águas claras e mansas/ Pequenino baixel, a santa vai boiando, / Dilui-se, pouco a pouco, o ouro de suas tranças/ E vai timidamente as águas aloirando!!/ Circunda-a um resplendor luzente de esperanças,/ Unge-lhe a fronte o luar sereno, untuoso e brando,/ E com a graça etérea e meiga das crianças/ Santa Cecília vai boiando, vai boiando...// Os cravos e os jasmims abrem-se, à luz da lua,/ E ao verem-na passar, fantástica barquinha,/ Murmuram entre si: - “É um mármore que flutua.”// Ela entra enfim no oceano... E escuta-se ao luar,/ A mãe do pescador, rezando a ladainha,/ Pelos que andam, Senhor! sobre as águas do mar...”

ENTERRO DE OFÉLIA¹³³

Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixá-la!
(Falai baixinho: agora mesmo se ficou...)
Como Padres orando, os choupos formam ala,
Nas margens do ribeiro onde ela se afogou.

Toda de branco vai, nesse hábito de opala,
Para um convento: não o que o Hamlet lhe indicou,
Mas para um outro, olhai! que tem por nome Vala,
Donde jamais saiu quem, lá, uma vez entrou!

O doce Pôr-do-Sol, que era doido por ela,
Que a perseguia sempre, em palácio e na rua,
Vede-o, coitado! mal pode sustar a vela...

Como damas de honor, Ninfas seguem-lhe os rastros,
E, assomando no Céu, sua Madrinha, a Lua,
Por ela vai desfiando as suas contas, Astros!

Ora, desfiar por Ofélia as contas de seu rosário, beijá-la calma e dolente e abençoar seus delírios – descrições encontradas, respectivamente, no “Enterro de Ofélia” de António Nobre e no “Soneto de Ofélia” de Alphonsus – são funções de uma mesma Lua-madrinha que, no nobreano “Santa Cecília”, “unge-lhe a fronte” com seu luar “aveludado e brando”. No entanto, se a benção das luas de António Nobre vem carregada de referências e valores católicos (padres-choupos que oram, hábito de opala, velas, e finalmente, as contas desfiadas pela madrinha Lua), a influência que o satélite exerce sobre a personagem em Alphonsus parece ser bem menos devota: nela inspirada, Ofélia, deitada suavemente no leito (do rio? de morte? de núpcias?), requesta ao luar sepulcral que lhe atorçale a fronte para que ela adquira uma cor lunar. Atorçar significa bordar com torçal, um cordão de seda. Os dicionários apontam, entretanto, a existência do brasilianismo “torçal” como sinônimo de “cabresto” e como termo empregado também para designar uma forma de

NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos** (leitura, prefácio e notas de Mário Cláudio). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Câmara Municipal de Matosinhos, 1983.

¹³³ “Enterro de Ofélia” NOBRE, António. **Só**. Porto: Tipografia de “A Tribuna”, 4ª ed, 1921.

sufocamento. Nesse sentido, o pedido de Ofélia, masoquista, seria que o luar dos sepulcros a sufocasse e lhe concedesse uma “*cor de lua cheia*” que, beijada por flores novas, encantaria o Príncipe. Mesmo não seja uma leitura inequívoca, guardar a hipótese de sufocamento parece provocador e até mesmo adequado ao processo de mortificação desencadeado pela personagem.

Diferentemente da Lua-madrinha de Nobre, que abençoa de maneira piedosa sua doce afilhada, a Lua de “Soneto de Ofélia”, autora da asfixia, cúmplice de seu suicídio, age como feiticeira que concede à sua protegida a poção lunar que lhe dará acesso à morte e, conseqüentemente, ao coração do príncipe.

Assim, iluminada duplamente pelo modelo mariano¹³⁴ e pelos sortilégios da lua-madrinha, a virgem-lírio do poema de Alphonsus agrega ao mito de Ofélia elementos de um casamento-sacrifício que atualiza, de maneira coesa, o paradoxo de um Amor que é parceiro da Morte, de uma Morte que é (êxtase de) Amor. Mantém-se, ao longo do poema, a dupla referência ao casamento e ao suplício por meio dos elementos da tradição católica, das flores, do caminhar formoso, do beijo trágico e, sobretudo, na possibilidade de ler os versos 4, 6, 10 e todo o terceto final como decassílabos heróicos – ritmo digno dos mártires – e decassílabos sáficos – ritmo que celebra o amor.

A chave para entender como e porquê se dá no poema a união entre Eros e Thanatos encontra-se no terceto final:

*Formosa como vou, com flores novas
Beijando a minha cor de lua cheia,
O Príncipe ter-me-á Eterno Afeto.*¹³⁵

¹³⁴ O lírio do vale (também conhecido como lágrimas de Nossa Senhora), a coroa de martírios (que conserva, duplamente, o sentido de suplício e de arbusto), os círios acesos e a proteção da Virgem tradicionalmente invocada às noivas revelam uma aproximação, no poema, de Ofélia à Maria. Embora o caráter subversivo da Lua, deusa pagã, seja mais evidente, os vestígios mariânicos na construção da personagem não podem ser desprezados.

¹³⁵ No verso que inaugura o último terceto, “*Formosa como vou, com flores novas*”, percebe-se que as tônicas e subtônicas, todas em “o” e alternando uma sílaba fraca e outra forte, constroem o movimento

O “*Eterno Afeto*” do príncipe seria possível graças às flores novas (do noivado? ou do velório?) a adornar a “*cor de lua cheia*” de sua amada. Mas como imaginar “*Eterno*” como epíteto do sentimento de um dos personagens mais procrastinadores e especulativos da História Literária? Como imaginar uma noiva “*cor de lua cheia*” ainda caminhando? Não é possível, a não ser transferindo a cena para o Além. O amor eterno do príncipe Hamlet e o casamento entre ele e Ofélia só são concebíveis no branco e frio mundo dos mortos.

A possibilidade de ler “eterno” como indicativo de uma relação entre Amor e Morte na poesia de Alphonsus de Guimaraens já tinha sido anunciada por Sérgio Alves Peixoto em seu comentário a propósito de “*Peristylum*”. Para ele, no poema, “Eterno e extremo (...) remetem o leitor para esse casamento estranhamente macabro em que Amor e Morte se unirão, para sempre.”¹³⁶

A recorrência nas obras de poetas simbolistas desse casamento macabro, emblemático nas cenas de união entre amantes-cadáveres, é justificável na medida em que, nestas, a Morte – sinônimo de paralisia, imobilização eterna, estado de inércia absoluta – concede ao Amor – entendido como experiência de plenitude e de comunhão que resulta em sensação totalizante – a eternização. Sendo assim, a maior das aspirações simbolistas – o Absoluto, o Uno, o Todo, buscado nas experiências místicas, experimentado de maneira fugaz no auge do envolvimento amoroso – não se realizaria apenas temporariamente mas, graças à Morte, perpetuar-se-ia no Além.

A dupla menção a casamento e morte num poema ofélico não é exclusividade de Alphonsus de Guimaraens: em 1900 Domingos do Nascimento apresenta, em *Breviário*, um

das ondas do rio em que Ofélia se afoga. O movimento persiste no verso seguinte “*Beijando minha cor de lua cheia*”, no qual as tônicas arredondadas de “*jan*”, “*cor*”, “*chei*”, ao serem intercaladas pelas as subtônicas agudas “*mi*” e “*lu*”, reproduzem o ascensional-descendente das ondas.

¹³⁶ PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 226.

jogral que entrelaça bodas e velório, comparando a personagem D. Rosa – “rosa em botão”, “nivea camélia”, noiva toda de neve – com a dolente Ofélia. Segue o poema:

DOMINGOS DO NASCIMENTO (1863-1915)

*D. JOÃO D'AMOR*¹³⁷

*Nas folhas curvas dos palmeirais
Gemem os ventos: - um violão.
Quem acompanha entre madrigais
Os ventos tristes em horas tais?
- D. João!*

*E os olhos vagos de D. João
São duas fontes lacrimais...*

*Lá vai passando uma procissão.
Ai, bela festa! que par tão lindo!
Como são belos os esponsais!...
Que dama é aquela que vai sorrindo,
Mas verga o torso como um chorão?
É D. Rosa que nunca mais
Será – mais nunca! rosa em botão!*

*E os olhos vagos de D. Rosa
Serão de noiva, nunca de esposa...*

*Quem lhe roubara o coração?
- D. João.*

*Lá segue a noiva de braço dado,
Toda de neve, nivea camélia...
Vai D. Rosa para o noivado...
Ah, D. Rosa naquele estado!
Tão morta e branca! dolente Ofélia!*

*À vossa noiva, meu senhor,
Falta o seu D. João d'Amor!...*

*Flores e nardos por toda a igreja.
Pelo altar-mor gente curiosa.
Noivos que sobem. Arde um turíbulo.
Rivais donzelas morrem de inveja...*

¹³⁷ NASCIMENTO, Domingos do. *Breviário* no. 1 agosto 1900, páginas 9-10 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 241-242.

- *Que inveja é aquela de D. Rosa
Que vai subindo para o patíbulo?*

*Lá fora vibram de D. João
As cordas todas do coração.
Gemem salgueiros: - um violão.*

*
* *

*Sai o noivado. Entra um enterro.
Sim... não! Sim... não! É o que se vê:
- A morte e a vida, o bem e o erro!
- A eterna dúvida de Hamlet!*

*Cantam os sinos.
Quem vai naquele sidéreo ninho
Com véu de noiva para o céu?
- Um anjinho.*

Vão dois noivados para dois destinos...

*- Antes trocasses, noiva, o teu caminho!
Antes trocasses o teu véu!*

Valendo-se de diálogos que se constroem na intersecção de várias vozes, “D. João d’Amor” conserva características de uma cantiga trovadoresca dada sua simplicidade e seu aspecto popular. Os comentários de uma observadora que elogia, que denuncia e que demonstra pena, como uma exemplar alcoviteira (“*Ai, bela festa! que par tão lindo!/ Como são belos os esponsais!.../ Que dama é aquela que vai sorrindo,/ Mas verga o torso como um chorão?*” “*Ah, D. Rosa naquele estado!*”), são complementados por outros, proferidos por uma espécie de coro, que respondem de modo sucinto as perguntas formuladas (“*É D. Rosa que nunca mais/ Será – mais nunca! rosa em botão!*”, “*- D. João*”, “*– Um anjinho*”).

Mais importante do que a interpolação de vozes, porém, é o intercalar, ao longo de todo o poema, entre os esponsais e o velório. A alternância é de tal modo freqüente que gera a impressão de que o poema trata de uma cerimônia apenas. A morta D. Rosa segue

para seu noivado “*Tão morta e branca!*” “*Com véu de noiva para o céu*” que se presta como um espelho da noiva que segue “*de braço dado,/ Toda de neve, nívea camélia...*”.

A procissão de morte e de união, (con) fundidos, recorda o desfile de Ofélia, deitada, seguindo em direção à morte e ao noivo no “Soneto de Ofélia” de Alphonsus. No poema de Domingos do Nascimento, as flores e nardos que adornam a igreja atendem tanto àquela que sobe ao patíbulo quanto àquela que brilha nevada no altar; semelhantemente, Ofélia, a figura acionada, preenche ambos os papéis de finada e de nubente:

*Vai D. Rosa para o noivado...
Ah, D. Rosa naquele estado!
Tão morta e branca! dolente Ofélia!*

No entanto, ao final, sem levar adiante a conjunção noivado-enterro – que poderia engendrar um misterioso casamento no qual a Morte se uniria, sensualmente, àquele(s) que ela convocasse – Domingos de Oliveira despede os “*dois noivados para dois destinos...*” O poeta separa os caminhos, relutando em juntar, de modo definitivo, Eros e Tânatos em matrimônio.

Relutar mas por fim submeter-se é, ao contrário, o comportamento de Ofélia nesse poema de união macabra de Nestor Vitor:

NESTOR VITOR (1868-1932)

*DUETO DE SOMBRAS*¹³⁸

*Ah! descuidosa Ofélia, é o irresistível que me está chamando,
Mas não te deixarei abandonada...
A coroa de rosas desfolhando,
Não pela doida correnteza,
- Mãos esguias de cera enregelada -,
Irás, mas docemente, aos meus dois braços presa,
Teu olhar, a sorrir, no meu olhar fitando.*

¹³⁸ VITOR, Nestor. O poema é a versão inédita de “Dueto de Opala” publicado em **Turris eburnea**, Curitiba, novembro, 1900, pág. 6, de acordo com ANDRADE MURICY. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 346.

- Mas como é frio este caminho!
- Abriga-te em meu manto de loucura!
- Estás tão alto! Não alcanço o teu carinho...
Eu era mais feliz com a paz que há na planura...

- Sobe! - Subirei, que te amo!
- Sobe, sofrendo embora! Leva para o alto a fé!
Lá em cima de uma árvore nova pende um ramo
(Palma? loureiro? - áureo e viril) que não se sabe para quem é.

O poema de Nestor Vitor é exemplo de um convite atraente da Morte que se dá em dois tempos: o eu lírico, vendo-se irresistivelmente tragado pelas alturas, convida a amada para que o siga. O caminho é descrito como frio e alto; como abrigo, há apenas a loucura.

Distante da ansiedade da noiva de “Soneto de Ofélia” pelo encontro fatal, “Dueto de Sombras” apresenta os percalços dessa travessia. Ao abandono, à queixa e ao medo, experimentados pela “descuidosa Ofélia”, o eu lírico responde com proteção, com alento e com apoio. O que ele oferece como argumento final para que ela complete sua entrega ao fatal destino é um ramo de palma (espada) ou de loureiro (vitória) – troféu solar (“áureo”) e másculo (“viril”) proveniente de uma árvore nova que representaria recomeço.

O recomeço vitorioso se dá mediante o encontro dos amantes nas alturas. Ele está acessível inclusive a uma Ofélia já morta na doida correnteza. Trata-se, portanto, de um desfecho positivo para amantes que se encontravam separados (um numa morte solitária, outro ainda na vida) e para uma Ofélia inquieta na mudança.

Um desfecho tranqüilizador para uma Ofélia suicida ainda hesitante é também o que Alphonsus de Guimaraens sugere com o soneto que segue:

ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921)

SUICIDAS DE AMOR¹³⁹

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

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

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

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

Alexandrino dividido em hemistíquios, “Suicidas de Amor” reproduz, novamente, o encontro entre a estrutura dialógica (forma) e o tema da união macabra (conteúdo). Como o início de “Soneto de Ofélia”, o poema é inaugurado por uma proposta de definição: “Sou”. Mas o que é Ofélia, para Ofélia?

“Sou o cálice de lis onde murmura o vento!”, *“Sou a pétala de rosa entre as águas do rio!”*. Pequenas partes de uma flor, perdidas na imensidão de um elemento, receptáculos de uma substância potente, instável e maior (metáfora do encontro sexual?), Ofélia se define, pela fragilidade, pelo aspecto perdido e por sua relação com algo maior, por metáforas que, semelhantes às empregadas por Guerra Duval em “Garças”, destacam o interno e a superfície.

À fragilidade e leveza de Ofélia, o eu lírico masculino, no entanto, responde com frieza. O conhecimento da situação emocional dela (*“És infeliz, bem sei!”*) poderia levar à

¹³⁹ GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. [org. Alphonsus de Guimaraens Filho]. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 297.

empatia e à comunhão, mas a reação dele é um sorriso agourento e a pergunta indiferente: “*Que podes tu temer?*”.

Essa distância entre os interlocutores, patente nos dois quartetos e no primeiro terceto, está marcada pela divisão dos versos em hemistíquios e pela própria estrutura dialógica que quebram o soneto em duas partes, tanto vertical quanto horizontalmente. Tal separação somente será abalada com o emprego dos verbos em acordo com a primeira pessoa do plural nos dois versos finais: “*seguimos*” e “*embrenhamo-nos*”.

O que determina o distanciamento, revela Ofélia, é o temor do abandono, declaração que conduz inevitavelmente a Hamlet, o atormentado príncipe que a despreza; o que permite a aproximação é a posse, o abraço gelado dos cadáveres-amantes que, a partir de então, seguem juntos, fiéis (a qual culto?¹⁴⁰), no eterno sono. A passagem da distância ao encontro está carregada de referências a uma morbidez¹⁴¹ temerosa que se transforma em afeto dedicado e constante na morte. O epíteto final “*eterno*” reforça novamente a mensagem de que a fidelidade só é possível no congelamento da morte.

O encontro dos amantes no Além termina no abraço sem vida, na confusão dos cadáveres dos apaixonados, que o vocábulo “embrenhar”¹⁴² adequadamente expressa. A explicação apresentada por Francine Fernandes Weiss Ricieri para justificar a recorrência dessa temática na poesia é:

E se(...) “o tema da morte coletiva dos amantes exerce uma mórbida, mas inevitável atração para o psiquismo humano” é precisamente por

¹⁴⁰ Esta é a pergunta feita por Ricieri na página 84 de sua tese. Para a autora, ao considerar que o poema se aproxima das sugestões do macabro e da figuração da morte como dama cruel, as referências pias de fidelidade religiosa católica e/ou cristã tornam-se suspeitas, incômodas, questionáveis. Assim, é possível inferir que o culto ao qual os amantes-cadáveres são fiéis contém algo de herege e de maldito.

¹⁴¹ Observe-se o conjunto semântico das palavras “*sonolento*”, “*tremor de frio*”, “*olhar em desvario*” e “*doente*” que recupera a imagem de um moribundo à espera do “*relâmpago final*”.

¹⁴² Recupera-se o sentido da palavra “embrenhar” como absorver-se, concentrar-se, meter-se em confusão ou em mata espessa, isso é, a idéia dos movimentos quase concomitantes de entrar (ou juntar-se) e perder-se, seqüência que guarda semelhanças com o encontro sexual.

representar “bem melhor do que os solitários acasos do amor, a suprema tentativa em que o-homem-e-a-mulher vêm a renegar o andrógino mítico ao preço da mais paradoxal aposta”: o silêncio, um retorno à “grande noite do mundo”, ao abismo primordial da Divindade, o momento em que Eros se fechando (ou se abrindo) novamente sobre Tânatos atinge o nada.¹⁴³

O abraço que não mais distingue os seres e os sexos, que une os corpos num inseparável noivado, que encaixa perfeitamente as metades, remete, portanto, inevitavelmente, ao estado androgínico primeiro. A fusão na qual as individualidades se desfazem retoma, de maneira inequívoca, a almejada dissolução total no Vazio, que apagaria os traços distintivos e que representaria o mergulho no Absoluto, no Uno, no qual o feminino e o masculino estariam completamente amalgamados.

“*Eterno Afeto*” e “*eterno sono*” são as duas construções que finalizam os sonetos ofélicos de Alphonsus de Guimaraens. Concluir um poema de cadáveres-amantes com o mergulho no “eterno” – compreendido como o silêncio, a “grande noite do mundo” ou o Nada – sinaliza quão afastados estão os poemas simbolistas daqueles de mesma temática cunhados no romantismo, e quão indissociadas estão as reflexões e manifestações finisseculares acerca da Morte, da esterilidade e da poesia.

3.2.2 Especificidade do Simbolismo: Esterilidade Polar

Num passo adiante em direção à sua recusa em adorar um Outro e, conseqüentemente, em direção à sua fixação em Si mesmo, e em seu Vazio, o homem finissecular e os poemas nos quais ele se construiu se concentraram no Nada como lugar,

¹⁴³ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado defendida na UNICAMP em 2001, p. 172, comentando LIBIS, Jean. **Le mythe de l'androgynie**. Paris: Berg International Éditeurs, 1980.

como assunto, com aspiração e como projeto de uma poética. Prova disso é a variedade e a quantidade de poemas da antologia ofélica nos quais não há encontro amoroso, não há um centro gravitacional em torno do qual o poema se desenrole, mas uma explosão de referências cujo princípio é a esterilidade.

Reservando ao lado a complexa formulação da união dos cadáveres-amantes como um retorno ao “abismo primordial da Divindade”, explorada, nos poemas estudados, apenas por Alphonsus de Guimaraens, a temática do Nada como lugar ganha força por inúmeros motivos. Em primeiro lugar, porque o tema pode ser representado por diferentes cenários, objetos ou seres; em segundo, porque pode adotar as mais variadas formas, permitindo descrições sugestivas, explorações melódicas, associações criativas; em terceiro, porque dilui o assunto central do poema em significados a cada pedaço, em revelação a cada imagem. Sob a impressão de algo que se perde, que se dissolve, que se superficializa, descentralizado e dispersivo, há, na verdade, nesses poemas ofélicos simbolistas, liberdades poéticas experimentadas que nunca se esquecem de serem belas. É tal liberdade que autoriza que a amada seja, no poema de Silveira Neto, um lugar, e um lugar inexistente – “Escandinávia do Infinito” –, que os astros boiando lembrem Ofélias multiplicadas (e não o contrário), que o corpo da amada seja descrito como cenário no poema de Cruz e Sousa, que Ofélia seja o nome da saudade que bóia no coração do eu lírico no soneto de Valentim de Magalhães, que no belíssimo poema de Eduardo Guimaraens forma e conteúdo, dispersos e ao mesmo tempo hipnóticos, sejam asfixiantes, e que em Guerra Duval os objetos e os seres elencados, tão improváveis, quase irrecuperáveis, sejam signos de delicadeza e do mesmo caráter dissolvente, dispersivo e superficial de que parecem ser feitos esses poemas.

Na variedade que se ostenta há, evidentemente, recorrências. A aproximação ao branco, ao nebuloso, ao gelo e à neve é a mais patente. A repetição das imagens de alvura e frio já foi apontada à exaustão nos estudos sobre os simbolistas; no entanto, as explicações dadas para justificar esse interesse são, em geral, bastante insatisfatórias. Apelar para um certo gosto pela indefinição, pelo vago – leitura equivocada da “sugestão” de Mallarmé – nada acrescenta: lança o leitor numa vaga indefinida, encerra a resposta numa afirmação que soa como um capricho, como uma constatação que não se pode refutar nem aprofundar. A discussão travada no Capítulo 1 visava preencher esta lacuna e lançar as bases para a compreensão da solidez, dos significados, das implicações e dos valores da utilização e reutilização do branco e do gelo nessa poesia. Recuperando-a, tem-se que:

E tal sugestão – a sugestão do nada fazia-se veicular (entre outros aspectos) pelas conotações associadas à brancura. Pela insistência com que o branco, gélido e imanente, [o nada] se ofertava enquanto terceiro termo daquela oposição [entre os desertos deste mundo e infernos do outro mundo]. Nem o além assustador, nem o aquém de impotências e misérias: o nulo, o ausente, o nirvana.¹⁴⁴

Assim, claro está que empregar no poema palavras, imagens e objetos associados ao branco, ao gélido e ao extenso é uma afirmação da posição *fin-de-siècle* a favor do Vazio, do Nada, do Absoluto, em detrimento do Outro, da Vida, da Morte, e do próprio indivíduo (no sentido pessoal adquirido no século XX). E existe um espaço que congrega as três características que representam o Vazio: as extensões brancas do pólo.

O aspecto inóspito dessa região também contribui para a escolha. A aparência é de um deserto sem cor, inabitado, estéril, inerte. É o fim da linha para o homem ansioso por algo maior, suficiente e independente – um Não – que se imponha diante dele.

L'individu, toujours plus égaré, toujours plus désaxé par un désir que rien ne peut satisfaire, finit par chercher l'essence divine dans ce qui nie radicalement sa propre existence, c'est-à-dire dans l'inanimé. La poursuite inlassable du Non conduit le héros dans les déserts les plus desséchés, dans ces "royaumes métalliques de l'absurde".¹⁴⁵

É válido lembrar que, embora situem nas "paisagens do pólo" (Eduardo Guimaraens), na "estepe" (Cruz e Sousa), no "brilho polar branco" e na "Escandinávia" (Silveira Neto), trata-se de um local do "Infinito" (Silveira Neto).

Publicados em torno de 1900, os poemas serão apresentados na seguinte seqüência: "Via-Láctea", de Silveira Neto, publicado em 1903, "Brumosa", de Cruz e Sousa, escrito antes de 1898, "A Noite de S. João", de Valentim de Magalhães, escrito em 1880, publicado em 1900, [Às vezes, quando vou por altas horas, quando], de Eduardo Guimaraens, publicado em **A Divina Quimera**, em 1916 e "Garças", de Guerra Duval, publicado em **Palavras que o vento leva...**, de 1900.

