



# TRÊS POETAS

na periferia  
do simbolismo

—  —  
Fábio Andrade



# TRÊS POETAS

na periferia  
do simbolismo



Fábio Andrade

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4-1408

---

A553t Andrade, Fábio.  
Três poetas na periferia do simbolismo [recurso eletrônico] / Fábio Andrade –  
Recife : Ed. UFPE, 2017.

Inclui referências.  
ISBN 978-85-415-0905-3 (online)

1. Martins, Antonio Mendes – Crítica e interpretação. 2. Magarinos, Domingos – Crítica e interpretação. 3. Silva, Agripino Fernandes da – Crítica e interpretação. 4. Poesia brasileira. 5. Poetas brasileiros – Pernambuco – Biografia. 6. Simbolismo (Movimento literário) – Pernambuco. Simbolismo na literatura. I. Título.

B869.1

CDD (23.ed.)

UFPE (BC2017-063)

# O Simbolismo

de "lá" e o de "cá"

O Simbolismo foi um movimento literário surgido na França e que influenciou o cenário cultural da segunda metade do séc. XIX. De Paris se difundiu por toda a Europa e pelas Américas, consolidando-se como uma das mais importantes tendências literárias dos oitocentos.

Alguns dos principais poetas do Simbolismo — Baudelaire (como pioneiro), Verlaine, Rimbaud e Mallarmé — encarnaram, num primeiro plano, os ideais mais representativos da “alta modernidade”. Assim, o Simbolismo também tende a ser interpretado como um momento “pré-moderno”, momento em que certos valores do moderno são antecipados numa arte ousada, que tende a experimentar e quebrar. Em outras palavras, a tendência à valorização do sagrado e dos estados espirituais, à metafísica e ao diálogo com o invisível; não impedem que o Simbolismo seja igualmente *iconoclasta*.

Essa configuração geral de modernidade percebida nas propostas simbolistas, e talvez mais claramente no Simbolismo francês e europeu em geral; acaba borrando qualquer pretensão a capturar com precisão o movimento pendular, oscilante, dessa tendência. É desafiador, por exemplo, estabelecer as datas de início e fim do movimento — ou “escola”, como queria certo pensamento historicista mais antigo. Basta lembrar o famoso ensaio *O castelo de Axel*, de 1931, de Edmund Wilson, em que o Simbolismo é a base estética de uma literatura imaginativa que se estende até Marcel Proust e James Joyce.

É possível dizer que o Simbolismo surge amalgamado noutra tendência — que poderia ser lida como sua etapa inicial — que é o *Decadentismo*, ou *Decadismo*. Dos círculos de jovens entusiastas de uma arte propensa a problematizar as noções de beleza e arte, e mesmo as de civilização e da própria noção de “poesia”; nascem as primeiras publicações decadentes. O programa do grupo não apresenta unidade, é difuso, contraditório. Desejam celebrar o tempo presente, o tempo de uma sociedade moderna, mas com uma linguagem carregada de traços românticos. Anatole Baju, um dos principais defensores e aglutinadores dos jovens poetas decadentes, assim definia o programa da “nova escola”:

---

1. Spleenítico: neologismo usado pelo autor para falar de algo derivado de *spleen*, vocábulo oriundo do inglês arcaico e que significa “melancolia”.

A literatura decadente propõe-se refletir a imagem deste mundo spleenítico<sup>1</sup>. Toma apenas o que interessa diretamente à vida. Não há descrições: supõe-se que tudo é conhecido. Há só uma síntese rápida que dá a impressão dos objetos. Não pintar, fazer sentir; dar ao coração a sensação das coisas, seja através de construções novas, seja através de símbolos que evocam a ideia com maior intensidade, através da comparação. Sintetizar a matéria, mas analisar o coração. (In: MORETTO, 1989, p.95).