SILVEIRA NETO (1872-1942)

VIA-LÁCTEA¹⁴⁶

*Argêntea e vaga a noite impregnas, bela,
Da luz sonâmbula, que é o teu perfume;
Coroando-a, qual se fosses a capela
De uma noiva, de estrelas em cardume.*

*E pareces, na fúlgida aquarela
De prata, em que distendes o teu lume,
Uma réstia do dia, que ainda estrela
Da montanha da noite o espalto cume.*

¹⁴⁴ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001, p. 140.

¹⁴⁵ O indivíduo, cada vez mais desvairado, cada vez mais desequilibrado por um desejo que nada pode satisfazer, acaba por procurar a essência divina naquilo que nega radicalmente sua própria existência, isto é, no inanimado. A perseguição incansável do Não conduz o herói aos desertos mais secos, a esses "reinos metálicos do absurdo". [tradução minha] GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961, p. 285.

¹⁴⁶ SILVEIRA NETO. **Ronda crepuscular**, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923. O soneto traz a data de março de 1903, de acordo com RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia simbolista: antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

*E no cômco azul, lúmen proscrito!
Que num brilho polar branco recortas,
És uma Escandinávia do Infinito.*

*E os astros lembram, nessas horas poucas
Da treva, Ofélias lívidas e mortas,
Boiando frias entre rosas loucas.*

A um poema laudatório como “Via-Láctea” as questões que este trabalho impõe são: por que Ofélia surge? Qual a sua contribuição ao poema?

“Via-Láctea” se inicia com a glorificação de uma amada “*argêntea e vaga*”. Ela exala um perfume de luz sonâmbula e coroa a noite de estrelas. Por fim, recorta a noite “*num brilho polar branco*” de modo que os astros lembrem Ofélias boiando entre “*rosas loucas*”.

A começar pela loucura das rosas que encerram o soneto, a contaminação do cenário e da amada por elementos ofélicos é significativa. Estão presentes o navegar (na noite), a capela (guirlanda), a figura da noiva, o contraste entre o brilho prateado e a noite escura (vestes brancas de Ofélia vagando nas trevas?), além, obviamente, das estrelas que boiam frias. Pela quantidade e pelo caráter das referências, é possível defender, sem receio, que a amada é ofélica, foi ofelizada.

Novamente é preciso considerar que o espalhar das características da personagem de Shakespeare para o cenário e para a amada não anuncia uma dissolução do mito ou a proximidade de sua substituição por outro, mas é indício da maturidade e da complexidade com que a imagem passa a ser trabalhada. À impressão, apressada, de que Ofélia adentra “Via-Láctea” apenas para servir de comparação à imagem das estrelas vagando no céu escuro, o contraponto de uma leitura pausada apresenta uma série de provas, inquestionáveis, de que personagem está presente desde o começo do poema e em cada um dos elementos descritos.

O interesse dessa seção recai, no entanto, sobre a esterilidade, ainda não discutida. O ponto de partida escolhido na introdução a esse grupo de poemas foi a relação espacial, o Vazio como um lugar. Embora ficcional, sua descrição subordina-se à de lugares geográficos reais: desertos, extensões polares, estepes. Silveira Neto vai além: chama a amada Ofélia de “*Escandinávia*”, circunscrevendo precisamente a localização geográfica; no entanto, o poeta o faz para logo em seguida, ao lançá-la para um plano impossível de conter ou encontrar – o “*Infinito*”, negá-la.

Acompanhando o movimento do poema – do louvor à apologia exaltada – tem-se que a luz sonâmbula que produz o brilho polar branco advém de uma geleira inóspita, uma fonte que não é energia mas sim uma luz que dorme (para recuperar o “*sonâmbula*”), alimentada pelo autorefletir, mergulhada em sua própria inatividade. A extensão dessa terra gelada não reduz a opressão que ela mesma produz: a desolação, o frio e a ausência de vida lembram a todo instante a impossibilidade de habitá-la permanentemente.

Assim, um poema luminoso como “*Via-Láctea*” é rebento maldito de uma luz que nada tem de calor ou de vida; é uma apologia enviesada, ilusória, que, se não for considerada enganadora, é no mínimo desprovida de positividade.

O que haverá, pois, em “*Brumosa*”, poema de Cruz e Sousa, também laudatório e lunar?

CRUZ E SOUSA (1861-1898)

*BRUMOSA*¹⁴⁷

*Inglesa! Por toda a parte
Onde vás, chamam-te inglesa
E cobrem de pompas de arte
A pompa dessa beleza.*

¹⁴⁷ CRUZ E SOUSA. **Poesia completa**. [org. de Zahidé Muzart]. Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993. Primeira publicação conhecida: **O Livro Derradeiro**, 1961.

*Mas tu, num soberbo encanto
De nevada e fria rosa,
Ó meu pálido amaranto!
Não és inglesa, és brumosa.*

*A tua carne alvorece
Em lactescências de opala,
Brilha, fulge e resplandece
E um fino aroma trescala.*

*És a límpida camélia
Nos jardins reais plantada
Ou essa lânguida Ofélia
Melancólica e nevada.*

*O teu corpo imaculado,
Flor de místicas origens,
Parece um luar velado
E lembra florestas virgens.*

*Com o teu amor ilumina
A minh'alma envolta em crepe,
Ó vaporosa neblina,
Ó branca e gelada estepe!*

À “camélia”, à “Ofélia melancólica e nevada”, à “nevada e fria rosa”, o eu lírico se contrapõe, revelando-se, apenas no antepenúltimo verso, como “*alma envolta em crepe*”. O sentido mais usual na atualidade da palavra “crepe”, tecido fino e quase transparente, poderia sugerir que o vocábulo se harmoniza com o véu de “*luar velado*”, com o leite de “*lactescências de opala*” ou com a neve que cai em todo o poema. A hipótese mostra-se, porém, equivocada: crepe está atrelado, no poema, ao sentido de luto¹⁴⁸.

“Brumosa” é, portanto, um poema de invocação do eu lírico à amada no qual ele solicita ou agradece a luz que ela lhe proporciona. Mediante a desconfiança já instaurada de que essa luz é funesta, cabe recuperar quais os atributos que são a ela endereçados.

¹⁴⁸ A referência à iluminação produzida pelo amor somente é lógica caso algo se encontre na escuridão. Se a alma estivesse envolta em um tecido transparente e nobre, não haveria necessidade da iluminação da amada. O sentido empregado é de uma fita ou tecido negro, usado em sinal de luto.

Três são as flores às quais a bela é comparada: a rosa, o amaranto e a camélia. Cada uma delas recebe qualificativos: respectivamente, “nevada” e “fria”, “pálido” e “límpida”. Além disso, seu corpo é descrito como “Flor de místicas origens”, e se assemelharia a “florestas virgens”.

Apenas por esse recorte já é possível decifrar de que matéria provém essa luz e o que o eu lírico deseja ao invocá-la. Limpidez e virgindade apontam para o intocável. Palidez e neve para o branco. Místicas origens para outro plano. Trata-se, portanto, de uma luminosidade que, apesar de não esquentar (já que é fria, nevada), conserva uma herança espiritualmente esotérica: sua contemplação levaria ao estado estático de união direta com Uno, com o Absoluto.

A petrificação e o congelamento necessários para essa união mística com corpo intocável e imaculado da amada (isto é, do Uno) são possíveis se o eu lírico pisar no solo branco e gelado da estepe. A estepe, da fria e distante Sibéria, é local de isolamento, de exclusão da vida cotidiana. É o que, a propósito de Cruz e Sousa, Anna Balakian diz:

É missão do poeta representar o homem amortalhado no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle. O remédio não é a fuga para um outro ponto da vida, mas isolar-se completamente do verdadeiro ritmo da vida.¹⁴⁹

O isolamento a que o poeta se propõe, para ter contato com a luz pura do Absoluto, pode ser descrito como um distanciamento externo, um afastamento para locais longínquos nos quais possa interromper todo movimento e adentrar no nirvana, ou pode ser alcançado através de um distanciamento interno, uma dor profunda na alma que o impeça de coadunar com a agitação da vida comum. Eis Valentim de Magalhães:

VALENTIM DE MAGALHÃES (1859-1903)

¹⁴⁹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 94.

A NOITE DE S. JOÃO¹⁵⁰

*Nas fogueiras crepitam fumegando
Os tortuosos galhos e os folhedos,
E, ao rubro lampejar, alegre bando
De crianças traquina nos folgedos .*

*Sob os frescos e verdes arvoredos,
Os rapazes e as moças conversando,
Da sorte os dúbios e fatais segredos
Entre sustos e risos vão tentando.*

*Viajam pelo espaço, multicores,
Os fogos lacrimantes. A alegria
Na noite vibra os perfumosos cantos ...*

*E uma velha saudade, branca e fria,
Como Ofélia nas águas, entre flores,
Bóia em meu coração, a flux dos prantos!*

Um dos primeiros poemas ofélicos publicados no final do século no Brasil, “A Noite de S. João”, de Valentim de Magalhães, contrapõe, numa festa tipicamente brasileira, uma instantâneo da alegria infantil, caracterizada pelos gritos e correrias, uma fotografia de uma cena mais intimista, de rapazes e moças rindo aos cochichos, retrato da alegria juvenil, a uma terceira imagem, interna, “*Ofélia nas águas*”, de saudade senil.

Excluído da colorida brincadeira das crianças, do calor, fascínio e luz das fogueiras e dos segredos das paqueras, o eu lírico observa a explosão de cores, barulhos, cheiros e movimentos. É capaz, inclusive, de vivenciar a experiência sinestésica de uma alegria que vibra uma perfumada música. No entanto, ele vê nos fogos, explosão de alegria, lágrimas. Enquanto tudo brilha, explode e ri, o eu lírico é invadido por uma “*velha saudade/ branca e fria*”.

A esterilidade, até então marcada pelas alusões a espaços pobres e/ou gelados, passa em Valentim a designar o estado sentimental do eu lírico. Inevitavelmente, o boiar de

¹⁵⁰ Escrito em 1880. MAGALHÃES, Valentim de. **Rimário (1878-1899)**. Paris: Aillaud & Cia .1900, p. 12.

Ofélia é a imagem escolhida para representar esse estado de lassidão e ressentimento. Embora em seu coração a saudade se movimente em refluxos, o estado exterior do eu lírico aparenta ser de impassibilidade.

Recuperando a paralisia almejada em “Brumosa”, haveria nos simbolistas, de acordo com Balakian, como resultado direto da consciência hipersensível da morte, a tendência a se afastarem da força vital como uma reafirmação do livre-arbítrio¹⁵¹, numa postura idêntica a do arredo lírico de “A Noite de S. João” que se exclui da festa. A fuga em direção à esterilidade polar representaria, de acordo com esta explicação, a liberdade possível diante das determinações da morte. Balakian diz ainda, sobre a água e os espaços estéreis, recorrentes nos poemas ofélicos, o seguinte:

Os elementos da água sugerem desejos de purificação. As terras estéreis são como o alívio da fútil produtividade; são ao mesmo tempo os espelhos do estado desolador da alma do poeta.¹⁵²

O primeiro dos objetivos da utilização de terrenos estéreis – promover alívio da fútil produtividade – parece adequado ao poema de Cruz e Sousa; o segundo deles – servir como espelho do estado desolador da alma do poeta – soa adequado para o soneto de Valentim de Magalhães. Alívio ou desolação, trata-se da mesma paisagem.

A disparidade de objetivos é possível porque a construção de um cenário inóspito – marcado ou pela nebulosidade do luar invadindo a escuridão da noite ou pela vastidão de uma branca e gelada estepe – não impõe *a priori* uma leitura apaixonada ou melancólica da imagem: os significados que tais paisagens adquirem dependem da direção e de outros componentes do poema. Não é válido afirmar, portanto, que a esterilidade dos solos polares representa uma postura derrotada ou mesmo elevada sem antes experimentá-lo. Esta cautela é também solicitada por Ricieri:

¹⁵¹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 92.

Neve ou noite (claro ou escuro, ora bem, ora mal) acabam por constituir-se em espaços de valor indeterminado, cabendo ao movimento (ou a outros elementos textuais) conferir-lhes alguma precisão.¹⁵³

Isso significa que o Vazio e a esterilidade, essas manias simbolistas, são vistos nos poemas exatamente como se porta a doença: ora com excitação, desejo, busca, adoração e entrega; ora com lamento, melancolia, sufocamento e negatividade. E, por vezes, de todas essas maneiras, concomitantemente.

Seria esse o olhar do poema de Eduardo Guimaraens acerca da personagem estudada e da questão em debate?

EDUARDO GUIMARAENS (1892-1928)

*[Às vezes, quando vou por altas horas, quando]*¹⁵⁴

Parte 1 – 3

*Às vezes, quando vou por altas horas, quando
fujo através da noite, a este amor que reveste
de um tênue véu de névoa a face do meu sonho,
de lábios infantis que, uma e outra vez, murmuram
uma queixa, como a de alguém que se maltrata,
um murmúrio, afinal, que só tu poderias
compreender, fico a olhar os jardins solitários
que ornaram a calma azul por onde vou passando.*

*E às vezes, paro e sonho à frente de um cipreste;
outras, invejo o ardor de um canteiro tristonho
de alvos lírios claustrais que aromam e fulguram,
como fantásticos turíbulos de prata.
Outras, quando anda a lua entre as ruas sombrias
e as flores tomam o ar de votos funerários,
cada aléia é como um regato cintilando,
onde uma Ofélia, de alva e imponderável veste,
loira e fria, tombou, morta de amor e sonho.*

*Junto às grades hostis que os jardins enclausuram
e que, ao fulgor da luz, são de ouro, bronze ou prata,*

¹⁵² BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 85.

¹⁵³ RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL-Unicamp, 2001, p. 92.

¹⁵⁴ GUIMARAENS, Eduardo. **A Divina Quimera**, 1916.

*descanso, muita vez, as mãos longas e frias.
E enquanto a lua evoca extáticos cenários
de paisagens do pólo e torna em verde brando
todo o azul que lhe nimba a tristeza celeste,
das grades através, como através de um sonho
de prisioneiro, a cujo olhar se transfiguram
as visões do exterior, tenho a visão exata
da noite que convida às grandes nostalgias.*

*Eu sou o doce irmão dos jardins solitários,
que lhes conhece a dor, que os vê da sombra, olhando
pelo ermo e triste e verde olhar de algum cipreste. . .
Uns são feitos de tudo, enfim, que há no meu sonho.
E é por isso, talvez, que ora ardem e fulguram,
ora são tristes como esses vitrais de prata
onde Cristo ergue a Deus as mãos longas e frias.
Eu sou o doce irmão dos jardins solitários,
desses jardins que exalto, amo e celebro, quando
por horas mortas vou, do amor que me reveste
de amargura, fugindo, ao longo do meu sonho.*

*E, ao longo do meu sonho, os jardins se enclausuram
de lágrimas! (Ah! sobre essas grades de prata
quando virás pousar as mãos longas e frias?
Quando abrirás, sorrindo, os jardins solitários,
tu que hás de amar-me um dia e que eu espero? Quando?)*

O poema de Eduardo Guimaraens, sob a falsa impressão de liberdade – dada a extensão dos versos e do poema e a familiaridade do léxico – organiza de maneira magistral, tanto na forma quanto no conteúdo, as imagens, as sensações, os motivos e, sobretudo, as obsessões de um final de século tão cerrado e tão prolífico quanto o próprio poema.

Com 43 alexandrinos, todos com tônicas na 4ª e na 8ª sílabas poéticas, cujas rimas (sete ao todo) seguem sempre a mesma seqüência, divididos em estrofes que vão num crescendo de 8 a 11 versos, com uma 5ª estrofe final com 5 versos, “[Às vezes quando vou por altas horas, quando]” é um poema, na forma e no conteúdo, circular.

Essa simples afirmação já bastaria para remeter o poema à discussão travada no Capítulo 1, encerrando o comentário. Mas o trabalho de Guimaraens é de tal modo

cuidadoso que nenhum dos elementos que constroem essa circularidade deveria ficar de fora.

O primeiro deles é o uso de *enjambements*. A procrastinação da conclusão do período empurra o leitor mais e mais adiante, como uma interminável música. Não há vértice, um ângulo para arriscar uma nova direção: as frases subseqüentes retomam sempre as anteriores e as conjunções impedem a quebra. Mais do que isso, o vocabulário é restrito e os novos versos se constroem a partir de termos já utilizados: pouco a pouco as novas palavras rareiam a ponto de na quarta estrofe todas as palavras finais dos versos (exceto “olhando”) serem repetidas. Não bastasse a repetição de rimas e de palavras, o poema reapresenta, de quando em quando, trechos e versos já enunciados tais como “*amor que reveste*”, “*que os jardins enclausuram*”, “*as mãos longas e frias*”, “*ao longo do meu sonho*” e “*Eu sou o doce irmão dos jardins solitários*”.

Considerando as incessantes retomadas e as doentias obsessões, a *promenade* do eu lírico de [Às vezes, quando vou por altas horas, quando] parece indicar que ele não irá muito longe em sua fuga. E o poema trata, em suma, disso: uma fuga em direção à cultivada solidão dos jardins solitários. Lugar de desejo, enclausurado por grades hostis, os jardins representam um microcosmo belo e circunscrito, artificialmente organizado. Como a virgindade intocada dos lírios claustrais, como o espelhar da aléia no regato, como Ofélia delirante em seu sonho, ou como as evocações da Lua que remetem às paisagens do pólo, os jardins solitários, cercados e cerrados, conservam-se intactos, em paralisia, visitados apenas por si mesmos.

Semelhante ao poema de Laurent Tailhade apresentado no Capítulo 2, o poema de Eduardo Guimaraens retoma, a cada nova imagem, a mesma referência. O Eterno retorno ao

mesmo lugar, para além de uma circularidade narcísistica, é o retorno progressivo a um ponto zero, ao neutro, ao branco e, novamente, ao Vazio.

Além disto, parece-me que a coerência teórica assim como a experiência clínica permitem postular a existência de um narcisismo negativo, duplo sombrio do Eros unitário do narcisismo positivo, de modo que todo investimento de objeto, assim como do Eu, implica seu duplo invertido que visa a um retorno progressivo ao ponto zero. (...) Este narcisismo negativo parece-me diferente do masoquismo, apesar das observações de numerosos autores. A diferença é que o masoquismo (...) é um estado doloroso que visa a dor e sua manutenção como única forma de existência, de vida, de sensibilidade possíveis. Inversamente, o narcisismo negativo dirige-se à inexistência, à anestesia, ao vazio, ao *branco* (do inglês *blank*, que se traduz na categoria do neutro), quer este branco invista o afeto (a indiferença), a representação (a alucinação negativa), ou o pensamento (a psicose branca).¹⁵⁵

[Às vezes, quando vou por altas horas, quando] recai, a cada estrofe, a cada imagem, nos mesmos jardins solitários. Nas duas últimas estrofes, o eu lírico, até então observador obcecado, apresenta-se também como jardim, como irmão deles, amante, adorador e conhecedor. Mais do que a recorrência da imagem, é o seu caráter de inércia e auto enclausuramento que aponta para um narcisismo negativo, para o cultivo de uma solidão que se traduz pouco a pouco em anestesia.

A chave para o entendimento do poema, no entanto, encontra-se na terceira estrofe, no meio. Exatamente quando a lua evoca estáticos/ extáticos cenários de paisagens do pólo, o eu lírico tem a *“visão exata da noite que convida às grandes nostalgias”*. Essa revelação se dá apesar das grades, apesar da sua condição de prisioneiro. Por meio de um sonho no qual as visões do exterior são transfiguradas – um sonho que, como os jardins, ora arde e fulgura, ora é triste –, ele consegue ver, com perfeição, o que lhe é obscuro e misterioso no restante do tempo. Esse deslumbre recupera, imediatamente, a memória de um passado longínquo e grandioso. Mas não se trata de rememorar eventos: as grandes

nostalgias, com artigo definido, seriam a lembrança de uma pátria perdida, a saudade de uma unidade primeira, o regresso a uma época fora da história na qual os jardins solitários (isto é, as individualidades solitárias) eram abertos.

Enquanto essa abertura ocorre apenas em sonho, o eu lírico se perde em contemplação dos jardins, pensando em Ofélia que, fechada em seu sonho, prenúncio da figura do poeta, não resistiu e tombou, “*morta (...) de sonho*”. Ao fim do poema, mesmo o lugar de fuga se fecha em lágrimas, e o eu lírico apela mais uma vez para um “tu” que abrirá as grades para o amor (entendido como encontro, unidade). “Tu”, amada ou divino, representa a possibilidade de fundir interior e exterior, em esquizofrênica confusão, em casamento permanente dos corpos.

De modo bastante sugestivo, Guimaraens reúne o Vazio e o Uno numa mesma cena. A visão do Absoluto se dá, exatamente, na contemplação do eu lírico dos jardins transformados em extáticas paisagens polares pelo luar. É no mergulho no Vazio estéril que ele consegue vislumbrar o Indivisível, o “motor imóvel”, o Fim, Começo e Centro, Passado, Presente e Futuro feitos Um.

Essa dupla e aparentemente tão paradoxal construção traz novamente à cena o uróboro (ou ouroboros), isto é, o dragão ou serpente que morde sua própria cauda, cuja representação, em geral, é complementada pela inscrição “*Hen to pan*” (o Um, o Todo). Círculo que se alimenta apenas de si mesmo, o uróboro é o símbolo do indiferenciado, do abraço no caos em mistura, sem discernimento. Se aponta para a dissolução dos corpos e de todo o resto, o uróboro também representa a eternidade e a autofecundação.

¹⁵⁵ GREEN, André. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. [tradução de Cláudia Berliner] São Paulo: Escuta, 1988, p. 43.

O símbolo aglutina, portanto, elementos de uma circularidade solitária característica do Vazio e elementos de uma indiferenciação dissolvente própria do Absoluto. Na dissolução nirvânica, ele permite que Vazio e Todo, Nada e Um, sejam a mesma coisa.

O poema de Guimaraens recupera uma aposta já feita por Cruz e Sousa em “Brumosa”: a hipótese de que a contemplação da esterilidade (naquele caso, da “branca e gelada estepe”) mergulhasse o eu lírico num estado estático que o unisse ao Todo. Em Eduardo Guimaraens a contemplação dos jardins enluarados, convertidos por Selene em paisagens do pólo, permitiria a evidência da existência pré-separação de um estado de “Eterno Afeto” no qual tudo fosse Um. Ofélia, em seu poema, também sonhava com isso.

As “Garças”, de Guerra Duval, expressariam elas também essa paradoxal formulação?

Segue o poema:

GUERRA DUVAL (1872-1947)

*GARÇAS*¹⁵⁶

Às Brancas, brancas Ofélias penugenta, para
que façam vida beata , na Torre Ebúrnea da
Esterilidade,
- digo este salmo em litania.

*Evocativas,
Silenciosas,
Garças hieráticas e misteriosas,
Damas Brancas e ciosas
Das virgens envultadas e cativas*

*No pólen das camélias:
- Garças ofélias;
Garça afroditá,
Alma pálida e aflita
Pelo que sofreu e pelo que velou,
Alma penada de Pierrot;
Gôndola de pluma,
Flaflando no Ar o ritmo coleante,*

¹⁵⁶ GUERRA DUVAL. **Palavras que o vento leva...** Bruxelas, 1900, páginas 13 a 17, apud ANDRADE MURICY. **Panorama do movimento simbolista brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 570.