Obcecados pela ideia de que a civilização ocidental mergulhava num momento de declínio — que não deixava de ser uma forma de exprimir as transformações profundas que aconteciam — os poetas decadentes cultivaram o mal-estar, a melancolia, as imagens de ruína e degradação. Outro traço importante é a sugestão (“não pintar, fazer sentir”), como fica evidente no trecho transcrito de Baju; e que, em consonância com a influência de Mallarmé, reorientará o grupo no sentido de redefinir seu programa direcionando-o para o culto do *símbolo*.

Ora, a valorização do subjetivismo, frequente no Romantismo, e em muitos aspectos oposta ao descritivismo realista-naturalista; é o antecedente da sugestão simbolista.

Será de Jean Moreás o gesto que oficializa em 1886 a renomeação do movimento de renovação da poesia francesa, mesmo que alguns continuem defendendo o termo *decadente* e travem, com os que então passam a se chamar simbolistas, polêmicas e diatribes nas páginas dos jornais e revistas francesas. O texto se chamava “Manifeste littéraire: Le Symbolisme”:

Já propusemos a denominação de Simbolismo como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte. Essa denominação pode ser mantida (in: Teles, 1985, p.63).

E o que propunha a nova poesia, inicialmente conhecida por *decadente* e agora rebatizada de Simbolismo? Uma renovação radical dos modos de criação da poesia. A ruptura com o passado procurada pelos simbolistas não significa a destruição completa da tradição, mas uma reorientação de sua força criadora para novas possibilidades de expressão. Não descartam nada: se lançam ao verso livre (“vers libre”), sem abandonar o verso tradicional, metrificado e rimado. Por outro lado, o verso metrificado e rimado já não é o mesmo nas mãos dos simbolistas. Passa a ser habitado por uma frase entrecortada, labirinticamente barroquizada, por uma infinidade de recursos como ecos, repetições, assonâncias e aliteraões que redimensionam o papel da rima e do ritmo regular. Procuram um verbo poético ambíguo, vago, *sugestivo* como desejava Mallarmé, capaz de exprimir música etérea e vaga que os seduz. Buscam o transcendente em meio a uma sociedade industrial, francamente materialista e que encontra seus fundamentos ideológicos e filosóficos no positivismo de Auguste Comte. Mergulham no mundo arquetípico dos símbolos que dominam o homem profundo, em sonhos ou acordado, insistindo numa relação sempre representativa entre o mundo visível e o mundo espiritual invisível. A melancolia, a dor, a tristeza e a morte comparecem no ideário simbolista como representações da união

---

perdida com o sagrado e consciência da finitude e limites da matéria. O outono, o cinza, as ruínas, o crepúsculo são índices do que permanece oculto na marcha do progresso. Uma boa definição do espírito do movimento simbolista encontra-se no texto “Simbolismo: a poética do inefável”, de Álvaro Cardoso Gomes, um dos principais especialistas brasileiros na estética simbolista:

Se o discurso poético é essencialmente musical, o discurso poético dos simbolistas é *ostensivamente* musical, porque, além de o poeta desejar figurar o caráter durativo da linguagem, ainda deseja refazer o sentido do poema, de modo a veicular intraduzíveis estados de alma. A poesia transforma-se em um meio de expressar sensações puras, de evocar mistérios indefiníveis, só acessíveis a iniciados. A linguagem torna-se vaga, imprecisa, pronta a detectar corpos em movimento, impressões captadas no lusco-fusco, a música do acaso, do crepúsculo, os estados nevróticos, outoniços. Em momentos mais radicais, o poema encaminha-se em direção do nada absoluto, ou constitui um modo de problematizar essa procura, uma ausência, que desconfia da força da palavra e que deseja transformá-la em uma transparência ou em uma lâmina, capaz de, em seu movimento, provocar ressonâncias que detectam a presença de um não ser, essência do poema, inapreensível de outro modo (2016, p.62).

Da França, o Simbolismo espalhou-se para o resto do mundo ocidental. Quando o mesmo Jean Moreás, em 1891, desliga-se oficialmente do Simbolismo, fundando a Escola Romana, com o objetivo de produzir uma poesia bem diversa da orientação que tinha ajudado a divulgar, a estética simbolista já tinha cruzado o Atlântico, iniciado seu processo de difusão internacional. Processo esse que terá sua última etapa na primeira década do séc. XX, chegando aos países do leste europeu.

No Brasil, o Simbolismo foi muito mal recebido. Oficialmente iniciado por dois livros de Cruz e Sousa — *Missal e Broquéis*, em 1893 — não despertava nenhuma simpatia nos nossos principais críticos brasileiros da época. A tríade mais representativa da crítica brasileira do século XIX, composta por José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior teve pálido interesse pela “nova poesia”. Mostraram-se pouco dispostos a compreender em profundidade o possível alcance das propostas inovadoras do Simbolismo, estavam marcados por valores que se opunham ao ideal simbolista. Nos três, em menor ou maior grau, o positivismo, o determinismo e o evolucionismo tinham deitado raízes.

Um exemplo recorrente é a interpretação que faz José Veríssimo da poesia de Cruz e Sousa. O grande crítico que foi Veríssimo não foi capaz de ver mais do que a reper-

---

cussão do tam-tam africano na complexa arquitetura musical de assonâncias, ecos e aliteraões de Cruz e Sousa. Segundo ele, na poesia de Cruz e Sousa, “constam apenas palavras gramaticalmente arrumadas, sem sentido apreciável, ou tão escuro ou sublimado que escapa às compreensões miseráveis, como a minha” (in João Alexandre Barbosa, 1978, p.228). E a explicação que Veríssimo dá para esse “sem sentido apreciável” é de fundo determinista, acreditando que o componente racial pesava sobre a incapacidade do poeta de exprimir o que sentia, “ou talvez não sentisse, vendo na poesia senão uma acumulação melodiosa de palavras. É o que explica o seu processo, um verdadeiro cacoete, próprio dos primitivos (...)”.

Essa incompreensão geral e inicial lançará o Simbolismo em suas realizações brasileiras num descrédito que só começará a ser revisto em meados do século passado. Há o pontapé inicial de Roger Bastide, antropólogo e leitor literário, que dedicará um olhar elogioso sobre a poesia do “Cisne Negro”, ao estudar a contribuição dos afrodescendentes para a cultura brasileira. E depois a obra monumental de Andrade Muricy: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de 1952. O *Panorama* é a maior contribuição para a compreensão da importância e do alcance secreto, mas imenso, como insiste o próprio Andrade Muricy, do Simbolismo nas letras brasileiras.

Um livro que apresenta mais de 120 autores que dialogaram conscientemente — uns mais, outros menos — com a nova proposta poética que vinha da França. É um trabalho consistente e amplo, baseado em documentos, jornais de época, livros raros. Aumenta consideravelmente o computo do movimento entre nós, geralmente reduzido às realizações de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa.

O trabalho de Andrade Muricy, como afirmei na introdução de *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*, é insuperável (até pela aproximação que teve com os epígonos finais do movimento); mas não é irretocável. Entre os simbolistas elencados por Andrade Muricy constam apenas quatro pernambucanos, todos eles vivendo no Rio de Janeiro, ou seja, não estavam vinculados diretamente à vida literária de Pernambuco.

A antologia panorâmica que é *O fauno nos trópicos* foi o gesto inicial de reabilitação da geração simbolista em Pernambuco. Meu objetivo era vulgarizar a produção de autores que tiveram considerável importância na cena literária de Pernambuco na passagem do século XIX para o XX, que editaram revistas e jornais, publicando com frequência seus trabalhos, em livros — hoje raríssimos — que dão mostras da força e do vigor de um grupo considerável de poetas ignorados ou mal interpretados pela sempre precária crítica e ações historiográficas voltadas para a literatura local.