*Salmeante,
Das ôndulas d'aljôfar e d'espuma;*

*Véu astral de noiva morta, iluminais as agonias
Das infecundas amantes
Que amamos,
Penas abertas, como palmas
De leite
Dum Domingo batismal de Ramos;*

*Coifas de linho de sóror enfermeira,
À cabeceira,
Nos morrentes dias
Do último olhar,
Luar*

*Dos olhos de diamantes;
Almas das rosas brancas desfolhadas,
Velais cantando, a noite em claro, o místico deleite
Do estéril amor simbólico das Almas;*

*Rosas de neve níveas como ventres de amadas,
Almas sem áscua,
Cheias de graça e decoro,
Salmodiando em coro,
O monte quaresmal de Páscoa;*

*Estrídulos de flauta feitos ave,
Corações de harpa instrumental e grave,
Suave;
Asas, que levais no Ar as Esperanças
Das nirvânicas bonanças,
Pálidas aéreas teorias de Garças,
Espalmos signos siderais das virgens de pupilas garças
E cabelo loiro,
Como um zimbório d'oiro;
- Garças virgens, Virgens esotéricas,
Seja o vosso amor
O cerebral amor estéril das histéricas;
Alas tocando as matinas,
Poupei às alvas almas crastinas
As javalinas
Do caçador – A DOR;*

*Pena branca, nuvem que voa e passa,
Pulcras Filhas de Maria,
No meu corpo estéril e minh'alma casta vos amaria,
Se fôsseis a opaleante agonia
Da RAÇA.*

Introdutor do verso livre no Brasil com **Palavras que o vento leva...**, Guerra Duval apresenta um poema ofélico hermético de adjetivação esdrúxula. Na epígrafe, “Garças” emprega Ofélia como sinônimo, no poema, como adjetivo.

Dada a variedade de substantivos e adjetivos, a proposta de organizá-los em conjuntos é bem vinda. Tendo feito isso, é possível definir duas categorias: uma que agruparia aquilo que reveste suavemente, como *forma* ou configuração impalpável, da qual fariam parte a hierática (papel finíssimo), a gôndola de pluma, o aljôfar (como orvalho, lágrima), a espuma, o véu, as penas, as coifas de linho (rede de cabelo) e o zimbório (cúpula); e outra que concentraria o que é muito interno e íntimo, da qual fariam parte o pólen, o ventre, o aljôfar (como pérola), as virgens, as almas e as infecundas amantes. Os grupos aparentam ser, novamente, antagônicos.

Ao rememorar, no entanto, a definição de símbolo do Capítulo 1 como algo ao mesmo tempo pleno (dada sua independência) e vazio (voltado e alimentado apenas por si mesmo), as capas e as intimidades se aproximam: ambos são quase impalpáveis, possuem essência volátil ou fugidia. Alguns deles remetem, inclusive, como “*véu astral de nova morta*” e “*Espalmos signos siderais*”, a uma existência celeste.

Se o que é superfície é frágil mas belo, o que é íntimo caracteriza-se por uma intocável virgindade (ou uma esterilidade casta) tão extrema quanto a das rosas “*de neve níveas*”: as virgens são esotéricas (inacessíveis, misteriosas), as amadas são infecundas e seus ventres são níveos. O que seria, portanto, intimidade amorosa é caracterizado apenas pelo deleite místico de um “*estéril amor simbólico das Almas*”. Impossível referência mais etérea. As tentativas de escavação para encontrar a pedra sobre a qual se assenta o edifício “Garças” se mostraram, até agora, frustradas. O próprio poema é algo que evapora, entre suavidade e brancuras.

A ofélica epígrafe propõe que as brancas garças (Ofélias penugentas) permaneçam intocáveis na *“Torre Ebúrnea da Esterilidade”*. Referência clara à figura do poeta, sobretudo o simbolista, a torre de marfim, símbolo de pureza nobre, representa um espaço abstrato de solidão e santidade desvinculado do cotidiano. Abstrato porque, seguindo a metáfora arquitetônica, sua existência física é impossível já que o marfim é um material nobre mas inviável para construção.

Como a ebúrnea torre da esterilidade com o qual dialoga, as garças – ricas rainhas dos rios – isolam-se na sua cobertura e internalidade, tal como Ofélia, tal como os poetas, tal como o próprio poema e tal como a própria poesia do período. A esterilidade polar internalizada (neve congelando ventres) faz com que essas *“pulcras filhas de Maria”* não possam ser amadas de corpo e alma porque elas não pertencem à agonizante e moribunda raça humana. O eu lírico roga para que assim permaneçam: em *“nirvânicas bonanças”*, longe da dor. É à distância, no alto da torre, belas em suas plumas, penas, coifas de linho, olhos de diamantes e cabelos loiros, embaladas pelo som da flauta e da harpa, que o eu lírico prefere contemplá-las.

A beleza com que as garças revestem o impalpável e o estéril está construída sobre uma seqüência ainda incompreensível de etéreas referências (*“Garças hieráticas e misteriosas”*; *“Evocativas”* e ao mesmo tempo *“Silenciosas”*, entre tantas outras). Longe de ser um capricho, a profusão de enigmas aponta para uma adoração pura e mística da própria poesia porque:

Recusando-se à enunciação *clara*, o poema se oferta como uma espécie de celebração sensorial, da qual o poeta aparece como sacerdote oficiante. A indefinição apontada seria também caminho para uma percepção mais apurada de tudo quanto escapasse à observação corriqueira (centrada na aparência dos objetos). Estaríamos diante de uma nova liturgia, a *liturgia* sacralizadora da poesia.¹⁵⁷

¹⁵⁷ RICIÉRI, Francine. **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: Lazuli e Cia. Editora Nacional, 2008, p. 25.

O caráter esotérico, hermético ou belo de um poema esvaziado como “Garças” não o torna, portanto, uma irrelevante torre de marfim, inútil em sua grandiosidade restrita a si, mas faz dele um metapoema que exige silêncio, solidão e sonho para que, em meio a sua celebração sensorial, seja adorado.

É essa nova liturgia sacralizadora da poesia que guiará as análises que se seguem.

3.2.3 Prenúncio do modernismo: Metapoesia

Dos poemas ofélicos estudados, três apresentavam-se tão restritos à simbologia neles construída que a referência tornava-se, num primeiro momento, irrecuperável. São eles “Doente”, de Auta de Souza, publicado no livro **Horto**, de 1900; “Madrigal de um Louco”, de Da Costa e Silva, integrante do livro **Sangue**, de 1908, e “Ofélia”, de Alceu Wamosy, editado em **Coroa de sonho**, de 1923.

Na tentativa de adentrar a redoma na qual os poemas se circunscrevem, observar as semelhanças entre eles é, provavelmente, o primeiro passo. Tal exercício se revela frutífero: todos os três poemas estabelecem igualdade entre Ofélia e Lua de modo mais patente do que os poemas vistos até então. Considerando a linha-base proposta por esse estudo – a mútua contaminação entre Ofélia e o luar – percebe-se, nos poemas simbolistas brasileiros, um *achegar* progressivo entre satélite e personagem: da introdução da Lua no relato e a subsequente contaminação do astro pelos atributos femininos, vaporosos e dissolventes da personagem passa-se ao mergulho de ambos, signos de uma esterilidade, na atmosfera inóspita dos pólos para, nesses últimos poemas, tornarem-se, enfim, sinônimos. Desse modo, se a Lua representa, conforme foi apresentado, a madrinha dos

loucos, a esterilização das paisagens e o círculo urobórico que se auto-alimenta, Ofélia, com o estabelecimento da igualdade, se torna embaixatriz e ícone, respectivamente, da loucura, da esterilidade e da circularidade.

Juntas, pois, Ofélia e Lua, madrinhas dos mesmos valores, qualificam uma última tópica bastante fecunda: a Poesia. Se o vulto do poeta simbolista já se delineava em “Ofélia” de Alphonsus de Guimaraens, na saudade distanciada de “A Noite de S. João” de Valentim de Magalhães, no contemplativo caminhante de [Às vezes, quando vou por altas horas, quando] de Eduardo Guimaraens e no isolamento das “Garças” de Guerra Duval, quando a igualdade claramente se estabelece apaga-se a comparação e funda-se um símbolo. Se a relação se torna mais intrincada porque não há mais espaço de associação e de aproximação de idéias, isto é, um terreno de referências inequívocas para fundamentar a análise (como as torres que representam, indiscutivelmente, o isolamento do poeta), por outro lado, assumida a função do símbolo e resgatando o arcabouço de suas manifestações, sua complexidade organiza-se num todo indissociável: uma vez revelado que o poema é, fundamentalmente, um louvor à Poesia, sendo, ao mesmo tempo, louvor à Lua e louvor à Ofélia, torna-se impossível não ver em Ofélia a própria Poesia.

“Mísera poesia, doce Ofélia eternamente levada pela corrente”¹⁵⁸, escreveu Alphonsus. A semelhança contribui para explicitar os desdobramentos dos três termos no Simbolismo, na tríplice contaminação dos significados. A escolha de Ofélia para representar a Poesia explica, por exemplo, o interesse patente na poesia do período pela Lua: alienada em sua beleza e em seu canto, Ofélia cria uma imagem, um movimento – de modo mais plural, completo e rico mas talvez menos inequívoco do que a Lua – de circular redoma que

¹⁵⁸ GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Org. Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 441. O texto foi escrito em 1908.

se presta como estandarte do que os artistas finisseculares desejam e acreditam, que era exatamente a arte bela, esquecida em si. A circularidade é vertiginosa.

Se para eles ainda era possível ver o “exercício da poesia como recompensa do trabalho cotidiano (...) e o sonho como opção do artista face à aniquilação imposta pelo mundo moderno”¹⁵⁹, era esperado que concentrassem seus louvores ao refúgio que lhes restava. Mais do que isso, por entenderem a poesia como um espaço de conhecimento de “estados intelectuais indizíveis”¹⁶⁰, verem-na como “ato intelectual supremo” no qual as sensações humanas em estado primário se ligam às transformações intelectuais, sem conceder espaço às emoções¹⁶¹, entregavam-se a uma busca dedicada, “vinculando a teoria ao texto numa exploração quase que metafísica”¹⁶².

Por mais profunda e teórica que fosse tal exploração quase metafísica, os poemas – lugar de busca, metapoemas, portanto – não poderiam ser secos, crus, diretos (inclusive porque a multiplicidade dos significados era fundamento), mas seriam belos e absortos na esterilidade claustral na qual se achavam submersos.

Isso significa que a metapoesia, como os demais temas no Simbolismo, não se ofereceria abertamente ao leitor não iniciado, não seria claramente percebida pelo desavisado. Ela se constrói, de fato, como busca e como arte, com a suspensão e a beleza que são imanentes às duas posturas, valendo-se, para isso, dos símbolos auto-referentes.

Quando a arte da qual são devotos é representada exatamente pelas insígnias dessa esterilidade claustral, os poetas assumem, de modo patente, sua posição diante do mundo e, principalmente, qual o teor da poética que abraçam e cultuam. Sendo a Poesia

¹⁵⁹ CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981, vol. 2, p. 284.

¹⁶⁰ A expressão é de Anna Balakian, cunhada a propósito das obscuridades na obra de Mallarmé. BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 132.

¹⁶¹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 123.

também um espaço cognitivo no qual o trabalho do poeta – “tradutor e decifrador dos hieróglifos inscritos na natureza” – se configura como uma “tentativa de recuperação do poder mítico e evocador” da Palavra, é previsto que o texto se apresente “como um universo cifrado que negará a validade da tentativa de clareza do discurso”¹⁶³.

A falta de clareza não se imporá sempre pela enumeração de imagens imprecisas, mas pode se esconder sob a mais prosaica simplicidade. Tendo tal comentário em mente, é que deve ser lido o poema “Doente”, de 1900, que integra o livro **Horto**¹⁶⁴.

AUTA DE SOUZA (1876-1901)

*DOENTE*¹⁶⁵

*A lua veio... foi-se... e em breve ainda,
Há de voltar, a doce lua amada,
Sem que eu a veja, a minha fada linda,
Sem que eu a veja, a minha boa fada.*

*Ela há de vir, Ofélia desmaiada,
Sob as nuvens do céu na alvura infinda
Do seu branco roupão, noiva gelada,
Boiando à flor de um rio que não finda.*

*Ela há de vir, sem que eu a veja... Entanto,
Com que tristezas e saudoso encanto
Choro estas noites que passando vão...*

*Ó lua! mostra-me o teu rosto ameno:
Olha que murcha à falta de sereno
O lírio roxo do meu coração!*

¹⁶² CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, vol. 1, p. XV, Introdução.

¹⁶³ CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981, vol. 2, p. 285.

¹⁶⁴ O título da obra, **Horto**, recupera o lugar de tormentos, por alusão ao horto de Getsémani, onde Cristo foi rezar na véspera da sua prisão. A idéia de que o homem, pelo sofrimento eterno, se iguala ao sofrimento de Cristo surge para mostrar que não é possível escapar da dor do mundo e da existência, mesmo que nessa Alma floresça momentânea e repetitivamente a flor Mística da Esperança.

¹⁶⁵ O poema, publicado originalmente em **Horto** em 1900, foi transcrito a partir da tese de doutorado de Ana Laudelina Gomes dada a dificuldade em encontrar o livro. GOMES, Ana Laudelina Ferreira. **Auta de Souza: representações culturais e imaginação poética**. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2000.

Conforme pronunciado, a simplicidade lexical e o tom coloquial do soneto de Auta de Souza não resolvem o aparente desencontro entre vir e não ver construído pela repetição das construções “há de vir” e “sem que eu a veja”. Trata-se de uma contradição, de um mistério, já que o eu lírico do poema crê ou prevê a chegada da Lua mas está impossibilitado de acompanhar seu reaparecimento. Como saberia de seu retorno e por que estaria impossibilitado de vê-la?

Para responder a esta questão é necessário de antemão definir, mesmo que como escolha de interpretação, ao que ou a quem se refere a Lua. Numa primeira leitura a Lua poderia ser vista como a Morte, que se sabe inevitável mas que chega como ladrão pois não é possível precisar quando virá. No entanto essa opção mostra-se inviável por três motivos: primeiro porque a Lua já veio; segundo porque é definida pelo epíteto “a *minha boa fada*” (embora seja possível estabelecer uma relação de carinho e desejo pela Indesejada das Gentes considerando a situação de doença); terceiro e principalmente porque o último terceto invalida esta hipótese já que o eu lírico diz que, sem a Lua, o lírio roxo de seu coração, ou seja, o fio frágil de vida que há em seu coração murcharia, o que significa que é na falta da Lua, e não na sua presença, que a Morte viria.

Por outro lado o título do poema, “Doente”, institui um novo problema. Do mesmo modo que o título explica a situação de dor que funda o poema e justifica o desejo por um livramento, sabe-se agora que esse livramento não deve ser dado pela Morte, não neste poema. O que, pois, poderia representar atenuação do sofrimento e que pudesse ser associado à Lua sem se chocar com a imagem de Ofélia e sem impedir que ainda haja um lamento pelas “*noites que passando vão...*”?

Ora, essa alternativa só pode se encontrar entre a Morte – fim indesejado – e a Vida – espaço e tempo de sofrimento. Entre a Morte e a Vida há o sono e o sonho, o devaneio,

que entorpecem a carne e o corpo mas abrem as portas do espírito. A Lua vista como sono e sonho, imaginação e fantasia, coaduna com os valores e significados a ela atribuídos, por exemplo, no **Dicionário de símbolos** de J. E. Cirlot.¹⁶⁶ “Ser que não permanece sempre idêntico a si mesmo mas experimenta modificações ‘dolorosas’ em forma de círculo clara e continuamente observável”, a Lua, devido a suas fases, é muitas vezes combinada, por analogia, às estações do ano ou às idades do homem, de modo que a etapa da invisibilidade, a lua nova, corresponde à morte¹⁶⁷ ou à reencarnação, segundo algumas tradições. Imersa na noite – maternal, ocultante, inconsciente e ambivalente, a Lua compartilha desses atributos, mostrando os objetos de maneira semivelada sob o tom lívido de sua luz. A imaginação depende dessa luz desmaiada, pálida, que não distingue bem os objetos, para ganhar asas.

Sonho ou imaginação, a Lua de “Doente” não justifica ainda a alternância entre uma postura mais apressada e confiante – ligada à repetição de “há de voltar” – e uma postura mais melancólica e triste – conectada à repetição de “sem que eu a veja”, desenvolvida inclusive ritmicamente¹⁶⁸.

Diante do impasse, é indicado voltar à figura de Ofélia, cerne deste trabalho. E, feito isso, o impasse se intensifica: o tom sombrio produzido pelo uso de gerúndios (boiando) e de nasais (nuvens, branco, roupão, infinda e finda) choca-se com o ritmo pendendo para o

¹⁶⁶ CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. [tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias]. Ed. Moraes, 1984, p. 351-354.

¹⁶⁷ Trata-se de uma morte com possibilidade de retorno. Eliade coloca que “A morte assim não é uma extinção, e sim uma modificação temporal do plano vital. Durante três noites, a lua desaparece do céu, mas no quarto dia renasce. A idéia de viagem à lua depois da morte conservou-se em culturas avançadas (Grécia, Índia, Irã).[...] Seu destino consiste em reabsorver as formas e voltar a criá-las. Só o que está além da lua ou acima dela transcende o devir.” apud CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. [tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias]. Ed. Moraes, 1984, p. 351-354.

¹⁶⁸ Note-se a possibilidade de ler a maioria dos versos ou como sáficos ou como heróicos, reservando o emprego dos preferencialmente heróicos aos versos mais decididos ou felizes (5º, 6º, 7º, 12º e 13º versos). A alternância também é percebida nos quartetos no revezamento das rimas finais “in”, nasais, sugerindo distensão, prolongamento e reproduzindo um aspecto mais sombrio com as rimas “ada” em

heróico. Conclui-se o quarteto num decassílabo sáfico que acentua o caráter inalterável do boiar de Ofélia.

Se a princípio o desespero de carente apaixonado faz o eu lírico esmerar-se nos doces atributos à Lua (*“a doce lua amada”, “a minha fada linda”*), o segundo quarteto entrega-se, pois, à divagação, ao entorpecimento, todo ele construído a partir da figura de Ofélia, desmaiada, branca, boiando no rio como noiva gelada. A cena invade o poema e transporta às zonas do sonho, a navegar no rio que não termina, que permite o entorpecimento lunar, conseqüentemente o entorpecimento da dor. Ofélia simboliza, portanto, a entrega ao devaneio, o estabelecimento da imaginação como alternativa de escape às dores da Vida, o estado de Poesia presentificado, a vinda da Lua. Aquilo que se pede durante e ao longo de todo poema – o entorpecimento da dor pelo sonho – encontra-se ou realiza-se já no segundo quarteto pela simples evocação da imagem de Ofélia. A realização explicaria o emprego dos heróicos.

Este devaneio é interrompido pela lembrança de que ao passar a dor ou ao passar o tempo de espera da lua, que também pode ser a poesia, a Vida também passa. Consciente desse beco, da impossibilidade de experimentar ao mesmo tempo o fim da dor e o encantamento pleno da Vida, o eu lírico limita-se a seduzir a lua – seja com atributos carinhosos, seja com apelos comoventes como os de *“Ó lua! mostra-me o teu rosto ameno”*, seja com pedidos que carregam o tom dos conselhos maternos ou dos namorados *“Olha que murcha à falta de sereno”*. Implora, num estado entre o desespero e a fé, o auxílio da imaginação para que não morra de todo *“o lírio roxo”* de seu coração. Conhecendo a fragilidade do lírio, admira-se a escolha da cor roxa para caracterizá-lo, já que é o branco, denotando pureza e castidade, que geralmente é associado a esta flor.

vogal aberta “a”, que sugere força, abertura e agilidade, som presente na construção “há de voltar” que

Por que “roxo”? Cor da espiritualidade, o roxo-lilás é considerada uma cor que ativa a intuição, a espera, a ansiedade e a expectativa. É também símbolo da realização ativa pelo sofrimento, da dor e da penitência, e por isso utilizado na liturgia católica no Advento, na Quaresma e nas missas de defuntos em lugar do negro. Assim, “*lírio roxo*” pode ser substituído tanto por intuição, quanto por espera ou mesmo por dor. É elucidativo, no entanto, que a cor concentre, misturadas, todas as três sensações – intuição, ansiedade na espera e dor – pois o caráter do poema é justamente esse: o derramar de um coração, frágil, que intui a chegada da Poesia, espera com ansiedade esta chegada, exatamente porque sofre com as dores enquanto esta não vem.

A surpreendente postura passiva do eu lírico, impotente, longe de ser um equívoco de uma poetisa vista como menor, representa a atitude estética finissecular de pura contemplação da Arte. A escolha da Lua como sinônimo de Arte é significativa porque o satélite, conforme foi destacado, congrega o neutro e o mutável como características essenciais. Cabe comparar o poema de Auta de Souza, de 1900, com a citação de Arnold Hauser sobre os valores da virada do século XIX para o XX:

A primazia do momento, da mudança e do acaso subentende, em termos de estética, o domínio de um estado de ânimo passageiro sobre as qualidades permanentes da vida, ou seja, o predomínio de uma relação com as coisas cuja propriedade consiste em ser não só neutra mas também mutável. Essa redução da representação artística ao estado de espírito do momento é, ao mesmo tempo, a expressão de uma concepção de vida fundamentalmente passiva, um consentimento no papel do espectador, do sujeito receptivo e contemplativo, um ponto de vista de indiferença, espera, não-envolvimento – em resumo, a atitude estética pura e simples.¹⁶⁹

marcaria a postura mais decidida.

¹⁶⁹ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 898.

Assim, o caráter momentâneo do encontro do eu lírico com a Lua e a própria mutabilidade que a define estão de acordo com uma certa representação finissecular da Arte e do processo de escrita do poeta.

Cantada e desejada, a Lua-Poesia-Arte aparece e esvaece, presentifica-se em Ofélia. Sua ausência faz morrer a intuição e a espera e permite escutar a dor. Escondido sob a singeleza do vocabulário, há um metapoema desesperado que coloca, bem aos moldes simbolistas, a Poesia como único estado capaz de aplacar o sofrimento existencial diário. Mesmo que recorde longinquamente uma concepção oracular de poesia, mais apropriada aos românticos, que defenderiam a intuição e a inspiração em detrimento da importância do trabalho do poeta, “Doente” é ainda um metapoema simbolista porque aspira pelo conhecimento lunar e pela vinda da Palavra a fim de recuperar ou evocar uma unidade mítica. A busca e o encontro da Palavra é o próprio poema.

O desfilar da Poesia-Ofélia-Lua pelo poema é a proposta de Alceu Wamosy:

ALCEU WAMOSY (1895-1923)

*OFÉLIA*¹⁷⁰

*A lua,
— a saudade que o sol deixa na alma do espaço —
pelas águas do lago
vai levando a doídice errante do seu passo,
como uma virgem nua,
delirante, em um sonho arcangélico e vago.*

Há camélias de luz florindo entre a água verde-escura.

*E, como um triste cisne preto,
pela bruma,
passa a visão sonâmbula de Hamleto,
despetalando, uma por uma,
todas as rosas de um jardim de sonho e de loucura.*

¹⁷⁰ WAMOSY, Alceu. **Poesias**. Porto Alegre: Globo, 1925.

O poema de Alceu Wamosy, publicado em **Coroa de sonho** em 1923, ano de seu falecimento, não deriva da inovação formal estabelecida pelo emprego de versos livres mas, fugindo da metrificação tradicional, apresenta versos heterométricos. Estes podem ser agrupados em duas categorias: a primeira, dos versos 2 a 6, engloba os de 6 e 12 sílabas, com rimas ABCBAC; a segunda, dos versos 7 a 12, os de 8 e 14 sílabas, com rimas DEFEFD¹⁷¹.

A beleza do poema reside na combinação desta pretensa novidade formal, responsável pela impressão de leveza e liberdade, com imagens límpidas criadas pelo encontro de substantivos com carga poética (“lua”, “virgem”, “sonho”, “cisne”, “água”, “rosas”) com adjetivos simples mas eficazes (o cisne é “preto”, a virgem está “nua”, o sonho é “arcangélico e vago”, a água é “verde-escura”, as rosas vêm de “um jardim de sonho”). Nesse contexto, um aposto adquire aspecto de axioma poético – “A lua,/ – a saudade que o sol deixa na alma do espaço” – porque alia, numa definição, lua e saudade, dois temas caros aos simbolistas, reforçando o caráter de ausência de ambos por meio da comparação com a imensidão (da alma) do espaço.

É significativo que a figura de Ofélia morta esteja associada aos dois versos destacados por dois motivos. Inicialmente, porque recupera, sempre e mais uma vez, o cenário lunar de esterilidade polar, espaço propício para jogo de reflexos vários – Lua e água, Ofélia e Lua, eu lírico e Ofélia, estrelas e lírios –, voltado, enfim, para si mesmo, como Ofélia em sua loucura e afogamento. Há tristeza e beleza na contemplação da paisagem, “saudade” e melancolia, mas não envolvimento: o eu lírico, encoberto, apenas narra no presente (“vai levando”, “passa”) aquilo que observa ou imagina.