---

Ao caráter de divulgação de *O fauno nos trópicos* deve se seguir o trabalho de estudo e interpretação da produção desses poetas. Este livro é o início dessa segunda etapa, enfocando três deles: Mendes Martins, Domingos Magarinos e Agripino da Silva. Três importantes autores que ajudaram a definir o espírito do simbolismo em Pernambuco.

---



# Mendes Martins

o poeta da morte

## Uma biografia aos pedaços

Antonio Mendes Martins tem em comum com a maior parte de seus contemporâneos de geração uma trajetória desconhecida, uma vida mergulhada na neblina de nosso esquecimento cultural. É difícil estabelecer até uma biografia sumária e minimamente satisfatória, que contemple seu breve percurso no cenário literário pernambucano na passagem do séc. XIX para o séc. XX. Notas biográficas, artigos jornalísticos de época e outras obras de referência compõem um mosaico frágil, um verdadeiro quebra-cabeça.

A antologia de Oliveira e Silva — *Coletânea de poetas pernambucanos* (1951) — que, juntamente com os livros de Fernando Motta e Mariano Lemos, compõe um quadro precário, porém único da literatura produzida em Pernambuco nos séculos passados; é lacônica a respeito de Mendes Martins. Sua biografia se resume em duas linhas, informando simplesmente o ano de nascimento (1872), o ano da morte (1915) e suas obras. Pelo menos o poema escolhido para apresentar o poeta é de grande importância no aspecto geral de sua obra.

O *Dicionário biobibliográfico de poetas pernambucanos* (1993), de Lamartine Morais, registro nem sempre confiável, mas importante pela amplitude, nada informa sobre Mendes Martins.

A nota de seu falecimento foi publicada numa das mais importantes revistas responsáveis por difundir a estética decadente e simbolista no Recife: *Alma Latina*. O “necrológio” do poeta encontra-se publicado no décimo número da revista, de 1913<sup>2</sup>.

Obra mais recente e que desenha de maneira mais precisa a sucinta biografia do “poeta da morte” é o livro *Escritores pernambucanos do século XIX* (2010), organizado por Luzilá Gonçalves Ferreira. É sem dúvida a biografia mais recheada de dados sobre Mendes Martins, situando-o inclusive no contexto do Recife da época, marcado pelas ideias positivistas da “Escola do Recife” e pela poesia científica e parnasiana. Mas a própria Luzilá, responsável por escrever o capítulo dedicado ao poeta, ressalta o caminho reverso traçado pela sua sombria pena:

Sua poesia vai ser marcada pelo pessimismo, pelo questionamento das ideias religiosas que fundamentam o Cristianismo, pela obsessão da morte, tema presente em quase toda a sua produção poética. Daí o tom fúnebre de algumas de suas composições, a presença de imagens e metáforas ligadas à morte, de um vocabulário onde palavras como sepultura, cruz, saudade, são frequentes. (2010, p. 345)

---

2. Para mais informações sobre as revistas literárias do Simbolismo em Pernambuco ver *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*. Recife: CEPE, 2014.

Como se vê, o poeta morreu aos 41 anos. O que se tem até o momento de sua obra são os seguintes livros: *Calvário* (1905), *Duas lágrimas* (1905), *Vencido* (1911) e *Sonetos e poematos* (1911). Como geralmente ocorria no séc. XIX, parte considerável do que compõe os livros foi publicado nos jornais e almanaques, nas seções dedicadas à literatura, ou em revistas literárias.

Os temas e imagens fundamentais da poesia de Mendes Martins se inscrevem na lógica outonal do decadentismo. Ouso dizer que ele é o poeta que mais encarnou os ideais decadentes de sua geração. A morte, a dor, a ruína, o esvaziamento, o nada. Há uma espécie de culto do mal-estar que representa uma atualização da melancolia romântica. Entretanto, essa melancolia adquire matizes muito particulares na poesia do final do século XIX; como acontece, por exemplo, na poesia do próprio Mendes Martins.

Meu percurso será indicar inicialmente as aproximações da poesia de Mendes Martins com o substrato romântico do decadentismo; em seguida analisarei as repercussões das imagens melancólicas como frutos podres daquilo que poderíamos chamar *consciência aguda da ruína* — e, conseqüentemente, da morte. Por fim, apresentarei um dos traços mais originais da poesia decadente de Mendes Martins: a presença do duplo, da sombra; algo inédito entre nós, ao menos da maneira como ele formula e que o aproxima da poesia de Gérard de Nerval.

## Sensibilidade romântica e decadentismo

O crítico de origem basca, Leonidas de Vedia, assim esboçava os antecedentes do simbolismo na França: “La historia del Simbolismo poético en Francia no puede prescindir, como tema fundamental y antecedente, de las dos grandes corrientes llamadas Romanticismo y Parnaso” (1961). Há entre muitos estudiosos do Simbolismo a percepção de sua estreita ligação com a revolução romântica. A crítica Anna Balakian, por exemplo, em seu livro *O simbolismo*, ressalta a influência do místico suíço Emanuel Swedenborg, que teria contribuído para o sentimento místico do Romantismo de língua inglesa e francesa; e alimentado, como um veio submerso e oculto, o imaginário espiritual do Simbolismo.

Na visão mística de Swedenborg o mundo como conhecemos estava permeado por *correspondências*, verdadeiras pontes entre a realidade material, tangível; e o mundo invisível, transcendente. A influência das ideias de Swedenborg podem ser sentidas em vários escritores românticos: Emerson, Blake, Poe, Balzac, Baudelaire entre outros. Um dos poemas mais famosos de Baudelaire intitula-se, inclusive, “Correspondências”. É preciso dizer, entretanto, que a popularidade e a intensa circulação do swedenborguis-

---

mo propiciou uma série de desvios e deformações das ideias do místico suíço; e houve até reações adversas contra o espiritualismo excessivamente incorpóreo do mestre — como é o caso do poema de Blake: As núpcias do céu e do inferno. Blake propunha a fusão dos dois planos — o material e o espiritual — questionando a fronteira antitética que separava, na visão de Swedenborg, esses dois planos. De qualquer modo, vê-se como seu dualismo místico representou significativa influência no século XIX.

As teorias de Swedenborg são uma das fontes mais populares do espiritualismo moderno e exerceram no Romantismo um papel similar ao que exercem no Simbolismo: a crença num plano espiritual ativo que influi constantemente no mundo físico, material. Evidentemente, o século XIX verá atualizações peculiares dessa matéria como é o caso da doutrina espírita. Aqui vale destacar a propensão dos decadentes e simbolistas<sup>3</sup> ao engajamento em cultos, seitas e “filosofias”<sup>4</sup> de caráter ocultista, místico e sincrético.

Isso explica a proliferação de entidades, espíritos e fantasmas; o diálogo constante entre o visível e o invisível representado muitas vezes por aparições. Por outro lado, a reminiscência medieval e gótica que se insinua nessa tendência não deixa de denunciar a associação com a mentalidade romântica.

Especificamente em Mendes Martins, são muitos os poemas que apresentam espíritos e fantasmas marcados pela errância própria das almas renitentes. É o caso do poema “A dama branca (balada)”:

Noite hibernal. Nos longos corredores  
Do medievo castelo, então silente,  
Da ventania, que espedaça as flores,  
Apenas se ouve o cântico plangente.

Escuridão profunda. De repente,  
Branco fantasma surge entre os negros...  
A chuva tamborila, surdamente,  
Das janelas nos vidros multicores.  
(...)

A utilização de uma forma lírica amplamente conhecida e originária da Idade Média — a balada — contribui para a ambientação do poema. A noite fria (“hibernal”), os corredores vazios e longos de um “medievo” castelo, onde só se ouve o som do vento, num “cântico plangente”. Há uma sensação geral de desolação que vai sendo reforçada ao

---

3. No caso especificamente de Mendes

Martins não temos informação de que tenha participado ativamente nesse tipo de engajamento, mas sobre Agripino da Silva e Domingos Magarinos, sim. O primeiro tinha forte ligação com o Espiritismo e o segundo com a Rosacruz. Detalharei esse engajamento nos respectivos capítulos dedicados às suas obras.