¹⁷¹ Para que esta categorização seja possível, no entanto, o verso 9 precisa ser juntado ao verso 10, de modo que a soma do trissílabo com decassílabo forme um tetradecassílabo.

A associação à Ofélia é representativa, ainda, porque permite, a partir do verso 4, o estabelecimento de uma ambigüidade que ecoa em *“Há camélias de luz florindo entre a água verde-escura”*¹⁷². O título do poema é “Ofélia” mas o sujeito que inicia o poema é a Lua. Nos versos 4 e 5, *“vai levando a doidice errante do seu passo,/ como uma virgem nua”*, a ação descrita é o caminhar louco de Ofélia; no entanto, o sujeito inicial *“lua”* não foi alterado, o que autoriza a hipótese interpretativa de que o passo errante pelas águas do lago seja, de fato, o tremeluzir do reflexo lunar, resultante das andanças da lua no céu.

Assim, do mesmo modo em que *“lua”* e *“nua”* ecoam em *“bruma”* e *“uma”*, que por sua vez combinam com *“escura”* e *“loucura”*, os passos de Ofélia repercutem na lua, e vice-versa. Esse espelhamento valida a proposta de ler a cena como um espetáculo dançante de uma lua ensandecida, ofelizada, que é interrompido pelo deslizar sombrio e pesaroso de um cisne negro, representando a aparição atormentada de Hamlet.

A oposição entre movimento, personificado em Ofélia, e paralisia, ilustrado em Hamlet, já havia sido estabelecida por António Nobre no poema “Os Rios”, escrito em 1884 mas publicado em livro apenas em 1983 sob o título **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos**. Transcreve-se a seguir os dois tercetos do soneto:

OS RIOS¹⁷³

(...)

No entanto, como enormes esqueletos,
Cobrem o rio as árvores, Hamletos,
N`uma postura, estática¹⁷⁴ e silente...

E a lua cheia de doçura e mágoa

¹⁷² Vale reparar na estilização da cena de Ofélia morta na imagem das camélias flutuando. O aproveitamento dessa estilização é observado, igualmente, no poema seguinte “Madrigal de um Louco”, no qual a Lua-Ofélia é *“Camélia/ Que flutua/ No azul”*.

¹⁷³ NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos** (leitura, prefácio e notas de Mário Cláudio). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Câmara Municipal de Matosinhos, 1983.

¹⁷⁴ No original, o vocábulo é *“extactica”*, que agregaria tanto o sentido de extática (posto em êxtase, aborto, pasmado, arroubado, enlevado, maravilhado) quanto o sentido de estática (paralisado, imóvel, firme, em repouso). Há, no poema, outras palavras como “exquisitas” e “extrangeiras” grafadas com x, portanto é possível e provável que “extactica” esteja se referindo a atitude imóvel.

Vai boiando, boiando à tona da água
Como Ofélia nas águas da corrente...

Quais os motivos e as implicações dessa dupla analogia: o feminino ao sinuoso e ao rio, e o masculino ao estático e às árvores? Por que é poeticamente rico o contraste entre a beleza da virgem nua, delirante, com a figura sombria de um cisne negro, desiludido e mau, que, destruído, destrói aquilo que estava sendo cultivado (*"jardim"*) pelo ou no devaneio (*"sonho"*) e na alucinação (*"loucura"*)?

Historicamente a Razão, representada por figuras estáticas e sóbrias, foi vista como algo que nunca deveria sossegar ou dormir, o que explicaria no poema, por exemplo, o adjetivo *"sonâmbula"*; sua sisudez e capacidade de julgamento reprovariam o desfilhar da Loucura, em geral caracterizada como emotiva, *"delirante"*, dotada de alguma beleza (*"virgem nua"*) e cheia de vida (*"florindo"*). A ação de Hamlet de *"despetalar todas as rosas de um jardim de sonho e de loucura"* resume, poeticamente, o embate entre o peso da seriedade e a leveza da imprudência, com a vitória do ser racional sobre o ser emotivo.

No entanto, o poema de Wamosy pode também indicar o contrário. Por mais que o tom do final do poema seja baixo e destrutivo, e narre uma violação, é a beleza ofélica das camélias de luz florindo na água que continua dançando na mente após a leitura do poema. São as saudades que a lua-loucura deixa na alma do espaço, quando esta é substituída pelo sol ou destruída pela razão, que fazem de "Ofélia", Poesia.

O metapoema de Wamosy, de modo mais ostensivo do que o de Auta de Souza, soa como uma permissão, ainda que ameaçada, de deixar fluir e brilhar, momentaneamente embora, uma Poesia bela e inebriante. Mesmo que a razão destrua o delírio, as imagens e a beleza da dança persistirão.

São elas que justificam a adoração entoada no poema ofélico de Da Costa e Silva, cujo título pode, etimologicamente, já apontar para a “*liturgia sacralizadora da poesia*”: as hipóteses acerca da origem da palavra madrigal são de que seria uma derivação de *Materialis*, um poema sem regras ou formas específicas, ou uma derivação de *Matrix*, canção eclesiástica¹⁷⁵. Eis o poema:

DA COSTA E SILVA (1885-1950)

MADRIGAL DE UM LOUCO¹⁷⁶

*
* *
L u a!
Camélia
Que flutua
No azul. Ofélia
Serena e dolente,
Fria, vagando pelas
Alturas, serenamente,
Por entre os lírios das estrelas;
- Santelmo aceso para a Saudade;
Luz etérea, simbólica, perdida
Entre os astros de ouro pela imensidade;
Esfinge da Ilusão no deserto da Vida!
Lâmpada do Sonho, lívida, suspensa...
Vaso espiritual dos meus cismares,
Custódia argêntea da minha crença
Ó Rosa Mística dos ares!
Unge o meu ser, na apoteose
Da tua luz, e eu frua,
Cismando, a pureza
Da luz e goze
Toda a tua
Tristeza,
L u a!
* *
*

¹⁷⁵ Considerar madrigal como derivação de matrix, embora não seja etimologicamente comprovado, seria também interessante por recuperar a Lua como geratriz do poeta.

¹⁷⁶ DA COSTA E SILVA, **Sangue**, 1908. Consultado em DA COSTA E SILVA, **Poesias Completas**, Cruzeiro: 1950.

Questiona-se, a respeito de “Madrigal de um Louco”, poema que compõe o livro **Sangue**, de 1908, do piauiense Da Costa e Silva, o caráter inovador (ou não) do trabalho visual do poema no conjunto da produção poética do Simbolismo brasileiro. A simetria, obedecida apenas nas primeiras edições, resulta num perfeito losango de seis centímetros, um cuidado que denuncia a preocupação simbolista com o aspecto visual dos poemas, pouco destacada pela crítica literária, mais atenta ao aspecto imagético e ao sonoro.

Quais seriam, porém, os significados produzidos pela adoção dessa figura geométrica¹⁷⁷? É possível pensar, de imediato, no espelhamento aquático da imagem de uma santa ou num balão que se eleva e tenta, em vão, tocar o céu. É possível vislumbrar,

¹⁷⁷ Esse formato foi adotado em outro poema ofélico. Trata-se de “Triangulo Armonico”, do poeta chileno Vicente Huidobro, publicado pela primeira vez em 1913 em **Canciones en la noche**. Santiago: Imprenta Chile, cinco anos depois de “Madrigal de um Louco”. O poema de Huidobro, no entanto, ao dividir o losango em duas partes, reforça a possibilidade de vislumbrar Thesa como um “pálido loto” boiando em seu palanquim (espécie de liteira) e sendo refletida, pela água ou pela sombra, na segunda parte do poema.

TRIÁNGULO ARMÓNICO *

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto ¹
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lirio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.

Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado ²
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofelia ³ japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

ainda, o formato de uma lâmpada, o de um diamante ou do órgão sexual feminino. Seja qual for a referência escolhida, há no losango um traçado de ascensão e mergulho, de expansão e concentração, que institui um movimento cônico-funil, pois o poema volta, em seu desfecho, a um lugar semelhante àquele da partida.¹⁷⁸

O movimento da forma se harmoniza com a configuração do ritmo. A metrificação, caprichosa, parte do verso monossílabo (“*Lua!*”), passa pelo dissílabo (“*Camélia*”), pelo trissílabo (“*Que flutua*”), pelo tetrassílabo (“*No azul. Ofélia*”) e prossegue até atingir o tamanho de verso dodecassílabo (“*Esfinge da Ilusão no deserto da Vida!*”), apoteose¹⁷⁹ do poema a partir da qual o número de sílabas poéticas por verso começa a decrescer.

Por outro lado, a divisão em frases não segue o movimento fechado-aberto-fechado do formato e da métrica. O ritmo entrecortado do início devido à cesura imposta pela pontuação (“*No azul. Ofélia*”, “*Fria, vagando pelas*”, “*Alturas, serenamente*”) cede espaço, a partir de “- *Santelmo aceso para a Saudade;*”, a versos de frases completas. As frases só extrapolarão novamente o limite do verso no último período do poema: “*Unge o meu ser, na apoteose/ Da tua luz, e eu frua/ Cismando, a pureza/ Da luz e goze/ Toda a tua/ Tristeza/ Lua*”, oração imperativa que justifica toda a invocação anterior, iniciada pelo vocativo “*Lua*” e completada por tantos apostos.

¹⁷⁸ Tendo em vista a análise que se desenvolverá, é válido apontar a semelhança entre o movimento do poema de Da Costa e Silva – que gira em torno de um eixo – e a crença simbolista numa poesia pura como “um mundo poético independente da realidade comum, prática e racional, um microcosmo estético autônomo, auto-suficiente, girando em torno do próprio eixo”, conforme citação de Arnold Hauser no Capítulo 1. HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 927.

¹⁷⁹ A progressão apoteótica se constrói, também, por meio da quantidade de adjetivos e por meio da quantidade de sílabas das palavras e da localização das tônicas. Explica-se: nos versos de 8 a 12 sílabas, concentrados no meio do poema, as frases nominais qualificativas são mais elaboradas, com abundância de adjetivos e locuções para caracterizarem os substantivos (“*Lâmpada do Sonho, lívida, suspensa...*”, “*Vaso espiritual dos meus cismares*”, “*Custódia argêntea da minha crença*”), e maior uso tanto de paroxítonas terminadas em ditongo (“*lírios*”, “*custódia*”, “*argêntea*”, “*etérea*”) quanto de proparoxítonas (“*simbólica*”, “*imensidade*”, “*lâmpada*”, “*lívida*”, “*mística*”), que conferem ao poema um tom mais elevado.

O emprego do *enjambement* nos versos finais, no entanto, difere daquele do início. Longe de promover uma quebra no ritmo de leitura, a instabilidade provocada pela não coincidência do fim do verso com o fim da frase, ao se aliar à ansiedade alimentada pela conjunção aditiva “e”, extingue pouco a pouco o fôlego, num arrebatamento amoroso que conduz finalmente à rendição, postura apropriada para o tom baixo (“*Tristeza*”/ “*Lua*”) com o qual o poema se fecha.

“Madrigal de um Louco” é, portanto, o hino de um poeta à Lua que se inicia com a contemplação hipnotizante e ondulatória de Ofélia-camélia no azul vagando, se eleva em apostos grandiloqüentes, e termina com uma súplica apaixonada de um adorador em êxtase, rendido.

Mas quem seria a senhora merecedora dos seus galanteios? A Lua, apontada sempre como uma das obsessões do movimento simbolista, não é apenas cenário, mas amiga, “companheira de caminhada do sujeito lírico em sua demanda visionária e em suas revelações”¹⁸⁰, como esclarece Ivone Daré Rabello a propósito de Cruz e Sousa, destacando que 34 dos 103 poemas de **Broquéis** e **Faróis** tem a lua como motivo ou tema. O interesse pela Lua no período em detrimento do astro-rei também se explica porque

A contrapelo da imagem do conhecimento direto, o halo lunar, de luz e reflexo, permite ao sujeito uma visão oblíqua que lhe favorece a expressão de um conhecimento indireto e duplo.¹⁸¹

Companheira de um poeta marginal, noturno, a Lua é, em “Madrigal de um Louco” ao mesmo tempo receptáculo (“*vaso*”, “*custódia*”) e fonte (“*santelmo*”, “*luz*”, “*esfinge*”, “*lâmpada*”). Sua imagem está “*associada à esterilidade, à aridez e aos espaços*”

¹⁸⁰ RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem - uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2006, p. 35.

¹⁸¹ RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem - uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2006, p. 36.

*inatingíveis*¹⁸². A contradição e a inacessibilidade da referência a uma senhora que ilumina mas que também guarda segredos, que é companheira mas que evoca o estéril e o inatingível, que é chamada de “*rosa mística*” (o que poderia apontar para uma devoção mariânica¹⁸³) e mas também é “*Esfinge da Ilusão*”, não é um problema ou erro na proposta poética simbolista, mas justamente o seu valor. O fato de a oração de “Madrigal de um Louco” ser inacessível aos não-iniciados – isto é, esotérica – remete, portanto, aos fundamentos daquilo que o próprio poema enuncia:

Para o esoterismo, a obscuridade aparente do discurso não é um defeito, nem sinal de inadequação ao real. Pelo contrário, tem a ver com os princípios fundamentais, inexprimíveis em linguagem racional.¹⁸⁴

Desse modo, o sentido de cada um dos apostos não pode ser apagado pelos seguintes, mas circula em concomitância com os demais. A santa do formato rombóide e da invocação (“*Ó rosa mística dos ares!*”), mesmo sem ser católica, concede ao poema um espírito de reverência. E Ofélia, mesmo sem ser santa, reveste a devoção de uma hipnose poético-religiosa.

É nesse quadro de múltiplas referências que o sentir do eu lírico louco (ou seja, poeta) transita, como depositante, da “*Saudade*” para a “*Ilusão*”, depois ao “*Sonho*”, em seguida dos “*cismares*” – todos eles essencialmente desfrutados ou experimentados na introspecção e no devaneio – para finalizar na “*crença*” (convicção). Esse depósito tem por objetivo a permuta por uma unção que será desfrutada de maneira mastigatória, ruminativa

¹⁸² RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem - uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2006, p. 35.

¹⁸³ O poema “Rosa Mística”, também publicado em **Sangue**, é laudatório à Maria das torres altas e claras. *ROSA MÍSTICA Primavera floral das primaveras,/ Dos astros, dos rosais, dos passarinhos.../ Alegria do verde dos caminhos/ Florindo em lianas, fecundando as heras.../ Do azul radioso das azuis esferas/ Bênçãos de sóis, de orvalhos e carinhos,/ Que a nudez solitária das taperas/ Enchem de luz e cânticos e ninhos.../ À Vida, íris do Amor e da Ventura,/ Branca aleluia da Suprema Altura,/ Primavera de pompas e flores.../ Maio! Sorri Nossa Senhora pelas/ Torres altas e claras das Estrelas,/ Braços abertos para os Pecadores...*

(“e eu frua/ Cismando”), provavelmente numa interioridade muito parecida àquela dos substantivos depositados.

O que ele, eu lírico, quer é a pureza da luz, espécie de iluminação, revelação primeira, virgem. Tal revelação, contrariando o corrente, permitirá que ele goze não uma alegria desmedida, mas “tristeza”, “Toda a tua/ Tristeza/ Lua!”.

Novamente, quem ou o que seria a Lua para provocar no eu poeta uma tristeza desejada? E que espécie de tristeza seria esta? Excluída Maria, quem seria a “rosa mística dos ares!”?

Uma resposta satisfatória pode ser encontrada no comentário do professor Sérgio Alves Peixoto ao prefácio de **Esotéricas**, de 1900, do poeta curitibano Dario Veloso, contemporâneo de Da Costa e Silva:

À constatação simples e decadentemente prazerosa de um século derrotado, amortilhado em sangue, guiado pela música soturna de réquiens em direção à Dúvida, ao Desalento e à Nevrose, Dario Veloso contrapõe a suprema redenção da Arte, a crença no poder dessa Rosa + Mística cheia de consolações para quem a ela recorre.¹⁸⁵

Ou seja, em substituição à Ciência, que não resolveu o problema do Absoluto, e à Igreja, que foi vencida pela Ciência em todos os seus dogmas e perdeu suas tradições, tornando-se “santuário violado e emudecido”, a única fonte capaz de, na noite da alma, vibrar o coração do Homem seria a Arte. Apenas ela seria capaz de recuperar o sonho, a esperança e a consolação da vida.

O Espírito, à proporção que entre com o Artista a mansão ideal do SONHO, vai se sentindo deliciosamente emocionado, vai-se evolvendo

¹⁸⁴ FAVROD, Charles-Henri (dir.). **O Ocultismo**. Lisboa: Dom Quixote, 1977, p. 77 apud PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 247.

¹⁸⁵ PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999, p. 245.

deliciosamente, subindo com Ele, enlaçando-se com Ele, muito longe, para o ALÉM, para o INFINITO, para o MISTÉRIO.¹⁸⁶

É o que se vê em “Madrigal de um Louco”: o espírito do eu lírico, à medida em que se entrega à adoração fervorosa da Lua, elevando-a à categoria de fonte de luz, parece elevar-se ele também a esse plano do Infinito e do Mistério.

Tal poesia permanece intimamente ligada à religião (entendida como ligação da vida cotidiana com a certeza de outra esfera), mas o poeta sabe que o refúgio nessa arte mística e simbólica é momentâneo. No entanto, escreve Veloso no Prefácio:

Terminada a contemplação, ou leitura da OBRA DE ARTE, fica-nos a saudade infinita dos páramos que percorremos, que perlustramos, - o coração envolto em uma auréola de êxtase, luzindo!

Em outras palavras, o coração fica envolto em luz, “*cismando*”, e gozando a tristeza, ou seja, melancolia provocada pela contemplação da beleza transitória. Exatamente como o êxtase do eu lírico poeta de “Madrigal de um Louco”.

Dito isso, é possível considerar que este poema de Da Costa e Silva se filia à tradição simbolista que encontrou na Arte uma possibilidade, mesmo que provisória, de transcendência, já que esta era capaz de revelar, por meio da linguagem simbólica, o mistério¹⁸⁷. Esse mistério (“*Esfinge*”), qualificado no poema por ilusório (“*da Ilusão*¹⁸⁸”), é “*Lâmpada*”, é “*Luz*”, é “*rosa mística*” no “*deserto da vida!*” e estaria acessível àqueles capazes de descobrir a verdade, impossível de ser revelada em linguagem vulgar mas exprimível por meio uma linguagem simbólica.

¹⁸⁶ VELOSO, Dario. Prefácio às Esotéricas apud CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, p. 320, vol. 1.

¹⁸⁷ Cabe recuperar o significado dicionarizado da palavra: mistério – cerimônia secreta; culto secreto, no politeísmo, a que só os iniciados podiam assistir; verdade dogmática da religião católica que é objeto de fé e que é impenetrável à razão humana; aquilo que é incompreensível, que não é explicável; enigma; segredo.

¹⁸⁸ A palavra carrega também o sentido de resultado de trabalho artístico humano: ilusão - efeito artístico que produz ou procura produzir a impressão da realidade.

Por fim, se o poema tido como metapoético, adoração e proposta de uma arte total, faz menção, colocando lado a lado, à Lua e Ofélia, é porque ambas as imagens assumem características de plenitude. Se a totalidade da Lua fica evidente ao se analisar sua natureza urobórica, circular, restrita a si – reforçada na visualidade do poema que, como um tornado, gira em torno de um mesmo eixo, fechando-se num ponto semelhante ao da partida –, a relação com Ofélia remete também a uma imagem total: uma donzela, vagando pelas Alturas, que experimenta o êxtase provocado pela contemplação da beleza (Arte), unidade primeira na qual canto, brilho, formas e movimento fazem parte do mesmo e pleno instante.

CONCLUSÃO

O instante de plenitude que a Poesia e Ofélia, como seu símbolo, permitem ao homem finissecular usufruir é uma notável exceção num período que, fundado numa fissura anti ou pós-euforia, determinou que a plenitude existencial não era mais um sonho possível. Mesmo esse refúgio, no entanto, encontra-se contaminado pelos símbolos de uma esterilidade absoluta (extensões do pólo, virgindade eterna, Lua auto-referente, torre dos loucos insulada), e o atrelar da imagem de Ofélia-Poesia à Lua se presta como um exemplo indiscutível desse contágio.

Na raiz dessa esterilidade está um cansaço fim-de-século produzido pela falta de uma crença redentora, pela fragmentação do mundo burguês e pela oposição às respostas que não mais se sustentam. É esse cansaço que explica a busca pelo entorpecimento via excesso (sexo, drogas, musicalidade inebriante da poesia) ou via ascese sem transcendência¹⁸⁹ (desaparecimento no silêncio) à qual esse homem se lança. Tanto a ascese, isto é, a negação do desejo¹⁹⁰ pela renúncia à transferência/transcendência quanto a morte do desejo pelos abusos implicam na adoração do próprio Nada.

Esse não-desejo, ou melhor, o desejo pela dissolução total, explica a existência no Simbolismo de poemas ofélicos nos quais os amantes, envoltos em luar, mergulham juntos na Morte, assim como de poemas ofélicos nos quais a obsessão pelas imagens de brancura, frialdade e desértica imensidão – convergentes nas extensões polares – é patente. A presença de Ofélia nos poemas, por sua vez, se justifica precisamente por ela

¹⁸⁹ Uma ascese sem transcendência seria o exercício da mortificação, da devoção e da meditação sem projetar o indivíduo para fora de si, para algo superior, mas fixando-o na sua mortalidade e impotência.

¹⁹⁰ Entende-se por desejo a projeção, o interesse em tomar para si, a eleição de um modelo ou deus.

ser, segundo Gaston Bachelard, o símbolo por excelência da dissolução completa no nada substancial.

Contraditoriamente, se a imensidão deserta se presta à construção poética do Vazio, o círculo restrito expressa a plenitude. Solipsista como o homem finissecular, voltada para si mesma, dotada de uma auto-suficiência urobórica, a Lua no Simbolismo é a expressão desse narcisismo que é, ao mesmo tempo, total e esvaziado: pleno porque se basta; vazio porque é estéril. Isso significa que Vazio e Uno, Nada e Todo remetem ao mesmo Absoluto, unidade primeira, indivisível, indistinta. Assim, a dissolução, tida inicialmente como desdobramento do desejo pelo Vazio, é também a indistinção que caracteriza a eternidade, o encontro original. É por isso que os signos circulares e os estéreis aparecem tão unidos na poesia simbolista a ponto de um símbolo ou uma imagem – a morte de Ofélia, por exemplo – representar a plenitude e o nada ao mesmo tempo.

Provavelmente é essa circularidade urobórica que mantém os simbolistas inacessíveis ao leitor comum e à crítica que, ao longo da história, em sua maioria, limitou-se a elencar as imagens recorrentes sem explicar a que se prestam e a quais valores remetem: a obsessão pela Lua no período é um bom exemplo de assunto demasiadamente repetido sem justificativas satisfatórias. Uma vez entendidas as razões das escolhas envolvidas na atitude finissecular – sair do foco no Outro e instituir-se como resposta, adorar seu nada – os poemas revelam-se subitamente dotados de uma complexidade técnica que ilude o olhar, de uma abundância de recursos e de posicionamentos que dificulta a catalogação, disfarçando a repetitiva auto-referência. A beleza das imagens e as variações formais afastam, de qualquer modo, a monotonia.

Auto-referentes, os metapoemas estudados se caracterizam justamente pela beleza e pelo trabalho formal. Se a relação da metapoesia com o Nada é aparentemente menos

óbvia, a saída construída por Schopenhauer dá conta de esclarecer como a Poesia pode, ao mesmo tempo, apresentar-se como restrita, autônoma e esvaziada de conteúdo (Vazio) e apresentar-se como uma benção e um objeto de culto (plenitude). Isso porque, para o filósofo alemão, a Arte transforma a vida em contemplação da vida, e assim afasta momentaneamente o homem do sofrimento inerente à insaciabilidade de seu desejo, permitindo-lhe um instante de milagre. A Poesia, incluindo aquela descrita por meio de imagens circulares, é o espaço no qual o poeta vive a beleza, a ilusão, o sonho, a luz pura. A Poesia é sua torre afastada, a custódia de sua crença. É a plenitude possível para homem finissecular.