---

4. Coloco o termo “filosofia” entre aspas para não ferir os escrúpulos ocidentais que a vêm completamente despida de uma natureza religiosa como forma de legitimação.

longo dessas duas primeiras estrofes. Quando o fantasma aparece, no segundo verso do segundo quarteto, sua presença é precedida por toda uma complexa rede de imagens de caráter profundamente sugestivo.

Inicialmente, sua presença é anunciada pelo som do vento, pelo “cântico plangente”, imagem que domina toda a primeira estrofe. Nela, o som triste que atravessa o castelo, o desolado ambiente, é o núcleo expressivo. Em resumo, na primeira estrofe predomina o som, a música triste do evento, como anunciadora da presença do espectro.

Na segunda estrofe, o fantasma se faz presente através da cor — o branco que contrasta com o negro. Em sua condição de “visagem”, mais espírito do que matéria, ele se apresenta essencialmente como imagem. E assim se fundem o som, a música, e a cor — “a chuva tamborila surdamente / das janelas nos vidros multicores”. Som e visagem são sinais da presença fantasmagórica, estabelecendo um laço entre o ambiente e a aparição, que pode ser constatado também pela posição da *cesura* nos dois últimos versos. Eles são decassílabos heroicos, com a tonicidade na sexta sílaba.

Além disso, é reforçado o paralelismo entre os dois versos com a rima toante interna (tamborila/vidro); que, sustentada pela força que as consoantes alveolar (**r**) e labiodental (**v**) exprimem, sugere a força dispersiva da chuva.

O que pode ser verificado nas duas últimas estrofes, os tercetos, é o contato efetivo com o espectro:

E a sentinela — um veterano ousado —  
Vendo esse vulto que lhe passa ao lado  
E, entre as arcadas, se esvaece em breve;

A sentinela — perfilando a adaga —  
Faz continência à bela notívaga:  
A dama branca, a dama cor de neve...

Os dois tercetos presentificam o fantasma através da grande proximidade com que ela passa “ao lado” do velho sentinela. A aparição o faz, instintivamente, “perflar” sua adaga, enquanto o gesto de continência parece instaurar o respeito com que ele a acompanha até desaparecer — “esvaece” — num quadro em que a brancura sugere a predominância do diáfano, do etéreo. O contato da sentinela com o fantasma é o elo entre os dois mundos, o mundo visível e o invisível, o aqui e o além.

---

O mesmo motivo, o do castelo assombrado, encontra-se no poema “Num álbum”, composto de três partes, cada uma com duas quadras. Especificamente a segunda parte nos diz:

O povo do lugar e os camponeses  
Dos arredores contam, em palestra,  
Que se ouvem, no castelo, à noite, às vezes,  
Uns murmúrios de baile, uns sons de orquestra.

Que um fantasma sutil como os vapores,  
De olhar tristonho, de comprido manto,  
Passeia nos desertos corredores,  
Que se iluminam como por encanto.

O que deve ser ressaltado nesses motivos de origem gótica, nesse tipo de ambiência fantasmagórica é o seu caráter alegórico, que se confirma na última parte de “Num álbum”:

Meu coração — das ilusões, outr’ora,  
A estância alegre, o pouco abençoado —  
Meu pobre coração, minha senhora,  
É também um castelo arruinado.

Assim, nesse poema se unem a ambiência medieval gótica, com direito a castelos e fantasmas, e um procedimento retórico próprio da literatura medieval que é a alegoria.