Nesse momento histórico singular de valorização do poético, a morte de Ofélia como tema tipicamente simbolista se justifica muito mais pela apropriação da imagem pelos poetas do período, que a moldaram conforme seus interesses, do que pelas características intrínsecas da cena ou do texto de Shakespeare. Sua loucura artística e esquizofrênica e seu suicídio marcado pela dissolução total, no entendimento dos simbolistas, encaixaram-se perfeitamente na construção poética de uma circularidade bela, esvaziada e auto-suficiente que representava a posição do artista finissecular no seu mundo. A capacidade agregadora da imagem é tão poderosa que ela se prestou, inclusive, a sinônimo da Poesia, única depositária das ilusões do poeta.

Passada a apoteose simbolista, porém, a linguagem “não oferece mais qualquer conforto ou poder para mitigar a desolação do espírito humano”¹⁹¹. O artista passa a “ver sua criação com a mesma indiferença com que o universo contempla as afirmações humanas de sua futilidade”¹⁹². À arte (à poesia) do século XX, despida da positividade que

¹⁹¹ BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 142.

¹⁹² BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 142.

Ihe restava, sobra um vazio não mais belo, não mais pleno, e, nesse sentido, não mais poético, mas desolador. Nesse mundo duro, não há mais razão nem espaço para que Ofélias bóiem dissolventes, infinitamente, pelos poemas.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE MURICY. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Perspectiva.
- AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. [edição crítica de Péricles Eugenio da Silva Ramos / organização de Iumna Maria Simon]. Campinas: Unicamp, 2002.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [tradução de Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1989, 202 p.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. [tradução de José Bonifácio A. Caldas] São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BANVILLE, Théodore de. **Odes funambulesques**. Paris: Charpentier, 1909.
- BROKOPH-MAUCH, Gudrun. "Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and Literature at the Turn of the Century". **The turn of the century: modernism and modernity in literature and the arts = Le tournant du siècle: modernisme et modernité dans la littérature et les arts**. [editado por Christian Berg, Frank Durieux, Geert Lernout]. Berlim; Nova Iorque: de Gruyter, 1995.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil – crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, vol. 1. /1981, vol. 2
- CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. [tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias]. Ed. Moraes, 1984.
- CORREIA, Raimundo. **Poesias completas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1948.
- COUSSEAU, Anne. "Ophélie: Histoire d'un Mythe Fin de Siècle". **Revue d'Histoire Littéraire de la France**. 2001 no. 1 p. 81-104.
- CRUZ E SOUSA. **Dispersos – poesia & prosa**. [pesquisa e apresentação Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes]. São Paulo: Unesp/ Giordano, 1998.
- DELFINO, Luis. **Algas e musgos**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1927.
- DELFINO, Luis. **Íntimas e aspásias**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.
- DELFINO, Luis. **Rosas negras**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia. "*Variações ofélicas em três sonetos de Guilherme de Almeida, António Nobre e Miguel Torga*", publicado nas Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de setembro de 1993. Lidel (Lisboa – Porto – Coimbra).

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. “A ‘*Santa Iria*’ de António Nobre ou a nacionalização do motivo de *Ofélia*” in *Biblos*, Coimbra, 1964, vol. 45.

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. “A figura da ‘*femme fragile*’ e o mito de *Ofélia* na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre” in: *Colóquio/Letras*. Lisboa, no. 127/128, jan.-jun. 1993, p.117-134.

DIJKSTRA, Bram. **Idols of perversity – fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture**. Nova York: Oxford University Press, 1986.

EYMARD, Julien. **Ophélie ou le narcissisme au féminin - étude sur le thème du miroir dans la poésie féminine (XIXe. – XXe. Siècles)**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1950.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Köln: Taschen, 2006.

GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Grasset, 1961.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC e Serviço de Documentação, 1961.

GOMES, Ana Laudelina Ferreira. **Auta de Souza: representações culturais e imaginação poética**. 2000. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

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

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. [organização de Alphonsus de Guimaraens Filho]. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

GUIMARAENS, Eduardo. **A Divina Quimera**. Porto Alegre: Globo, 1944.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. [tradução de Álvaro Cabral]. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KORTE, Barbara. “The *Femme Fragile*: Decline and Fall of a Literary Topos” *Anglia*, 1987.

JULLIAN, Philippe. **Esthètes et magiciens. L’Art fin de siècle**. Paris: Perrin, 1969.

LAFORGUE, Jules. **Litanias da Lua**. [organização e tradução de Régis Bonvicino]. São Paulo: Iluminuras, 1989.

LAING, R. D. **The divided self**. Londres: Penguin Books, 1959.

LEVIN, Orna Messer. **As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio**. Campinas: Unicamp, 1996.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1978.

MORÃO, Paula. **Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu** (ensaio e antologia). Lisboa: Cosmos, 2001.

MUSSET, Alfred de. **Poésies nouvelles**. Londres: J. M. Dent & Sons/ Paris: Georges Crès et cie., 1850.

MURGER, Henry. **Les nuits d’hiver – Poésies complètes**. Paris: Michel Lévy Frères, 1876.

NOBRE, António. **Só**. Porto: Tipografia de “A Tribuna”, 4ª ed, 1921.

NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos** (leitura, prefácio e notas de Mário Cláudio). Vila da Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Câmara Municipal de Matosinhos, 1983.

PEIXOTO, Sérgio Alves. **A consciência criadora na poesia brasileira – do Barroco ao Simbolismo**. São Paulo: Annablume, 1999.

PETEAN, Fernando Marcato. **A morte de Ofélia por Machado e Millais**. Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura. Unesp: São José do Rio Preto, 1999.

RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem – uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2006.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens – espelhamentos e tensões**. 2001. Tese de doutorado em Teoria Literária. Campinas: IEL- Unicamp, 2001.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) – bibliografia comentada**. 1996. Dissertação de mestrado. Assis: Unesp, 1996.

RICIERI, Francine. **Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira**. São Paulo: Lazuli/ Companhia Editora Nacional, 2008.

ROBIC, Myriam. “Symbolique de l’eau dans les représentations d’Ophélie chez T. de Banville” Equinoxes No. 6, jornal eletrônico do Department of French Studies da Universidade de Brown, Providence, Rhode Island outono/ inverno 2005/2006.

RODENBACH, Georges. **Oeuvres de Georges Rodenbach**. Paris: Mercure de France, 1923.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. [tradução M. F. Sá Correia]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. [edição de Harold Jenkins]. Croácia: The Arden Shakespeare, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. [tradução de Millôr Fernandes]. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, William. **Hamleto (Príncipe da Dinamarca)**. [tradução de Carlos Alberto Nunes]. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

TAILHADE, Laurent. **Vitraux**. Paris: Alphonse Lemerre, 1894.

VOLLET, Neuza Lopes Ribeiro. **Ser ou não ser pornográfico, eis a questão: o tratamento da linguagem obscena em traduções brasileiras do Hamlet**. Dissertação de mestrado em Lingüística Aplicada. Campinas: IEL-Unicamp, 1997.

WAMOSY, Alceu. **Poesias**. Porto Alegre: Globo, 1925.

WECHSLER, Judith. "Performing Ophelia: The Iconography of Madness" in *Theatre Survey*, nov. 2002.

GUILHEN, Ellen. "A morte de Ofélia nas águas: reflexos da personagem de Shakespeare na poesia simbolista brasileira". Dissertação de mestrado. Campinas: 2008.

ANEXO: ANTOLOGIA DE POEMAS OFÉLICOS ENCONTRADOS

Organizada, a partir da língua em que foram escritos, por ordem cronológica de nascimento, a antologia priorizou os poemas publicados entre meados do século XIX e início do século XX, concedendo espaço, entretanto, a outros poemas que, quer por uma característica peculiar, quer pela distância que estabeleceram com os poemas simbolistas, mereciam ser destacados. A disparidade entre a quantidade de poemas franceses e brasileiros e a quantidade de poemas em alemão, espanhol e inglês é justificada pela dificuldade em ler ou encontrar poemas nestas línguas.

ÍNDICE

Em francês:

ERNEST LEGOUVÉ (1807-1903) _____	p. 160
"La mort d'Ophélie"	
ALFRED DE MUSSET (1810-1857) _____	p. 161
"La même" (1843), Poésies nouvelles , 1850	
HENRY MURGER (1822-1861) _____	p. 162
"Ophelia" (1845), Les nuit d'hiver	
THÉODORE DE BANVILLE (1823-1891) _____	p. 163
"Mascarades" (1846), Odes funambulesques	
GEORGES RODENBACH (1835-1898) _____	p. 164
"Aquarium mental", Les vies encloses , 1896	
"La Vie des Chambres", Le règne du silence , 1891	
JOSÉ-MARIA DE HEREDIA (1842-1905) _____	p. 166
"Au Tragédien E. Rossi", Les trophées , 1893	
ARTHUR RIMBAUD (1854-1891) _____	p. 167

"Ophélie" (1870), *Le Reliquaire*, 1891

LAURENT TAILHADE (1854-1919) _____ p. 169
"Les Fleurs d'Ophélie", **Vitraux**, 1891

JEAN LORRAIN (1855-1906) _____ p. 171
"Pauvres Pétites Ophélie", **L'ombre ardente**, 1897

JULES LAFORGUE (1860-1887) _____ p. 172
"Stérilités", **L'Imitation de Notre Dame la Lune**, 1886

SAINT-POL-ROUX (1861-1940) _____ p. 173
"Autre Temps, Autre Ophélie", *Mercur de France*, 1892

ISI COLLIN (1878-1931) _____ p. 174
"Ophélie", *L'Ermitage*, 1901

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918) _____ p. 176
"Poème lu au mariage d'André Salmon" (1909), **Alcools**, 1913

ANDRÉ DUMAS _____ p. 178
"Ophélie", *La Revue de Paris*, 1902

Em alemão:

GEORG HEYM (1887-1912) _____ p. 181
"Ophelia" (1910), **Der ewige Tag**, 1911

Em inglês:

TED HUGHES (1930-1998) _____ p. 183
"Ophelia", **River – new poems**

Em espanhol:

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870) _____ p. 184
"VI", **Rimas**, 1871

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936) _____ p. 185
"Ofelia de Dinamarca" (1928)

VICENTE HUIDOBRO (1893-1948) _____ p. 186
"Triangulo Armónico", **Canciones de la noche**, 1913

Em português (Portugal)

- GUILHERME DE AZEVEDO (1840-1882) _____ p. 187
[sem título], **A alma nova**, 1874
- ANTÓNIO NOBRE (1867-1900) _____ p. 188
"Quando fiz versos pela vez primeira" (1882-1886)
"Os Rios" (1884)
"Cheia de Graça" (1884)
"Enterro de Ofélia" (1888), **Só**, 1892
- JÚLIO BRANDÃO (1869-1947) _____ p. 192
[*Noite de paz. Noite de amor. O Luar é incenso*], **O livro de Aglaís**, 1892
- ALBERTO DE OLIVEIRA (1873-1940) _____ p. 193
"Bíblia do Sonho", **Poesias de Alberto D'Oliveira**, 1891
- ANTÓNIO GEDEÃO (1906-1995) _____ p. 194
"Lição sobre a água" (1966)
- Poemas ofélicos brasileiros (em francês e em português)**
- ÁLVARES DE AZEVEDO (1831-1852) _____ p. 195
"Ophélia", *Revista Nova*, 1907
"A Harmonia", **Lira dos vinte anos**, 1853
- TEIXEIRA DE MELO (1833-1907) _____ p. 197
"Ao Sol"
- LUIS DELFINO (1834-1910) _____ p. 198
"Ofélia", **Algas e musgos**, 1927
"Tal está morta", **Rosas negras**, 1938
"A Vênus Loura", **Rosas negras**, 1938
"Pergunta sem Resposta", **Rosas negras**, 1938
"O Olhar", **Íntimas e aspásias**, 1935
"A Boca", **Íntimas e aspásias**, 1935
"Ninho de Estrelas", **Imortalidades (Livro de Helena)**, 1941
"Pólen de um beijo", **Algas e musgos**, 1927
- MACHADO DE ASSIS (1839-1908) _____ p. 202
"Morte de Ofélia – paráfrase", **Falenas**, 1870
- RAIMUNDO CORREIA (1859-1911) _____ p. 204
"Ofélia" (Perfis Românticos), **Sinfonias**, 1882
- VALENTIM DE MAGALHÃES (1859-1903) _____ p. 205
"A Noite de S. João" (1880), **Rimário (1878-1899)**, 1900

- CRUZ E SOUSA (1861-1898) _____ p. 206
 "Boca", **Faróis**, 1900
 "Exilada", **O Livro Derradeiro**, 1961
 "Brumosa", **O Livro Derradeiro**, 1961
 "Espasmos", **Últimos sonetos**, 1905
 "Serenata", *Novidades*, 1906
- DOMINGOS DO NASCIMENTO (1863-1915) _____ p. 211
 "D. João d'Amor", *Breviário*, 1900
- NESTOR VITOR (1868-1932) _____ p. 213
 "Dueto de Sombras", **Turris eburnea**, Curitiba, 1900
- ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921) _____ p. 214
 "Soneto de Ofélia", **Poesias**, 1938
 "Suicidas de Amor", *A Gazeta* (S. Paulo), 1907
 "Ofélia" *A Gazeta* (S. Paulo), 1910
- GUERRA DUVAL (1872-1947) _____ p. 216
 "Garças", **Palavras que o vento leva....**, 1900
- SILVEIRA NETO (1872-1942) _____ p. 218
 "Via-Láctea" (1903), **Ronda crepuscular**, 1923
- MAURÍCIO JUBIM (1875-1923) _____ p. 219
 "Olhos", *Revista Rosa-Cruz*, 1901
- AUTA DE SOUZA (1876-1901) _____ p. 220
 "Doente", **Horto**, 1900
- TRISTÃO DA CUNHA (1878-1942) _____ p. 221
 "Virgem Primitiva", **Torre de marfim**, 1901
- CASTRO MENESES (1883-1920) _____ p. 222
 "Lírio Negro", **Estrada de damasco**, 1920
- AUGUSTO DOS ANJOS (1884-1914) _____ p. 224
 "Vênus Morta", *O Commercio*, 1902
- DA COSTA E SILVA (1885-1950) _____ p. 225
 "Madrigal de um Louco", **Sangue**, 1908
- EDUARDO GUIMARAENS (1892-1928) _____ p. 226
 [*Às vezes, quando vou por altas horas, quando*], **A Divina Quimera**, 1916
 "Nox", **A Divina Quimera**, 1916

- ALCEU WAMOSY (1895-1923) _____ p. 228
"Ofélia", **Coroa de sonho**, 1923
- HENRIQUETA LISBOA (1901/4-1985) _____ p. 229
"Ofélia", **Flor da morte**, 1949
- DEOLINDO TAVARES (1918-1942) _____ p. 230
"Ofélia", *Autores e Livros*, 1945
- ANA ELISA GREGORI (1931 – 1990) _____ p. 231
"Canto de Ofélia" (1965), **Canto de Ofélia**, 1969

POEMAS EM FRANCÊS

ERNEST LEGOUVÉ (1807-1903)

LA MORT D'OPHÉLIE (escrito em 1842)

Auprès d'un torrent Ophélie
Cueillait tout en suivant le bord,
Dans sa douce et tendre folie,
Des pervenches, des boutons d'or.
Des iris aux couleurs d'opale
Et de ces fleurs d'un rose pâle
Qu'on appelle les doigts de mort.

Puis, élevant de ses mains blanches
Les riants trésors du matin,
Elle les suspendait aux branches,
Aux branches d'un saule voisin.
Mais trop faible le rameau plie
Se brise et la pauvre Ophélie
Tombe, sa guirlande à la main.

Quelques instants sa robe enflée
La tint encor sur le courant,
Et comme une voile gonflée,
Elle flottait, toujours chantant,
Chantant quelque vieille ballade,
Chantant ainsi qu'une naiade
Née au milieu de ce torrent.

Mais cette étrange mélodie
Passa, rapidement comme un son.
Par les flots la robe alourdie
Bientôt dans l'abîme profond
Entraîna la pauvre insensée,
Laissant à peine commencée
Sa mélodieuse chanson.

Hector Berlioz musicou o poema em 1842.

ALFRED DE MUSSET (1810-1857)

À LA MÊME (escrito em 1843)

Quand, par un jour de pluie, un oiseau de passage
Jette au hasard un cri dans un chemin perdu,
Au fond des bois fleuris, dans son nid de feuillage,
Le rossignol pensif a parfois répondu.

Ainsi fut mon appel de votre âme entendu,
Et vous me répondez dans votre cher langage.
Ce charme triste et doux tant aimé d'un autre âge,
Ce pur toucher du cœur, vous me l'avez rendu.

Était-ce donc bien vous ? Si bonne et si jolie,
Vous parlez de regrets et de mélancolie.
Et moi peut-être aussi, j'avais un cœur blessé.

Aimer n'importe quoi, c'est un peu de folie.
Qui nous rapportera le bouquet d'Ophélie,
De la rive inconnue où les flots l'ont laissé?

MUSSET, Alfred de. **Poésies Nouvelles**. Londres: J. M. Dent & Sons/ Paris: Georges Crès et Cie. (1a. ed. 1850).

HENRY MURGER (1822-1861)

OPHÉLIA (escrito em 1845)

Sur un lit de sable, entre les roseaux,
Le flot nonchalant murmure une gamme
Et dans sa folie, étant toujours femme,
L' enfant se pencha sur les claires eaux.

Sur les claires eaux tandis qu' elle penche
Son pâle visage et le trouve beau,
Elle voit flotter au courant de l' eau
Une herbe marine, à fleur jaune et blanche.

Dans ses longs cheveux elle met la fleur,
Et dans sa folie, étant toujours femme,
À ce ruisseau clair, qui chante une gamme,
L' enfant mire encor sa fraîche pâleur.

Une fleur du ciel, une étoile blonde
Au front de la nuit tout à coup brilla,
Et, coquette aussi comme Ophélie,
Mirait sa pâleur au cristal de l' onde.

La folle aperçoit au milieu de l' eau
L' étoile reluire ainsi qu' une flamme,
Et dans sa folie, étant toujours femme,
Elle veut avoir ce bijou nouveau.

Elle étend la main pour cueillir l' étoile
Qui l' attire au loin par son reflet d' or,
Mais l' étoile fuit; elle avance encor :
Un soir, sur la rive on trouve son voile.

Sa tombe est au bord de ces claires eaux,
Où, la nuit, Stella vint mirer sa flamme,
Et le ruisseau clair, qui chante une gamme
Roule vers le fleuve entre les roseaux.

MURGER, Henry. **Les Nuits d'Hiver – Poésies Complètes**. Paris: Michel Lévy Frères, 1876. Fac-símile disponível no site da Bibliothèque Nationale de France, Gallica: www.gallica2.bnf.fr

THÉODORE DE BANVILLE (1823-1891)

MASCARADES (trechos mais representativos do poema escrito em 1846)

(...)

Laissons à l'Angleterre
Ses brouillards et sa bière!
Laissons-la dans le gin
Boire le spleen!

Que la pâle Ophélie,
En sa mélancolie,
Cueille dans les roseaux
Les fleurs des eaux!

Que, sensitive humaine,
Desdémone promène
Sous le saule pleureur
Sa triste erreur!

Qu'Hamlet, terrible et sombre
Sous les plaintes de l'ombre,
Dise, accablé de maux:
" Des mots! des mots! "

(...)

BANVILLE, Théodore de. **Odes Funambulesques**. Paris: Charpentier, 1909. Fac-símile disponível no site da Bibliothèque Nationale de France, Gallica: www.gallica2.bnf.fr

GEORGES RODENBACH (1835-1898)

AQUARIUM MENTAL

(trechos mais representativos do poema publicado em 1896)

III.

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 ne suis-je pas?» a songé sa démente...
Les cheveux d'Ophélie envahissent l'eau grise,
Tumulte inextricable où sa tête s'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 ne 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.

(...)

RODENBACH, Georges. **Oeuvres de Georges Rodenbach**. Paris: Mercure de France, 1923. Primeira publicação: **Les Vies Encloses: poème**, 1896.

LA VIE DES CHAMBRES

(trechos mais representativos do poema publicado em 1891)

I

Les chambres, qu'on croirait d'inanimés décors,
— Apparat de silence aux étoffes inertes —
Ont cependant une âme, une vie aussi certes,
Une voix close aux influences du dehors
Qui répand leur pensée en halos de sourdines...
Les unes, faste, joie, un air de nonchaloir!
D'autres, le résigné sourire d'un parloir
Qui fit vœu de blancheur chez les visitandines;
D'autres encor, grand deuil des trahisons d'un cœur,
Mouillant les bibelots de larmes volatiles;
Chambres qui sont tantôt bonnes comme une sœur,
Puis accueillent tantôt avec des yeux hostiles,
Quand on trouble leur rêve au fil nu du miroir,
Leur rêve d'Ophélie au miroir d'eau dormante!
Elles ont une vie étrange qui s'augmente
Des souvenirs que les vieux portraits dans le soir
À leur front d'Ophélie, en guirlandes fanées,
Vont effeuillant dans le miroir languissamment,
Souvenirs presque plus roses d'autres années!
Chambres pleines de songe! Elles vivent vraiment
En des rêves plus beaux que la vie ambiante,
Grandissant toute chose au symbole, voyant
Dans chaque rideau pâle une communicante
Aux falbalas de mousseline s'éployant
Qui communique au bord des vitres, de la lune!
Et voyant dans le lustre une âme de cristal
Qui crispe au moindre heurt ses branches une à une,
Sensitive de verre à qui le bruit fait mal.
Chambres pleines de songe et qui, visionnaires,
Parmi leur rangement strict et méticuleux,
Prennent les grands fauteuils pour des vieillards frileux
En cercle dans la chambre et valétudinaires.

(...)

RODENBACH, Georges. **Oeuvres de Georges Rodenbach**. Paris: Mercure de France, 1923. Primeira publicação: **Le Règne du Silence**, em 1891.

JOSÉ-MARIA DE HEREDIA (1842-1905)

AU TRAGÉDIEN E. ROSSI (publicado em 1893)

Après une recitation de Dante

O Rossi, je t'ai vu, traînant le manteau noir,
Briser le faible coeur de la triste Ophélie,
Et, tigre exaspéré d'amour et de folie,
Etrangler tes sanglots dans le fatal mouchoir.

J'ai vu Lear et Macbeth, et pleuré de te voir
Baiser, suprême amant de l'antique Italie,
Au tombeau nuptial Juliette pâlie.
Pourtant tu fus plus grand et plus terrible, un soir.

Car j'ai goûté l'horreur et le plaisir sublimes,
Pour la première fois, d'entendre les trois rimes
Sonner par ta voix d'or leur fanfare de fer;

Et, rouge du reflet de l'inférieure flamme,
J'ai vu - j'en ai frémi jusques au fond de l'âme ! –
Aighieri vivant dire un chant de l'Enfer.

HEREDIA, José-Maria de. **Les trophées** – La nature e Le revê. Paris: Alphonse Lemerre, 1940.

ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)

OPHÉLIE (escrito em 1870)

I

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia 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.
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 corolla
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

Ô pâle Ophélia! belle comme la neige!
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
- C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
À 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 oeil 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 Ophélia flotter, comme un grand lys.

LAURENT TAILHADE (1854-1919)

LES FLEURS D'OPHÉLIE (publicado em 1894)

A Stéphane Mallarmé

Sweets to the swett
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring!...

Fleurs sur fleur! fleurs d'été, fleurs de printemps! fleurs blé
De novembre épanchant la rancoeur des adieux
Et, dans les joncs tressés, les fauves chrysanthèmes;

Les lotus reserves pour la table des dieux;
Les lis hautains, parmi les touffes d'amarantes,
Dressant avec orgueil leurs thyrses radieux;

Les roses de Noël aux paleurs transparentes,
Et puis toutes les fleurs éprises des tombeaux,
Violettes des morts, fougères odorantes,

Asphodèles, soleils héraldiques et beaux,
Mandrages criant d'une voix surhumaine
Au pied des gibets noirs que hantent les corbeaux.

Fleurs sur fleur! Effeuillez des fleurs! Que l'on promène
Des encensoirs fleuris sur le terre où, là-bas,
Dort Ophélie avec Rowena de Tremaine.

Amour! Amour! et sur leurs fronts que tu courbas
Fais ruisseler la pourpre extatique des roses,
Pareille au sang joyeux verse dans les combats.

Jadis elles chantaient, vierges aux blondeurs roses,
Les Amantes des jours qui ne renaîtront plus,
Sous leurs habits tissées d'ors fins et d'argyroses.

Ó lointaine douceur des printemps révolus!
Épanouissement auroral des Idées!
Porte du ciel offerte aux lèvres des élus!

Les vierges à présent, mortes ou possédées,
Sont loin! bien loin! L'espoir est tombé de nos coeurs,
Telles d'un arbre mort les branches émondées.
Et l'Ombre, et les Regrets, et l'Oubli sont vainqueurs.

*

* *

A travers les iris et les joncs, Ophélie
Abandonne son âme aux murmures berceurs
Du fleuve seul témoin de sa mélancolie

Et voici qu'au fond des verdâtres épaisseurs
Tintent confusément des harpes cristallines
Attirantes avec leurs rythmes obsesseurs.

L'or diffus du soleil empourpre les collines
Par delà le château d'Elseigneur et les tours
Qu'assombrissent déjà les ténèbres félines.

La Nuit féline dans sa robe de velours
Berce les eaux, les vals profonds et les ciels mornes
Et des saules noueux estompe les contours.

Et les nuages roux du ponant sont des mornes
Où grimpent, lance au poing, d'atroces cavaliers
Éperonnant le vol furieux des licornes.

Or la Dame qui rêve aux serments oubliés
Marmonne un virelai très ancien. La démence
Élargit sur son fronts les deuils multipliés.

Fleurs sur fleur! Des sanglots éteignent sa romance,
Tandis que, les cheveux couronnés de jasmin,
Elle s'incline vers les joncs du fleuve immense.

Les Nixes près du bord lui montrent le chemin,
Et, calme, au fil de l'onde en les glauques prairies,
Elle descend avec des bleuets dans la main.

Les fleurs palustres sur ses paupières meurtries
Poseront le dictame adore du sommeil,
Dans des jardins de nacre au sol de pierreries.

Sous les porches d'azur où jamais le soleil
Ne dore des galets la candeur ivoirine,
Sous les nymphéas blancs teintés de sang vermeil,

Ophélie a fermé ses yeux d'aigue-marine.

TAILHADE, Laurent. **Vitraux**. Paris: Alphonse Lemerre, 1894.

JEAN LORRAIN (1855-1906)

PAUVRES PÉTITES OPHÉLIES (publicado em 1897)

Pauvres petites Ophélie,
Qui sans batelier ni bateau
Vous en allez au fil de l'eau,
Comme vos Hamlets vous oublient!

Au fond des mornes cabarets
Ils se grisent de vin clair,
Sans songer si le clair de lune
Baigne d'un reflet sur l'eau brune
Vos aveugles yeux sans regards
De mortes sous le nénuphar.

Petites vierges trépassées,
Jadis, vous fûtes fiancées:
Sous l'eau glauque aux tièdes ramous
Dites, vous en souvenez-vous?

JULES LAFORGUE (1860-1887)

STÉRILITÉS (publicado em 1886)

Cautérise et coagule
En virgules
Ses lagunes des cerises
Des félines Ophélie
Orphelines en folie.

Tarentules de feintises
La remise
Sans rancune des ovules
Aux félines Ophélie
Orphelines en folie.

Sourd aux brises des scrupules,
Vers la bulle
De la lune, adieu, nolise
Ces félines Ophélie
Orphelines en folie !...

SAINT-POL-ROUX (1861-1940)

AUTRE TEMPS, AUTRE OPHÉLIE (publicado em 1892)

Ainsi qu'en le larmes du saule
Avec sa gerbe sur l'épaule
Ophélie noya ses douleurs,
Mon Coeur s'est noyé dans mes pleurs.

L'humide ici n'est plus la Vierge,
Hamlet gît dans l'eau comme un cierge:
On a troqué les deux esprits
Régnaient parmi les vieux écrits.

Désormais la fille est maligne;
Au prince d'aller sous le cigne!
Elle a fleuri sans lendemain
La mémorable du jasmin.

Mais le roseaux sortis de l'onde
Enivreront du moins la blonde
Avec les regards que le vent
Cuillera dans leur oeil fervent.

Regards de la funèbre treille,
Allez donc à sa vive oreille
Et puissiez-vous, bijoux discrètes,
La rendre folle de regrets!

SAINT-POL-ROUX. *Mercure de France*. Dir. Alfred Vallette. Março de 1892. Paris p. 226.

ISI COLLIN (1878-1931)

OPHÉLIE (publicado em 1901)

C'était l'heure infinie ou, mourantes, les fleurs
Balancent leurs parfums que la brise éparpille
Où, par la paix du ciel, les étoiles scintillent
Et tissent dans le soir leurs trames de lueurs.

C'était l'heure infinie où tout, un peu, se meurt.

Le fleuve langoureux calmait ses moires folles,
Mystérieuse au loin la forêt se taisait,
Et, parmi l'agonie éparsée des corolles,
Une haleine de lis et de lilas glissait.

Un grand songe planait comme un enchantement.

- C'était l'heure d'extase où dans leur somnolence
L'âme des fleurs, des flots, des forêts et des champs,
Unanime, s'unit à l'âme du silence. -

Les longs fuseaux des joncs allongeaient leurs reflets
Sur les rides des eaux où la lune naissante
A l'horizon jonchait de feuilles flamboyantes

Un sentier de lumière et d'ombre qui tremblait.

Sous les sombres tilleuls apparut Ophélie,
Les cheveux en camail, des iris dans les mains,
Elle vint et chanta dans la douce accalmie,
Et jusques aux confins, la nuit bleue endormie
Vibra toute aux échos et s'éveilla soudain.

Elle chanta!

Devant le fleuve violet
Où les rayons flottaient en écailles livides,
La vêtant de clarté magique, elle semblait
Diaphane. Sa voix, en guirlandes fluides,
Déroulait sous le ciel trop lourd de volupté
Le frisson étonné d'un désir qui s'ignore;
Et ses lèvres laissaient errer au vent sonore
Un los mélodieux vers l'ineffable Été.

Comme si d'autres fleurs dans l'air venaient d'éclorre,
Le chant se fiançait aux senteurs diluées
Et c'était un envol de gammes parfumées
Qui montait.

 Tout à coup, de ses cheveux félines,
Où des roses mouraient, secouant des pétales,
La brise inattendue aiguisant sa rafale
Ondula les longs plis de sa robe de lin.

Et, taisant sa chanson, Ophélie attentive
Au sourd bruissement des ormes de la rive,
Peureuse – car la lune éteignit sa clarté –,
Mit un doigt sur la bouche et, scrutant le mystère,
Son regard découvrait parmi l'obscurité
Un monde vapoureux de rêve et de chimère.

Des feux follets glissaient, légers, au fil des ondes,
Autour d'un saule noir volaient à petits bonds,
Vers l'effroi d'Ophélie élargissaient leurs rondes,
Fuyaient et renaissaient plus loin, entre les joncs.

Elle crut voir s'ouvrir sur le fleuve – ô folie! –
Mille lèvres d'oubli qui, par la nuit, soudain
Gémirent un appel lent et comme lointain:

“Ophélie! Ophélie! Ophélie! Ophélie!”

Au souffle de la nuit, triste et plus seule encor,
Soeur pâle des iris et des glaïeuls, si frêle,
Comme l'éveil d'un luth au frôlement d'une aile
Ses souvenirs tendus frémissent en accord.

Sur ses tempes pressant l'or blond des bandeaux
Tout fraîchis de la mort des roses mutilées,
Elle ne sentit pas le froid baiser des eaux
Pénétrer lentement sa chair inviolée.
Et courut vers les voix par les roseaux brisés

Et le fleuve étoilé, dans ses courbes profondes
Enclosant un remous de reflets irisés,

A ses ondes de nuit mela des boucles blondes.

COLLIN, Isi. *L'Ermitage*. Julho-dezembro vol. 23 1901 Genebra: Slatkine Reprints, 1968.

GUILLAUME APOLLINAIRE (1880-1918)

POÈME LU AU MARIAGE D'ANDRÉ SALMON (escrito em 1909)

En voyant des drapeaux ce matin je ne me suis pas dit
Voilà les riches vêtements des pauvres
Ni la pudeur démocratique veut me voiler sa douleur
Ni la liberté en honneur fait qu'on imite maintenant
Les feuilles ô liberté végétale ô seule liberté terrestre
Ni les maisons flambent parce qu'on partira pour ne plus revenir
Ni ces mains agitées travailleront demain pour nous tous
Ni même on a pendu ceux qui ne savaient pas profiter de la vie
Ni même on renouvelle le monde en reprenant la Bastille
Je sais que seuls le renouvellent ceux qui sont fondés en poésie
On a pavoisé Paris parce que mon ami André Salmon s'y Marie

Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube
Épris épris des mêmes paroles dont il faudra changer le sens
Trompés trompés pauvres petits et ne sachant pas encore rire
La table et les deux verres devinrent un mourant qui nous jeta le dernier regard
[d'Orphée]

Les verres tombèrent se brisèrent
Et nous apprîmes à rire
Nous partîmes alors pèlerins de la perdition
A travers les rues à travers les contrées à travers la raison
Je le revis au bord du fleuve sur lequel flottait Ophélie
Qui blanche flotte encore entre les nénuphars
Il s'en allait au milieu des Hamlets blafards
Sur la flute jouant les airs de la folie
Je le revis près d'un moujik mourant compter les beatitudes
En admirant la neige semblable aux femmes nues
Je le revis faisant ceci ou cela en l'honneur des mêmes paroles
Qui changent la face des enfants et je dis toutes ces choses
Souvenir et Avenir parce que mon ami André Salmon se Marie

Réjouissons-nous non pas parce que notre amitié a été le fleuve qui nous a fertilisés
Terrains riverains dont l'abondance est la nourriture que tous espèrent
Ni parce que nos verres nous jettent encore une fois le regard d'Orphée mourant
Ni parce que nous avons tant grandi que beaucoup pourraient confondre nos yeux et les
[étoiles]
Ni parce que les drapeaux claquent aux fenêtres des citoyens qui sont contents depuis
[cent ans d'avoir la vie et de menues choses à défendre]

Ni parce que fondés en poésie nous avons des droits sur les paroles qui forment et
[défont l'Univers
Ni parce que nous pouvons pleurer sans ridicule et que nous savons rire
Ni parce que nous fumons et buvons comme autrefois
Réjouissons-nous parce que directeur du feu et des poètes
L'amour qui emplit ainsi que la lumière
Tout le solide espace entre les étoiles et les planètes
L'amour veut qu'aujourd'hui mon ami André Salmon se marie

APOLLINAIRE, Guillaume. "Poème lu au mariage d'André Salmon" (Le 13 juillet 1909).
Alcools. Paris: Gallimard, 1980. (1a. ed. 1913).

ANDRÉ DUMAS

OPHÉLIE (publicado em 1902)

A M. Paul Boegner.

Se fuyant elle-même et fuyant ses pensées,
Ophélie a suivi le chemin des roseaux,
Où, dans le demi-jour des feuilles caressées,
Une fraîcheur trahit la présence des eaux.

Un vieux saule, où la voix des brises se lamente,
L'accueille sous le toit des ses rameaux épars;
Et, lasse, elle s'assied au bord de l'eau dormante
Qui berce le sommeil mouvant des nénuphars.

Les sous-bois violets tissent du crépuscule;
Par endroits se détache un tronc blanc de bouleau:
Elle rêve... Une fleur – narcisse ou renoncule –
S'échappe de ses mains et fuit au fil de l'eau.

Et la douceur du soir en elle s'insinue;
L'heure passe; Vénus s'allume au fond des cieux.
Mais la vierge s'attarde à rêver, retenue
Par un trouble indicible, obscur, délicieux.

Et voici qu'un murmure, une plainte étouffée
Sort de l'onde et palpite en la paix des sous-bois:
Elle écoute. – On dirait qu'une invisible fée
Se penche à son oreille et lui parle à mi-voix...

*

* *

“O vierge aux voiles blancs! vierge aux grands yeux tranquilles!
Viens à moi; je connais ta faiblesse. Pourquoi
Te mêler à la foule, à la clameur des villes,
Où la vie inclémente est trop rude pour toi?”

“C'est la nymphe des eaux, ta soeur, qui te réclame,
Qui t'offre le repos et le néant divins:
Viens, docile à ma voix, mêler ton âme à l'âme
Des sources, des roseaux, des bois et des ravins.

“Approche; penche-toi sur l'eau qui te ressemble.

Puis laisse-toi glisser, mollement, doucement:
Tes peines, tes regrets s'effaceront ensemble;
Tu fermeras les yeux pour un rêve charmant.

“Et tu reposeras au bercement de l'onde,
Et je te porterai, câline, dans mes bras,
Et mes eaux te feront, ô vierge pâle et blonde,
Un oreiller très doux où tu t'endormiras.

“Ton petit corps, tout blanc parmi tes mousselines,
Fuiras comme ces fleurs qui tombent de tes mains,
Et des flûtes d'argent, des harpes cristallines
Te chanteront des chants inconnus des humains.

“Les poètes diront ta jeunesse fervente;
D'autres viendront rêver ici, les yeux en pleurs,
Mais toi, toujours plus jeune et toujours plus vivante,
Tu renaîtras parmi les feuilles et les fleurs...”

*
* *

Longtemps ainsi les eaux lui parlent à voix basse;
Déjà la vierge cède et s'abandonne un peu,
Quand soudain, comme un vol de colombes qui passe,
De lointaines rumeurs vibrent dans le soir bleu.

“Écoute bien: ce sont les voix de ton enfance.
Après avoir fait cercle autour de ton berceau,
Pouvons-nous te livrer, tremblante et sans défense,
À l'appel caressant et perfide de l'eau?”

“Nous savons ta jeunesse et tes rêves paisibles;
Nous avons vu fleurir ton âme en tes yeux doux.
Vas-tu briser d'un coup tant de fils invisibles
Que dix-huit ans de vie ont tissés entre nous?”

“Ne reconnais-tu pas, derrière la ramée,
La ville aux clochers bleus sur qui tombe la nuit?
De chaque toit s'envole un ruban de fumée;
Un peu de clarté jaune à chaque vitre luit.

“Mais les cloches, ce soir, ont des sons plus moroses;
Mais les vieux murs, témoins de ton premier émoi,
S'attristent; et du cœur des êtres et des choses
Monte un suprême appel qui s'élève vers toi.

“Ne demeure point sourde à ces voix familières:
Les arbres du chemin te sont de vieux amis;
Les maisons des voisins te sont hospitalières;
Le bonheur s’offre à toi tel que Dieu l’a permis.

“Songe à ceux qui, là-bas, t’attendent sur la porte;
Ouvre tout grand ton coeur, au lieu de le fermer.
Viens vivre: tu verras que chaque jour apporte
De nouvelles raisons de sourire et d’aimer.

“Cesse donc de rêver, Ophélie! Ophélie!
Regarde... Il se fait tard... Tout bruit s’est arrêté.
Nous savons la douceur de ta mélancolie,
Mais le rêve est moins beau que la réalité.”

*
* *

La vierge alors se lève. Écartés par la brise,
D’eux-mêmes les rameaux s’ouvrent devant ses pas;
Mais la branche où sa main cherche un appui se brise:
Elle est prise par l’eau qui ne l’oubliait pas.

Tout est calme. Le jour lentement diminue.
Confiante, ignorant le péril, quelque temps
Elle glisse sur la rivière, soutenue
Par ses cheveux épars et ses voiles flottants...

Et depuis, par les soirs de printemps et d’automne,
Ses compagnes, qui vont rêver sous les roseaux,
Croient retrouver un peu de sa voix monotone
Dans la plainte du saule et les soupirs des eaux.

POEMA EM ALEMÃO:

GEORG HEYM (1887-1912)

OPHELIA (escrito em 1910)

I

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
Warum sie starb? Warum sie so allein
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
Wie ein Hand die Fledermäuse auf.
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

II

Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
Der Felder gelbe Winde schlafen still.
Sie kommt, ein Vogel, der entschlafen will.
Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.

Die blauen Lider schatten sanft herab.
Und bei der Sensen blanken Melodien
Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt

Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinden Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.

Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit,
Doch wo sie treibt, jagt weit der Menschenschwarm
Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm,
Der schattet über beide Ufer breit.

Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weicht
Der westlich hohe Tag des Sommers spät.
Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
Des fernen Abends zarte Müdigkeit.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht.

CAEIRO, Olívio. **Oito séculos de Poesia Alemã: Antologia Comentada**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983. (1a. publicação: HEYM, Georg. **Der ewige Tag**. Leipzig: Ernst Rowohlt Verlag, 1911).

POEMAS EM ESPANHOL:

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870)

RIMAS (publicado em 1871)

VI

Como la brisa que la sangre orea
sobre el oscuro campo de batalla,
cargada de perfumes y armonías
en el silencio de la noche vaga.

Símbolo del dolor y la ternura,
del bardo inglés en el horrible drama
la dulce Ofelia, la razón perdida,
cogiendo flores y cantando pasa.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas**. Edição crítica de Luis Caparrós Esperante. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

507

OFELIA DE DINAMARCA (escrito em 1928)

*to be or not to be...
the rest is silence.*

Rosa de nube de carne,
Ofelia de Dinamarca,
tu mirada, sueño o duerma,
es de Esfinge la mirada.

En el azul del abismo
de tus niñas — todo o nada,
—¡*ser o no ser!*—, ¿es espuma
o poso de vida tu alma?

No te vayas monja, espérame
cantando viejas baladas,
suéñame mientras te sueño,
brízame la hora que falta.

Y si los sueños se esfuman
—el *resto es silencio*—, almohada
hazme de tus muslos, virgen
Ofelia de Dinamarca.

VICENTE HUIDOBRO (1893-1948)

TRIANGULO ARMÓNICO (publicado em 1913)

Thesa
La bella
Gentil princesa
Es una blanca estrella
Es una estrella japonesa.
Thesa es la más divina flor de Kioto
Y cuando pasa triunfante en su palanquín
Parece un tierno lírio, parece un pálido loto
Arrancado una tarde de estío del imperial jardín.

Todos la adoran como a una diosa, todos hasta el Mikado
Pero ella cruza por entre todos indiferente
De nadie se sabe que haya su amor logrado
Y siempre está risueña, está sonriente.
Es una Ofélia japonesa
Que a las flores amante
Loca y traviesa
Triunfante
Besa.

HUIDOBRO, Vicente. **Canciones em la noche**. Santiago: Imprenta Chile, 1913.

POEMAS EM PORTUGUÊS (PORTUGAL):

GUILHERME DE AZEVEDO (1840-1882)

2 (publicado em 1874)

Eu vi passar, além, vogando sobre os mares
o cadáver d'Ofélia: a espuma da voragem
e as algas naturais serviam de roupagem
à triste aparição das noites seculares!

Seguia tristemente às regiões polares
nos limos das marés; e a rija cartilagem
sustinha-lhe tremendo aos hálitos da aragem,
no peito carcomido, uns grandes nenúfares!

Oh! lembro-me que tu, minha alma, em certos dias
sorrreste já, também, nas vagas harmonias
das cousas ideais! Mas hoje à luz mortíça

dastros, caminhando; apenas as ruínas
das tuas criações fantásticas, divinas,
de pasto vão servindo aos lírios da justiça!

AZEVEDO, Guilherme de. **A Alma Nova**. (1ª edição: 1874) Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 42.

ANTÓNIO NOBRE (1867-1900)

[Quando fiz versos pela vez primeira] (a última versão é de 1886)

Quando fiz versos pela vez primeira
Amei uma criança
Que vira com a flor de laranjeira
Pousada sobre a trança.

la deitada num caixão estreito
Levava as mãos em cruz:
É, assim, que vão para o eterno leito
As noivas de Jesus.

la tão bela a loira rapariga,
Tão doce, tão formosa!
Quem me dera chamar-lhe minha amiga,
A minha casta esposa.

Ela era muito moça. Nada tinha
E sempre a trabalhar!
Chamavam-lhe na aldeia a pobrezinha,
Mais pobre do logar...

Quantas vezes a via, trabalhando
No rio ao pé da vinha,
A roupa branca de seus pais lavando,
Gentil rapariguinha...

Quantas vezes subi os altos montes
Por entre os pinheirais
Só para ver dos largos horizontes
A casa de seus pais!

Ali ficava, extático, cismando
À sombra dos pinheiros...
E ouvia, ao longe, a sua voz cantando
Canções de marinheiros!

E então a minha alma exausta e sem alento
Tremia por meu mal;
Tremia, como aos repelões do vento
O verde canavial...

Não sei, bom Deus! não sei o que sentia
Nesse momento ao vê-la:
Ah, tudo havia de acabar, um dia,
Eu tinha de perdê-la!

Foi numa tarde, a um pôr de sol sombrio
À luz do pôr-do-sol,
Quando lavava à flor dum negro rio
Um já velho lençol.

Foi nessa tarde que eu a vi prostrada
E morta, de repente,
Tal como a noiva de Hamlet levada
Nas águas da corrente...

?
Mas o lençol, a fúnebre mortalha,
Esse, ia atrás de si!

la levada, alvíssima camélia,
Na asa do vento norte...
E foste dar, ó minha pobre Ofélia!
De encontro ao cais da morte...

Senhor! Maldigo a hora em que fiz versos,
Pela primeira vez...

NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos**. [Ortografia atualizada]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp. 49 e 50.

OS RIOS (escrito em 1884)

Os rios têm cantigas de ceifeiras,
Baladas esquisitas e formosas...
Há lá no fundo cristalinas eiras
Onde bailam crianças vaporosas!

De noite, pelas horas religiosas,
Os rios têm cantigas de ceifeiras,
E ao verem-nos passar, dizem as rosas
Água que vem de terras estrangeiras!

No entanto, como enormes esqueletos,

Cobrem o rio as árvores, Hamletos,
N`uma postura, estática e silente...

E a lua cheia de doçura e mágoa
Vai boiando, boiando à tona da água
Como Ofélia nas águas da corrente...

NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos**. [Ortografia Atualizada]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Página 55. Anotado pelo poeta: 1884.

CHEIA DE GRAÇA (escrito em 1884)

Não sei o que sinto n´alma, quando avisto
Teu busto ideal: postas as mãos no seio,
Com o cabelo separado ao meio,
Caído para trás como o de Cristo!

Por mim, sereno, lânguido esvoaça,
E eu vou atrás de ti, visão de um sonho!
Como é suave o teu perfil risonho,
E doce a tua voz, cheia de graça...

Na tua face, alvíssima camélia,
Brilha um sorriso luminoso e franco,
E vestes sempre, meu amor, de branco,
Como vestiam Julieta e Ofélia...

Tamanha é a luz que te ilumina e cora,
E sobre o mundo desses olhos tomba,
Qual mal tu surges como um astro, pomba!
Os galos cantam, anunciando a aurora!

O rouxinol, pelas cerúleas naves,
Mal te ouve os passos e descobre, ao longe,
Inconsolável, desditoso monge,
Lê nas estrelas, o missal das aves!

Não sei, não sei que sinto, quando avisto
Teu vulto ideal: postas as mãos no seio,
Com o cabelo separado ao meio,
Caído para trás, como o de Cristo!

NOBRE, António. **Alicerces seguido de Livro de Apontamentos**. [Ortografia Atualizada]. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Anotado pelo poeta: Leça, agosto de 1884.

ENTERRO DE OFÉLIA (escrito em 1888)

Morreu. Vai a dormir, vai a sonhar... Deixá-la!
(Falai baixinho: agora mesmo se ficou...)
Como Padres orando, os choupos formam ala,
Nas margens do ribeiro onde ela se afogou.

Toda de branco vai, nesse hábito de opala,
Para um convento: não o que o Hamlet lhe indicou,
Mas para um outro, olhai! que tem por nome Vala,
Donde jamais saiu quem, lá, uma vez entrou!

O doce Pôr-do-Sol, que era doido por ela,
Que a perseguia sempre, em palácio e na rua,
Vede-o, coitado! mal pode sustar a vela...

Como damas de honor, Ninfas seguem-lhe os rastros,
E, assomando no Céu, sua Madrinha, a Lua,
Por ela vai desfiando as suas contas, Astros!

NOBRE, António. **Só**. Porto: Civilização Editora, 1983, p. 157 (2a. ed. 1892). Escrito em Leça, 1888.

JÚLIO BRANDÃO (1869-1947)

O LIVRO DE AGLAÏS (publicado em 1892)

XVII

Noite de paz. Noite de amor. O Luar é incenso.
Cada casal, entre a verdura, é como um lenço
A enxugar... A ribeira é de prata fundida
E fosca, sem correr, salpicada de estrelas...
- Vem de longe uma voz de Ofélia dolorida,
Fala no mar, e nas saudades, nas procelas...
Fala de um velho amor, fala de Santa Iria!
E só, na minha alcova, em sonhos embalado,
Como um raio de Sol entra numa enxovia,
Doira-me o coração um clarão do Passado...
E quando a gente vai de novo a outra idade,
Em tudo existe um marco amigo de saudade,
E tudo é luciolante, e meigo, e transparente,
Como um porto de mar coalhado de navios,
Onde entra embandeirado um sonho marcescente,
Que nos molhou a Alma em êxtases doentios...
E ouço minha Avó, contando-me essa história,
Que eu tenho agora radiante na memória,
Lembra-me que Ela foi levada na corrente,
Como um lírio a boiar sob a Lua dormente...
la cercada de ninfeias – e os salgueiros
Sobre o esquife de amor dobravam-se a rezar...
- Nunca te visse aquele rei dos cavaleiros
Á porta do casal, costurando a cantar!
No romance de amor, na ingénua balata,
Que a saudade do povo à tua vida fez,
A tua agulha de ouro, o teu dedal de prata,
Teus cabelos de seda, evoco-os tanta vez!

(...)

BRANDÃO, Júlio. **Obras de Júlio Brandão**. [edição de Fernando Guimarães]. Porto: Lello, 1999, p. 34. A primeira edição é Porto: Tipografia Ocidental, 1892, p. 53.

ALBERTO D'OLIVEIRA (1873-1940)

BÍBLIA DO SONHO (publicado em 1891)

V

A corveta da Noite ondula pelo espaço.
E eu, da amurada, nos meus sonhos erradio,
Vejo a toalha do Luar envolvendo o céu baço,
Como a vela enfunada e panda de um navio.

Sonho que a Via-Lactea é o oásis do Céus,
Para onde vão, do Mundo, as Almas cor de jade:
As que acreditam na existência de algum Deus,
E as que têm ilusões, crenças, ingenuidade.

Os Mártires, que tendo o corpo macerado,
Mas todo o Céu no olhar, se desprendem da Vida:
Hamlet, o singular Príncipe torturado,
Santa Teresa, a pobre Amante incompreendida.

Sonho que habitam lá: Margarida a fiandeira,
Cujas tranças de sol enchem os Céus de luz:
De hábito branco, com flores de laranjeira,
Virgens, espirituais, as Irmãs de Jesus.

Sonho que lá palpita o branco Amor de Ofélia,
Sob a forma de misterioso Astro:
Todas as celestiais brancuras de camélia,
Almas de leite, almas de jaspe e de alabastro...

E suponho que tu, Visão, tu, Quinta Essência
Do meu Ideal acalentado, estremecido:
Tu, nocturna Visão, que me enches a existência,
E lhe dás pitoresco e lhe dás colorido:

Sonho que tu, Visão, moras nesse Paraíso,
Nessa estância longínqua, estelar, luminosa:
E com teu coração tal como eu o idealizo,
- *Que és tu da Via Láctea a maior Nebulosa!*

Por isso o Céu está lactescente, e me invade
A sua perturbante, hipnotizante calma:
Pois se és tu, pois se és tu que lhe dás claridade
Com o luar que flui, aos jorros, da tua Alma!

OLIVEIRA, Alberto d'. **Obras de Alberto d'Oliveira**. Porto: Lello, 1999, p. 21 e 22.

ANTÓNIO GEDEÃO (1906-1995)

LIÇÃO SOBRE A ÁGUA (escrito em 1966)

Este líquido é água.
Quando pura
é inodora, insípida e incolor.
Reduzida a vapor,
sob tensão e a alta temperatura,
move os êmbolos das máquinas que, por isso,
se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.
Embora com exceções mas, de um modo geral,
dissolve tudo bem, ácidos, base e sais.
Congela a zero graus centesimais
e ferve a 100, quando à pressão normal.

Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,
sob um luar gomoso e branco de camélia,
apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
com um nenúfar na mão.

POEMAS BRASILEIROS (em francês e português):

ÁLVARES DE AZEVEDO (1831-1852)

OPHÉLIA (publicado em 1907)

J'ai rêvé cette nuit. Je te voyais dormant,
Couchée sur le gazon, ma blanche Ophélie!
Sur ta lèvre un sourire tremblait et rêvait;
L'odeur de tes cheveux se mêlait et poussait
Un suave parfum des fleurs de réséda!

Et ton long voile bleu comme un léger nuage
Te frissonnait d'amour sur ton sein endormi,
Et la brise du soir murmurait sur ton lit,
Et la vague de la mer, et le vent du rivage
Berçaient ton doux sommeil sur ton front assoupi!

Et mon coeur, gros d'amour, allait s'évanouir
Je l'avais aux genoux, loin du monde de fange
Et comme un lis brisé qui se prend à pallir,
Sentant ton sein trembler, et mon âme faiblir
J'effleurais un baiser sur le front de cet ange.

Baiser! souffle du ciel! que les amants d'Éden
Burent, em palissant, au premier soir d'amour!
Qui leur fit refroidir, la main prise à la main,
Et qui leur fit sentir que leurs âmes ont faim
De ce mal, souvenir de l'éther et du jour!

Oh! ce que je sentis d'amour et de désirs
Dans me lèvres brûlantes et pleines de feu;
Les anges le diront dans leurs tendres soupirs
Et la pâle fiancée qui se meurt de désirs
Ei rêve sur son coeur – cette boîte de Dieu!

Et tu étais si belle: et ta pâle paupière
Comme un voile d'argent se baissait en tremblant;
Je pensais à ma soeur, ange blond de ma mère!
Et dans ce long baiser, dans ma tendre prière,
Je pensais à l'amour de mes rêves d'enfant.

Oh! ce n'était que rêve, et il vient de mourir,
Et le rêve d'amour emporta mon bonheur!
Cependant, j'aime encore à me ressouvenir

Et mon coeur s'évanouit em te voyant dormir,
Comme une moribunde au sein de la douleur!

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias completas**. Edição crítica de Péricles Eugénio da Silva Ramos/ org. de Iumna Maria Simon. Campinas: Unicamp, 2002. Primeira publicação: *Revista Nova*, 1907.

A HARMONIA (trechos mais representativos do poema publicado em 1853)

(...)

— Almas que de tua alma se nutriam!
Que davam-te seus sonhos, e amorosas
Desfolhavam-te aos pés a flor da vida...
Ai quantas não sentiste palpitantes,
Nem ousando beijar teu véu d'esposa,
Nas longas noites nem sonhar contigo!
E hoje riem de ti! da criatura
Que insana profanou as asas brancas!...
Que num riso sem dó, uma por uma,
Na torrente fatal soltava rindo,
E as sentia boiando solitárias...
As flores da coroa, como Ofélia!...
Que iludida do amor vendeu a glória
E deu seu colo nu a beijo impuro...
Eles riem de ti!... mas eu, coitada,
Pranteio teu viver e te perdô.
Fada branca de amor, que sina escura
Manchou no teu regaço as roupas santas?
Por que deixavas encostada ao seio
A cabeça febril do libertino?
Por que descias das regiões doiradas
E lançavas ao mar a rota lira
Para vibrar tua alma em lábios dele?
Por que foste gemer na orgia ardente
A santa inspiração de teus poetas...
Perder teu coração em vis amores?
Anjo branco de Deus, que sina escura
Manchou no teu regaço as roupas santas?
Pálida Italiana! hoje esquecida.
O escárnio do plebeu murchou teus louros!
Tua voz se cansou nos ditirambos...
E tu não voltas com as mãos na lira
Vibrar nos corações as cordas virgens
E ao gênio adormecido em nossas almas
Na frente desfolhar tuas coroas!...

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo, 2004 (1a. Ed. 1853).

TEIXEIRA DE MELO (1833-1907)

AO SOL

Não te amo, ó Sol, senão como rascunho
Da luz de Deus! Senão como lembrança
Da mão que te acendeu, lâmpada de ouro,
Por sobre o abismo em que eu trema da morte,
A teus pés pela vida às tontas erro.

Verme que esconde um átomo da essência
Que te anima e renova! Átomo mesmo
Do pó da eternidade em frágil vaso
Amassado de sangue e pranto e orgulho!

(...)

Tu vês sem dó arcar a humanidade
Sob o peso de séculos e séculos
Sempre moça e garrida e fátua sempre,
À luz dos raios concertando as braças
Que o vento desatou, tingindo as faces
Macilentas da orgia e das insônias,
E abrindo os alvos seios infecundos
Ao beijo frio do que tem mais ouro!
Tu vês de longe a louca humanidade,
Nova Eva despertando entre as delícias
Da vida sem a morte, ambicionando
Outra vida melhor, mais curta embora!
Penélope senil que se não cansa
De a eterna teia desmanchar contudo
Que o esposo a venha achar tecendo ainda!
Ou doida Ofélia a desfolhar sem fino
Sua coroa de noiva – antes da noite!
E o mundo de Panúrgio e Sancho Pança
Te vê passar também como um sarcasmo
Palpitante de fel, e ri-se ao ver-te!

(...)

TEIXEIRA DE MELO, José Alexandre. "Ao Sol". Poema disponível no site <http://www.jornaldepoesia.jor.br/tx01.html>

LUIS DELFINO (1834-1910)

OFÉLIA (escrito antes de 1911)

É duma palidez que deslumbra e fascina:
Tem nos olhos clarões da chama que arde, enquanto
Rui, no ocidente aceso, a última Alhambra em ruína:
Se canta, os rouxinóis calam-se ao ouvir seu canto.

Sai do centro de um lírio; anda à roda, à surdina,
De olor suave embalando-a; arrasta, impondo espanto,
Trapos de luz nos pés, restos de sóis no pranto;
E o céu é um vasto nimbo azul, que ela ilumina.

Enlouqueceu? Que ser estranho a leva e a enleia?
Não é mais leve n'água e mais bela sereia.
Quem é? Quem vai como ela em tão longo noivado?

Ofélia, és tu, ideal do amor, que eternamente,
Solto o auroral cabelo, e às ervas enrolado,
Vemos fugir, cantando, a fio da corrente.

DELFINO, Luis. **Algas e musgos**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927.

TAL ESTÁ MORTA... (escrito antes de 1911)

Abriu a boca, e a rúbida golfada,
Que do seu peito exausto então rompia,
Desmanchava-se em rosas da alvorada
De um sol cor do lençol, que a cobriria.

Ofélia aflita sob a vaga fria,
Quebrando a nota da canção cantada;
Desdêmona no leito, amante e amada,
Idas? por que? tão de repente um dia...

Dante e Beatriz, Romeu e Julieta,
Laura e Petrarca, Sanzio e Fornarina,
A coorte no céu, do amor eleita,

Guardam-na às portas da mansão divina,
Enquanto um anjo as asas brancas deita
De manso ao rosto, que ela ao colo inclina.

DELFINO, Luis. **Rosas negras**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.

A VENUS LOURA (escrito antes de 1911)

Essa tristeza sempre em ti me espanta!
Que tens na cinza dessa cisma toda?
Minh'alma fica ao ver-te assim mais douda,
Minh'alma, Ofélia, que chorando, canta,

Que colhe a flor a esmo, e a junta à planta
Espinhosa do campo, e corre à boda,
E vai à morte, e nos ervais enloda
A alva veste de noiva e o olhar de santa...

Por toda parte, à mão aceso facho,
Como Eudimião, Diana – a Caçadora,
Busco o que és tu, e em ti, o que és, não acho...

Que segredo em ti mora, ó Vênus Loura?
Quem me dera descer por ele abaixo...
Oh! quem dentro de ti morrendo fora...

DELFINO, Luis. **Rosas negras**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.

PERGUNTA SEM RESPOSTA (escrito antes de 1911)

Quero acaso apanhar teu segredo: o que resta
Dentro em teu coração, é verdadeiro ou mente?
Anda um vago perfume em ti perenemente,
Como em casa em que houvesse ou inda há de haver festa.

Há uma voz, que trina em nós, que de repente
Pode ouvir-se cá fora... Arreda-te da testa,
O' floresta de trança, ó oiro da floresta,
Deixa Ofélia cantar em cima da corrente...

Na corrente de luz, que em tua fronte eu acho,
Alma, Ofélia em delírio, ó visão branca e pura,
Como no mar se busca um morto à luz de um facho.

Para ao menos ter ele em terra sepultura,
Alma, Ofélia gentil, alma da formosura,
Dize se ela me ilude, antes d'ir água abaixo?...

DELFINO, Luis. **Rosas negras**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1938.

O OLHAR (escrito antes de 1911)

O seu olhar magnético fascina,
Como o abismo do mar, como os abismos:
Há nele o rir de todos os cinismos,
Apiculado de uma voz divina...

Música em grita, música à surdina
Por mulheres em loucos paroxismos:
D'anjos bons oratórios, e lirismos,
Onde um céu de rumor azul domina.

E anda uma Ofélia nisso tudo, flores,
Solaus lançando aos lagos encantados
Dos seus dois grandes olhos cismadores.

Neles me atiro, os membros lacerados,
Sentindo aí dentro as deliciosas dores
De sóis em cio e deuses namorados...

DELFINO, Luis. **Íntimas e aspásias**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

A BOCA (escrito antes de 1911)

É sua boca um cíato cavado
Num rubim grande, de um valor sem preço,
Onde hauro e esgoto o líquido sagrado,
Que me ebria, e com que do mais me esqueço.

Houve no céu azul um sol dourado?
Contam que há rosas? Pelo vale desço,
Não há mais rosas: é maninho o prado:
Astros?... Sei?... Isto é fim, ou é o começo?

Como se vive? A terra é terra ainda?
Ouvi dizer que a Aurora era uma louca,
Branca, alma de Ofélia branca e linda?

É certo? A água do mar já é bem pouca?
Falam de Laura, Beatriz, Clorinda?...
Não sei... Que olvido então lhe sorvo a boca?...

DELFINO, Luis. **Íntimas Aspásias**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.

NINHO DE ESTRELAS

A noite era profunda, azul, banhada
De luz branca da opala transparente:
Na alcova Helena dentro reclinada
Numa atitude aérea de doente,

Que é uma Ofélia, que a princípio nada,
Como um lírio por cima da corrente,
Tinha na roupa um cântico fremente,
Como arrulos de pomba na alvorada.

Caía, nota a nota, o argênteo trilo,
E inda o ar repetia em torno aquilo
Que cantava o seu corpo de alabastro:

Que doce! que suave murmurinho,
Como se nela mesmo houvesse um ninho,
Onde andasse a querer pousar um astro!...

DELFINO, Luis. **Imortalidades (Livro de Helena)**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1941.

PÓLEN DE UM BEIJO

Não; eu não sei se lhe furtei um beijo,
Ou se ela a boca me entregou, enquanto
Vacilava entre a dúvida e o desejo.

Vi-lhe nos olhos constelar-se o pranto,
Toldar-lhe o rosto a palidez do pejo,
Torcer-lhe o corpo um languido quebranto,

E, como Ofélia à margem da corrente,
Cantar, chorar, sorrir, sem voz, sem cor:
Sofre, senhora? – eu disse – então que sente?
E ela me respondeu: - Estranha dor,

Pela qual o maldigo eternamente,
Porque de um beijo rápido e traidor
Sinto que em mim gerou-se de repente
Um monstro grande, como o céu e o amor...

DELFINO, Luis. **Algas e musgos**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927.

MACHADO DE ASSIS (1839-1908)

A MORTE DE OFÉLIA (publicado em 1870)
(paráfrase)

 Junto ao plácido rio
Que entre margens de relva e fina areia
 Murmura e serpenteia,
 O tronco se levanta,
O tronco melancólico e sombrio
De um salgueiro. Uma fresca e branda aragem
 Ali suspira e canta,
Abraçando-se à trêmula folhagem
Que se espelha na onda voluptuosa.
 Ali a desditosa,
A triste Ofélia foi sentar-se um dia.
Enchiam-lhe o regaço umas capelas
 Por suas mãos tecidas
 De várias flores belas,
 Pálidas margaridas,
E rainúnculos, e essas outras flores
A que dá feio nome o povo rude,
 E a casta juventude
Chama - dedos da morte. - O olhar celeste
Alevantando aos ramos do salgueiro,
Quis ali pendurar a of´renda agreste.
 Num galho traiçoeiro
Firmara os lindos pés, e já seu braço,
 Os ramos alcançando,
la depor a oferenda peregrina
 De suas flores, quando
 Rompendo o apoio escasso,
 A pálida menina
Nas águas resvalou; foram com ela
Os seus-dedos da morte - e as margaridas,
 As vestes estendidas
Algum tempo a tiveram sobre as águas,
 Como sereia bela,
Que abraça ternamente a onda amiga.
Então, abrindo a voz harmoniosa,
Não por chorar as suas fundas mágoas,
Mas por soltar a nota deliciosa
 De uma canção antiga,
 A pobre naufragada

De alegres sons enchia os ares tristes,
Como se ali não visse a sepultura
 Ou fosse ali criada.
Mas de súbito as roupas embebidas
 Da linfa calma e pura
Levam-lhe o corpo ao fundo da corrente,
Cortando-lhe no lábio a voz e o canto.
 As águas homicidas,
Como a laje de um túmulo recente,
 Fecharam-se; e sobre elas,
Triste emblema de dor e de saudade,
Foram nadando as últimas capelas.

RAIMUNDO CORREIA (1859-1911)

OFÉLIA (publicado em 1882)

Num recesso da selva ínvia e sombria,
Estrelada de flores, vicejante,
Onde um rio entre seixos, espumante,
Cursando o vale, túrgido, fluía;

A coma esparsa, lívido o semblante,
Desvairados os olhos, como fria
Aparição dos túmulos, um dia
Surgiu de Hamlet a lacrimosa amante;

Símplices flores o seu porte lindo
Ornavam... como um pranto, iam caindo
As folhas de um salgueiro na corrente...

E na corrente ela também tombando,
Foi-se-lhe o corpo alvíssimo boiando
Por sobre as águas indolentemente.

VALENTIM DE MAGALHÃES (1859-1903)

A NOITE DE S. JOÃO (escrito em 1880)

Nas fogueiras crepitam fumegando
Os tortuosos galhos e os folhedos,
E, ao rubro lampejar, alegre bando
De crianças traquina nos folgedos.

Sob os frescos e verdes arvoredos,
Os rapazes e as moças conversando,
Da sorte os dúbios e fatais segredos
Entre sustos e risos vão tentando.

Viajam pelo espaço, multicores,
Os fogos lacrimantes. A alegria
Na noite vibra os perfumosos cantos...

E uma velha saudade, branca e fria,
Como Ofélia nas águas, entre flores,
Bóia em meu coração, a flux dos prantos!

MAGALHÃES, Valentim de. **Rimário (1878-1899)**. Paris: Aillaud & Cia., 1990.

CRUZ E SOUSA (1861-1898)

BOCA (publicado em 1900)

Boca viçosa, de perfume a lírio,
Da límpida frescura da nevada,
Boca de pompa grega, purpureada,
Da majestade de um damasco assírio.

Boca para deleites e delírio
Da volúpia carnal e alucinada,
Boca de Arcanjo, tentadora e arqueada,
Tentando Arcanjos na amplidão do Empírio,

Boca de Ofélia morta sobre o lago,
Dentre a auréola de luz do sonho vago
E os faunos leves do luar inquietos...

Estranha boca virginal, cheirosa,
Boca de mirra e incensos, milagrosa
Nos filtros e nos tóxicos secretos...

CRUZ E SOUSA. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 154. Primeira publicação conhecida: **Faróis**, 1900.

EXILADA

Bela viajante dos países frios
Não te seduzam nunca estes aspectos
Destas paisagens tropicais – secretos
- Os teus receios devem ser sombrios.

És branca e és loura e tens os amavios
Os incógnitos filtros prediletos
Que podem produzir ondas de afetos
Nos mais sensíveis corações doentios.

Loura visão, Ofélia desmaiada,
Deixa esta febre de ouro, a febre ansiada
Que nos venenos deste sol consiste.

Emigra destes cálidos países

Foge de amargas, fundas cicatrizes,
Das alucinações de um vinho triste...

CRUZ E SOUSA. **Poesia Completa**. org. de Zahidé Muzart. Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993. Primeira publicação conhecida: **O Livro Derradeiro**, 1961.

BRUMOSA

Inglesa! Por toda a parte
Onde vás, chamam-te inglesa
E cobrem de pompas de arte
A pompa dessa beleza.

Mas tu, num soberbo encanto
De nevada e fria rosa,
Ó meu pálido amaranto!
Não és inglesa, és brumosa.

A tua carne alvorece
Em lactescências de opala,
Brilha, fulge e resplandece
E um fino aroma trescala.

És a límpida camélia
Nos jardins reais plantada
Ou essa lânguida Ofélia
Melancólica e nevada.

O teu corpo imaculado,
Flor de místicas origens,
Parece um luar velado
E lembra florestas virgens.

Com o teu amor ilumina
A minh'alma envolta em crepe,
Ó vaporosa neblina,
Ó branca e gelada estepe!

CRUZ E SOUSA. **Poesia completa**. org. de Zahidé Muzart. Fundação Catarinense de Cultura / Fundação Banco do Brasil, 1993. Primeira publicação conhecida: **O Livro Derradeiro**, 1961.

ESPASMOS

Alma das gerações, alma lendária
Que tens tanto de Hamlet, tanto de Ofélia,
A candidez da rórida camélia
E as lágrimas da Sede hereditária.

Alma dormente, tumultuosa, vária,
Acorde de harpa misteriosa e célia,
Virgindade selvagem de bromélia,
Alma do Eleito, do Plebeu, do Pária.

És a chama do Amor, negro-vermelha,
De onde rompeu a fúlgida centelha
Que a Flor de fogo fez gerar no Dante.

Com teus espasmos e delicadezas,
Nervosas e secretas sutilezas
Enches todo este Abismo soluçante!

CRUZ E SOUSA. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. Primeira publicação conhecida: **Últimos sonetos**. Paris: Aillaud & Cia, 1905.

SERENATA

É luar! Chega à janela,
Vai alta a Lua erradia,
Alta e branca a Lua bela
E fria...

Ó monja de áureo convento
Surgindo no peristilo
À tona do firmamento
Tranqüilo...

Dentre as celas aparece
Nas tuas vestes talares,
Vem ver dos fluidos luares
A prece...

Essa láctea claridade
Da noite profunda e vasta,
Mais casta que a Castidade,

Mais casta...

Entre os trêmulos nevoeiros
E os magnetismos da Lua,
Ofélia à flor dos salgueiros
Flutua!

O luar por tudo transborda
E tudo alaga e prateia...
Bandolins gemem na corda,
Sereia!

Na corda feita dos fios
Das estrelas palpitantes,
Dos raios, dos amavios
Radiantes!

Ondulam Silfos e Amores
Rendas, sedas e vidrilhos
De imaculados alvares
E brilhos!

Do fundo dos claustros raia,
Hóstia de ouro, monja doente!
Envolve-te essa cambraia
Fulgurante!

Que a Ceres de alta seara
De uma auréola te circunde,
E na luz ideal e clara
Te inunde...

Que a Lua é loura entre as louras,
Virginal entre as mulheres
E das etéreas lavouras
A Ceres!

Trilha os límpidos caminhos,
As celeiras luminosas,
De veludosos arminhos,
E rosas!

A todos abre da altura,
A Bíblia dos vagos ritos,
Da Quimera e da Ternura
Dos Mitos...

Vem, oh monja, entre as neblinas
Dos lírios, das açucenas,
Das volatas peregrinas,
Serenas!

Como o luar do Sonho alaga,
Vem vogar do Sonho agora,
Na doce, na branda vaga
Sonora...

Nua e soltos os cabelos,
Monja branca dos Mistérios,
Ressurge através dos gelos
Sidéreos.

Teu corpo ebúrneo e perfeito,
De beleza intemerata,
Tem no luar um níveo leito
De prata...

É luar! Chega à janela,
Vai alta a Lua erradia,
Alta e branca a Lua bela
E fria...

CRUZ E SOUSA. *Novidades*. Itajaí, 25/03/1906 apud **Dispersos: poesia & prosa**. Iapanan Soares e Zilma Gesser Nunes (pesquisa e apresentação). São Paulo: Editora da Unesp / Editora Giordano, 1998.

DOMINGOS DO NASCIMENTO (1863-1915)

D. JOÃO D'AMOR (publicado em 1900)

Nas folhas curvas dos palmeirais
Gemem os ventos: - um violão.
Quem acompanha entre madrigais
Os ventos tristes em horas tais?
- D. João!

E os olhos vagos de D. João
São duas fontes lacrimais...

Lá vai passando uma procissão.
Ai, bela festa! que par tão lindo!
Como são belos os esponsais!...
Que dama é aquela que vai sorrindo,
Mas verga o torso como um chorão?
É D. Rosa que nunca mais
Será – mais nunca! rosa em botão!

E os olhos vagos de D. Rosa
Serão de noiva, nunca de esposa...

Quem lhe roubara o coração?
- D. João.

Lá segue a noiva de braço dado,
Toda de neve, nívea camélia...
Vai D. Rosa para o noivado...
Ah, D. Rosa naquele estado!
Tão morta e branca! dolente Ofélia!

À vossa noiva, meu senhor,
Falta o seu D. João d'Amor!...

Flores e nardos por toda a igreja.
Pelo altar-mor gente curiosa.
Noivos que sobem. Arde um turíbulo.
Rivais donzelas morrem de inveja...
- Que inveja é aquela de D. Rosa
Que vai subindo para o patíbulo?

Lá fora vibram de D. João

As cordas todas do coração.
Gemem salgueiros: - um violão.

*
* *

Sai o noivado. Entra um enterro.
Sim... não! Sim... não! É o que se vê:
- A morte e a vida, o bem e o erro!
- A eterna dúvida de Hamlet!

Cantam os sinos.
Quem vai naquele sidéreo ninho
Com véu de noiva para o céu?
- Um anjinho.

Vão dois noivados para dois destinos...

- Antes trocasses, noiva, o teu caminho!
Antes trocasses o teu véu!

NASCIMENTO, Domingos do. *Breviário* no. 1 agosto 1900, páginas 9-10 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 241-242.

NESTOR VITOR (1868-1932)

DUETO DE SOMBRAS

Ah! descuidosa Ofélia, é o irresistível que me está chamando,
Mas não te deixarei abandonada...
A coroa de rosas desfolhando,
Não pela doida correnteza,
- Mãos esguias de cera enregelada -,
Irás, mas docemente, aos meus dois braços presa,
Teu olhar, a sorrir, no meu olhar fitando.

- Mas como é frio este caminho!
- Abriga-te em meu manto de loucura!
- Estás tão alto! Não alcanço o teu carinho...
Eu era mais feliz com a paz que há na planura...

- Sobe! - Subirei, que te amo!
- Sobe, sofrendo embora! Leva para o alto a fé!
Lá em cima de uma árvore nova pende um ramo
(Palma? loureiro? - áureo e viril) que não se sabe para quem é.

VITOR, Nestor. **Turris Eburnea**. Curitiba, novembro, 1900 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**, São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 346. Segundo o autor, no livro o poema intitula-se “Dueto de Opala”.

ALPHONSUS DE GUIMARAENS (1870-1921)

SONETO DE OFÉLIA

Lírio do val perdido na corrente,
Sigo formosa e fria entre outros lírios...
Na cabeça, uma c'roa de martírios;
Nos olhos virginais, a paz silente.

As estrelas virão acender círios
No fundo deste leito, suavemente:
E a lua beijar-me-á, calma e dolente,
A lua que abençoou os meus delírios.

Que venha o vago luar que anda nas covas
Atorçalar-me a fronte, onde vagueia
O beijo etéreo e trágico de Hamleto...

Formosa como vou, com flores novas
Beijando a minha cor de lua cheia,
O Príncipe ter-me-á Eterno Afeto.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Poesias**. 1938 apud GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José de Aguiar, 1960.

SUICIDAS DE AMOR (publicado em 1907)

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

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

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

- "Nada temas... Sou teu!" E gelados e mortos,
Seguimos para o mar que nunca teve portos,

E embrenhamo-nos, fiéis, no caos do eterno sono...

GUIMARAENS, Alphonsus de. *A Gazeta (S. Paulo)*. 13/02/1907 apud GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

OFÉLIA (publicado em 1910)

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

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

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

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

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

GUIMARAENS, Alphonsus de. *A Gazeta (S. Paulo)*. 21/11/1910 apud GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

GUERRA DUVAL (1872-1947)

GARÇAS (publicado em 1900)

Às Brancas, brancas Ofélias penugenta, para
que façam vida beata , na Torre Ebúrnea da
Esterilidade,
- digo este salmo em litania.

Evocativas,
Silenciosas,
Garças hieráticas e misteriosas,
Damas Brancas e ciosas
Das virgens envultadas e cativas

No pólen das camélias:
- Garças ofélias;
Garça afrodita,
Alma pálida e aflita
Pelo que sofreu e pelo que velou,
Alma penada de Pierrot;
Gôndola de pluma,
Flaflando no Ar o ritmo coleante,
Salmeante,
Das ôndulas d´aljôfar e d´espuma;

Véu astral de noiva morta, iluminais as agonias
Das infecundas amantes
Que amamos,
Penas abertas, como palmas
De leite
Dum Domingo batismal de Ramos;

Coifas de linho de sóror enfermeira,
À cabeceira,
Nos morrentes dias
Do último olhar,
Luar

Dos olhos de diamantes;
Almas das rosas brancas desfolhadas,
Velais cantando, a noite em claro, o místico deleite
Do estéril amor simbólico das Almas;

Rosas de neve níveas como ventres de amadas,
Almas sem áscua,

Cheias de graça e decoro,
Salmodiando em coro,
O monte quaresmal de Páscoa;

Estrídulos de flauta feitos ave,
Corações de harpa instrumental e grave,
Suave;
Asas, que levais no Ar as Esperanças
Das nirvânicas bonanças,
Pálidas aéreas teorias de Garças,
Espalmos signos siderais das virgens de pupilas garças
E cabelo loiro,
Como um zimbório d'oiro;
- Garças virgens, Virgens esotéricas,
Seja o vosso amor
O cerebral amor estéril das histéricas;
Alas tocando as matinas,
Poupai às alvas almas crastinas
As javalinas
Do caçador – A DOR;

Pena branca, nuvem que voa e passa,
Pulcras Filhas de Maria,
No meu corpo estéril e minh'alma casta vos amaria,
Se fôsseis a opaleante agonia
Da RAÇA.

GUERRA DUVAL. **Palavras que o Vento leva...** Bruxelas, 1900, páginas 13 a 17, apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.** São Paulo: Perspectiva, 1987, vol. 1, p. 570.

SILVEIRA NETO (1872-1942)

VIA-LÁCTEA (escrito em 1903)

Argêntea e vaga a noite impregnas, bela,
Da luz sonâmbula, que é o teu perfume;
Coroando-a, qual se fosses a capela
De uma noiva, de estrelas em cardume.

E pareces, na fúlgida aquarela
De prata, em que distendes o teu lume,
Uma réstia do dia, que ainda estrela
Da montanha da noite o espalto cume.

E no côncavo azul, lúmen proscrito!
Que num brilho polar branco recortas,
És uma Escandinávia do Infinito.

E os astros lembram, nessas horas poucas
Da treva, Ofélias lívidas e mortas,
Boiando frias entre rosas loucas.

SILVEIRA NETO. **Ronda Crepuscular**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923. O soneto traz a data de 1903 de acordo com RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia Simbolista: Antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

MAURÍCIO JUBIM (1875-1923)

OLHOS (publicado em 1901)

De tons de luz de Lua sonho um rio,
Por fundas furnas infernais passando,
- Letes que o amor de Orfeu cantou chorando,
Sob os lírios de um céu sereno e frio.

Rio de Queixas de amor e murmúrio...
- Sonho Ofélia que morta vai boiando...
Rosas, ouro, em auréola, a água iriando
Em torno à face de palor sombrio,

De cabelos de luz que a envolve e entrança.
Olhos que dão Amor, Fé e Esperança,
A quem somente a Morte tem na vida.

Do Sonho a estranha Escada, a alma sonhando
Sobe e fica acima, alto, além, pairando,
Dos Sete Palmos da fatal Descida!

JUBIM, Maurício. *Revista Rosa-Cruz* 08/1901, no. III, pp. 104 e 105 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, p. 661.

AUTA DE SOUZA (1876-1901)

DOENTE (publicado em 1900)

A lua veio... foi-se... e em breve ainda,
Há de voltar, a doce lua amada,
Sem que eu a veja, a minha fada linda,
Sem que eu a veja, a minha boa fada.

Ela há de vir, Ofélia desmaiada,
Sob as nuvens do céu na alvura infinda
Do seu branco roupão, noiva gelada,
Boiando à flor de um rio que não finda.

Ela há de vir, sem que eu a veja... Entanto,
Com que tristezas e saudoso encanto
Choro estas noites que passando vão...

Ó lua! mostra-me o teu rosto ameno:
Olha que murcha à falta de sereno
O lírio roxo do meu coração!

SOUZA, Auta de. **Horto**. 1900 apud GOMES, Ana Laudelina Ferreira. **Auta de Souza: Representações Culturais e Imaginação Poética**. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2000.

TRISTÃO DA CUNHA (1878-1942)

VIRGEM PRIMITIVA (publicada em 1901)

A pobre Ofélia deu-lhe os tristes olhos mansos
Onde bóia um luar de sonhos afogados;
Mãos piedosas dormindo em gestos resignados,
De tarde, a meditar nos eternos descansos.

Há idílios de irmãos, inviolados remansos,
Soluços de ternura, e sorrisos cansados,
E saudades que não vêm dos tempos passados,
No sobre-humano olhar daqueles olhos mansos.

Eu vejo-a morta já (que tristeza tão doce!...)
As mãos no colo em cruz e branca de alabastros,
Noiva morta de amor na primeira manhã...

Na Via-Láctea que a leva, pura como a trouxe,
Florindo-lhe o caminho anjos espalham astros,
E a lua vai seguindo atrás, como uma irmã...

CUNHA, Tristão da. **Torre de Marfim**. Paris, 1901, p.113 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, p. 756 e 757.

CASTRO MENESES (1883-1920)

LÍRIO NEGRO (publicado em 1920)

De que dantescos círculos do Inferno,
De que fontes de dor, fontes de sangue,
Trazes no corpo, elástico, alvo e langue,
A volúpia febril de um gozo eterno?

Alma de monja em corpo de bacante,
Bonança temporal, sonho e desejo,
Enquanto a carne em fúria exige um beijo,
A Alma se volta para o céu distante.

Vens, acaso, do seio das origens
Do paganismo sensual e forte
Para que eu busque a vida e encontre a morte
De teus braços nas fatais vertigens?

Por que em tua boca em flor – rubra açucena -
Ferva do beijo o vinho capitoso,
Onde sorveste o filtro venenoso
Mais traiçoeiro e sutil que o de Brangena?

Dormes lembrando Ofélia inanimada,
À tona d'água, quieta e lisa, à lua,
Mas acordas a rir, Faetusa nua,
Ébria, sedenta, em fogo, desvairada.

Dormes. Sonhas talvez. Nesse sorriso
Que a tua boca pequenina enflora
Foge-te a alma de santa e em plena aurora
Chegas, serena e pura, ao Paraíso.

Acordas. Tudo em torno se transmuda.
Tornam-se os céus num Venusberg lendário.
Lembro Tanhäuser, deixo o mundo vário
E vibras contra mim, alva e desnuda!

Ah! sentir-me embriagar pelo falerno
Que num sagrado Cálix fosse haurindo...
Possuir-te, é o mesmo que tanger sorrindo
Na lira de Davi valsas do Inferno!...

Flor da Ilusão, Cardo do Desengano,
Madona em prece, Vênus que palpita,
Amo-te assim, seráfica e maldita,
- Meu branco Ideal e meu Desejo humano!

CASTRO DE MENESES. **Estrada de Damasco**. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1920 apud RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poesia Simbolista: Antologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

AUGUSTO DOS ANJOS (1884-1914)

VÊNUS MORTA (publicado em 1902)

A Via-Sacra Azul, do amor primeiro
Veste hoje o luto que a Desgraça veste
No miserere do meu desespero...
- Lótus diluído n' alma dum cipreste!

Como um lilás eternizando abrolhos
Finge de roxo o arminho da grinalda,
Rola a violeta santa dos teus olhos,
- Tufos de goivo em conchas de esmeralda.

No vácuo imenso das desesperanças
E dos passados viços,
Recordo o beijo que te dei nas tranças
Emolduradas num florão de rissos.

E como um neme de pesar, plangente,
Guarda a saudade que levou do Marne,
Eu guardo o travo deste beijo ardente
E a Nostalgia desta Pátria – a Carne!

Sonho abraçar-te, pálida camélia,
Mas, neste sonho, langue e semi nua,
Pareces reviver a antiga Ofélia
À opalescência trágica da lua!

Tu, oh Quimera, de reverberantes
E rubras asas de heliantos pulcros,
Crava-lhe n' alma o tirso dos bacantes
Brande-lhe n' alma o frio dos sepulcros.

Reza-lhe todo o cantochão memento
Dessa Missa de amor da Extrema Agrura,
Abençoada pelo meu tormento
E consagrada pela sepultura.

E que ela suba na serena gaza
Dos mistérios dourados e serenos
À Terra Ideal das púrpuras em brasa
E ao Céu dourado e aureoreal de Vênus!

ANJOS, Augusto dos. **Eu / Outra Poesia**. São Paulo: Círculo do Livro. Primeira publicação: *O Commercio*, 16/10/1902.

DA COSTA E SILVA (1885-1950)

MADRIGAL DE UM LOUCO (publicado em 1908)

*
* *
L u a!
Camélia
Que flutua
No azul. Ofélia
Serena e dolente,
Fria, vagando pelas
Alturas, serenamente,
Por entre os lírios das estrelas
Santelmo aceso para a Saudade.
Luz etérea, sinfônica, perdida
Entre os astros de ouro pela imensidade;
Esfinge da Ilusão no deserto da Vida!
Lâmpada do sonho, lívida, suspensa...
Vaso espiritual dos meus cismares,
Sacrário pulcro da minha crença
Ó rosa mística dos ares!
Unge o meu ser, na apoteose
Da tua luz, e eu frua,
Cismando, a pureza
Da luz e goze
Toda a tua
Tristeza,
L u a!
* *
*

DA COSTA E SILVA, Antonio Francisco. **Sangue**. Recife, 1908, p. 67 apud ANDRADE MURICY. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. Vol. 2. São Paulo: Perspectiva, p. 924. Cabe apontar as pequenas variações entre as edições posteriores do poema: a substituição de “sinfônica” por “simbólica”, a permuta de “sacrário pulcro” por “custódia argêntea”, as maiúsculas iniciando “Vida”, “Sonho” e “Rosa Mística”, e a perda dos asteriscos.

EDUARDO GUIMARAENS (1892-1928)

[Às vezes, quando vou por altas horas, quando] (publicado em 1916)

Parte 1 – 3

Às vezes, quando vou por altas horas, quando fujo através da noite, a este amor que reveste de um tênue véu de névoa a face do meu sonho, de lábios infantis que, uma e outra vez, murmuram uma queixa, como a de alguém que se maltrata, um murmúrio, afinal, que só tu poderias compreender, fico a olhar os jardins solitários que ornam a calma azul por onde vou passando.

E às vezes, paro e sonho à frente de um cipreste; outras, invejo o ardor de um canteiro tristonho de alvos lírios claustrais que aromam e fulguram, como fantásticos turíbulos de prata. Outras, quando anda a lua entre as ruas sombrias e as flores tomam o ar de votos funerários, cada aléia é como um regato cintilando, onde uma Ofélia, de alva e imponderável veste, loira e fria, tombou, morta de amor e sonho.

Junto às grades hostis que os jardins enclausuram e que, ao fulgor da luz, são de ouro, bronze ou prata, descanso, muita vez, as mãos longas e frias. E enquanto a lua evoca extáticos cenários de paisagens do pólo e torna em verde brando todo o azul que lhe nimba a tristeza celeste, das grades através, como através de um sonho de prisioneiro, a cujo olhar se transfiguram as visões do exterior, tenho a visão exata da noite que convida às grandes nostalgias.

Eu sou o doce irmão dos jardins solitários, que lhes conhece a dor, que os vê da sombra, olhando pelo ermo e triste e verde olhar de algum cipreste. . . Uns são feitos de tudo, enfim, que há no meu sonho. E é por isso, talvez, que ora ardem e fulguram, ora são tristes como esses vitrais de prata onde Cristo ergue a Deus as mãos longas e frias. Eu sou o doce irmão dos jardins solitários,

desses jardins que exalto, amo e celebro, quando
por horas mortas vou, do amor que me reveste
de amargura, fugindo, ao longo do meu sonho.

E, ao longo do meu sonho, os jardins se enclausuram
de lágrimas! (Ah! sobre essas grades de prata
quando virás pousar as mãos longas e frias?
Quando abrirás, sorrindo, os jardins solitários,
tu que hás de amar-me um dia e que eu espero? Quando?)

GUIMARAENS, Eduardo. **A Divina Quimera**. Porto Alegre: Globo, 1944. A primeira publicação do livro é de 1916.

Parte 2 – 7

NOX

Tu, Musa, tu, Madona imortal do Universo
que ora exaltas o gênio, ora inspiras o mal,
Noite, que és mãe da insônia e da angústia e do verso
e que és filha, talvez, do meu sonho imortal.

sob o estelar fulgor dos teus olhos disperso,
por que tornas mais triste a solidão nupcial,
fuja em vão, pelo azul, a asa de um leve scherzo
ou ressoe, sinistro, um órgão funeral?

Ah, não dirás jamais, à alma de sol sonora,
de que amargura eterna e misteriosa vem
esse cruel ardor que há de acalmar a aurora?

E de que tálamo divino, pouco a pouco,
desceste para o amor de tanto amante louco,
tu, que és Lady Macbeth e és Ofélia também?

GUIMARAENS, Eduardo. **A Divina Quimera**. Porto Alegre: Globo, 1944. A primeira publicação do livro é de 1916.

ALCEU WAMOSY (1895-1923)

OFÉLIA (publicado em 1923)

A lua,
— a saudade que o sol deixa na alma do espaço —
pelas águas do lago
vai levando a doidice errante do seu passo,
como uma virgem nua,
delirante, em um sonho arcangélico e vago.

Há camélias de luz florindo entre a água verde-escura.

E, como um triste cisne preto,
pela bruma,
passa a visão sonâmbula de Hamleto,
despetalando, uma por uma,
todas as rosas de um jardim de sonho e de loucura..

WAMOSY, Alceu. **Poesias**. Porto Alegre: Globo, 1925. Primeira publicação em **Coroa de Sonho**, 1923.

HENRIQUETA LISBOA (1901/1904-1985)

OFÉLIA (publicado em 1949)

Um rio longo, verde-escuro
sustém o corpo de Ofélia.
Longos cabelos emolduram
a forma branca, esquiva e débil
suspensa ao balanço da água.
Por entre espumas e sargaços
desabrocha o rosto de nácar.
Agora o busto de onda se ergue,
resvala o fino tronco, os membros
esvaem-se trêmulos, trêmulos.

Debruço-me sobre o rio
para salvá-la. E então me perco.
Meus olhos já não podem vê-la
nublados de bolhas e liquens.
Meus braços não mais a alcançam
hirtos do pavor da morte.

Ofélia, serena, dorme.
E sonha. Nas praias últimas
um anjo lhe enxuga as tranças.

Um anjo a recolhe e adverte
da inaniidade de tudo.

E enquanto se eterniza Ofélia,
para Ofélia desapareço.

LISBOA, Henriqueta. **Obras Completas**. Poesia Geral (1929-1983) São Paulo: Duas Cidades, 1985. Publicado pela primeira vez: **Flor da Morte 1945-1949**.

DEOLINDO TAVARES (1918-1942)

OFÉLIA (publicado em 1945)

Ofélia – Diz isto? Não, por favor, preste atenção:
Ele morreu e foi embora, senhora,
Ele morreu e foi embora;
Em sua cabeça cresce um tufo de verde relva,
Em seus pés uma pedra.

Ó soluçante vento,
lírios brancos enlutados,
ó finas gotas de orvalho
como estrelas fanadas sobre pétalas esparsas
disseram-me os espíritos dos sonhos
que esta noite Ofélia morrerá de amor.

Ó perfumes que envolvem o ar
num sudário de morte inefável,
ó flores,
águas tranqüilas como espelhos,
noites tranqüilas e cúmplices de amores;
ó sombras do infindável sono,
ó demônios, signos fatais,
andorinhas vagabundas, cegai-me,
não quero ver a morte da louca Ofélia

Ó soluçante vento
lírios brancos enlutados,
ó finas gotas de orvalho
- lágrimas dos meus olhos
a estas horas, sobre a face da louca Ofélia,
repousam docemente os serenos raios da fria aurora.

TAVARES, Deolindo. *Autores e Livros*. 11/03/1945.

ANA ELISA GREGORI (1931-1990)

CANTO DE OFÉLIA (escrito em 1965)

1 - da louca

hão de pensar que sou loucura
mansidão de ofélia
morta

pó entre fios terra obscuridade
frustração de camélia
surda

porta cerrada dois lábios que não dizem
nada que não sol
sou vaga

canto acalanto sal eternidade
selvagem

meio de mirar estrelas do agreste
pensamento

há sol a sol jogo de sombra
pia piar de pássaros debicando
seios montanhas
entre meios d'água olhos
leite escorrendo madurez poeticamente amamentando

ciciar ao mar lagos de noite
o pulso do oceano entre presenças DEUS

meio-dia melodia mais ofélia de amor
e cor de viver a descida
cambiando

plenamente no bico da loucura a cotovia

2 - da tristeza

há tristeza há palidez
ofélia em camélia sem coroa

há louca

o lago serenidade gota
lágrima no estalo de chuva
transparência

mancha nos rostos
mergulhadas pedras ao fundo mais fundo
sofrimento ser humanidade cansaço desalento

cai sereno e a geada seca
recém-nascida planta campo adentro
afora velho novo fere
queima sol do frio
nascimento

vivência compadecimento mãos de ofélia
mesma possuindo face

palavra à flor da boca ao sol pôr anseia
transpor em fuga
eclipse lunar de outro semblante
estágio da marca da sentença

3 - de ofélia no templo

cordas vocais timbre de harpa
tom gorjeio confinamento
sem se aperceber que canta no vazio

rocha morta surda muda
fundo poço de cimento armado
chama perdida pássaro sangue

braços ao céu galhos em prece
rezam suplicam à cruz clemência
vestal no templo de joelhos ora

breve som tempo semibreve
mesmo só no canto-chão não silencia ofélia

4 - pelo desencanto

jaz dormindo sem sepultura a cornucópia

lá por esquecimento
não a cobre capim nem terra
inda nos longes fecundação remota

à garganta morre devorada pela lua monstro
a tragédia sobre si
canta ofélia pelo desencanto
completa elevação pelos cabelos
a mente leva sonhos a termo tal donzela

inutilidade na solidez da espera

quanto mais vê não vê perdida
por noite mil noites estrelas os espinhos
o vento ser agulha pensamento

porque rio canto porque falo
porque guardo
pedregulhos de tristeza

sob grilhões
destila angústia subjugada
perguntas mais perguntas a pressão tormento

porque riem cantam porque falam tanto
dói guardado porque dormíamos este sinal na testa
sobre todos caiu a mesma sentença

infelicidade
à falta de existir o puro
o manto
pele de tragos vestida
aquela lua cris cantava

5 - regresso de ofélia

da lua no mar descendo

à procura segue ofélia
da louca da torre ismália

o espírito no brinde
uma porção de luar
sonha beber na taça

rodando no poema
estará sentada ismália
no banco das águas da infância

à medida caminha sob montanhas altíssimas
jaz silêncio sobre minas
visita à casa paterna
cobre o pico a neblina

vislumbramento de ismália
sete porteiras além
ofélia estaca não passa
o sobrevôo ao passado traz o véu da miragem

espírito de criança
sangram olhos sangram pés
onde a parecença

na volta do lago o espelho
o próprio rosto é estranho

da lua ao mar descendo