O medievalismo é um elemento muito presente na literatura romântica — diríamos mesmo que é uma invenção romântica. Na medida em que elegeram a Idade Média como uma fonte alternativa de inspiração, questionando assim a autoridade milenar da tradição clássica que tinha na Grécia e em Roma suas matrizes geradoras. O imaginário religioso, espiritualista e até místico do medievo, possibilitou a emergência de uma sensibilidade que propunha como centro do universo não o homem e sua razão — valores humanistas indissociáveis do Renascimento e de seu resgate da cultura Greco-latina — mas o diálogo e mesmo a tensão, o conflito insolúvel entre o homem e o divino. Ao mesmo tempo, o *medievalismo romântico* não decalca o tempo histórico medieval, pelo contrário, idealiza-o, deforma-o e ressignifica-o. O poeta e crítico mexicano Octavio Paz, em seu livro *Os filhos do barro* acredita que “Para a Idade Média, a poesia era serva da religião; para a idade romântica, a poesia é sua rival, e mais: é a

---

verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas” (2013, p.59).

Além dessa dimensão religiosa propriamente dita, há também o aspecto social e político desse “retorno”. Para os românticos, a Idade Média significou também um mergulho na origem das tradições populares e nacionais, já que ela é o período de fundação das culturas europeias, nascidas da fusão de diversos povos autóctones com os bárbaros e os latinos que lhes impuseram um longo período de dominação.

É clara a associação da poesia do final do século XIX com o Romantismo. Outro exemplo que reforça essa transmissão subterrânea de valores românticos para a lírica decadente-simbolista, encontrado na poesia de Mendes Martins, consta no poema “Fantasia”, em que a figura do bardo Ossian aparece:

Contei meu sofrimento ao velho mar cansado,  
E o mar, após me ouvir, me disse, suspirando:  
— Eu padeço também, também sou desgraçado  
E em vão procuro o olvido a morte procurando.

E acrescentou, depois, de cólera espumando  
Como um deus de Ossian do céu precipitado:  
— É mil vezes melhor morrer a gente quando  
A vida é um pesadelo, um sonho amargurado.

Ossian foi um bardo — poeta medieval popular — inventado por James Macpherson que alegara ter coletado os poemas de viés épico de fontes orais. Publicados a partir de 1760, alcançando uma edição completa das supostas traduções de Macpherson cinco anos depois, em *The works of Ossian*, a popularidade desses poemas foi imensa e de ação decisiva sobre a nascente sensibilidade romântica. Na definição de José Guilherme Merquior, Ossian aparecia nesse ciclo de poemas como “um bardo primitivo imaginário, terrivelmente melancólico” (2014, p. 103).

## Consciência aguda da ruína e da morte

O tema da morte, de grande ascendência sobre os românticos, foi muito presente na poesia decadente e simbolista. Nas dimensões deste livro seria impossível acompanhar os matizes e sutilezas do processo de transformação, para além das convergências, desse tema romântico em tema decadente e simbolista. O fato é que a morte é

---

uma realidade poética desde a mais remota antiguidade. Basta lembrar a força da poesia elegíaca entre os gregos, tema recorrente da poesia mélica e que será, juntamente com o amor, uma coluna elementar do discurso lírico do ocidente. Afinal, dois fenômenos de abrangência humana insuperáveis.

Se é possível falar em certa constância da morte, assim como do amor, como grande tema lírico da poesia de todas as épocas; apenas alguns momentos, porém, transformaram-na num verdadeiro emblema da condição humana. E mesmo — por que não dizer? — em via para um conhecimento transcendente e total. A noiva morta, as velas do barco que remetem a velas de defunto, corredores de antigos castelos atravessados por espectros, a noite densa e sem esperança (“irmã da morte”), o livro como um *grimoire* de dor e lágrimas, onde as estrofes de cada poema deploram “a morte de algum sonho”, o vazio do tédio... todos esses elementos denunciam a presença imperativa da “morte” na poesia de Mendes Martins, o que lhe valeu a alcunha de “poeta da morte”.

O poema “No cemitério” aponta para essa *consciência aguda da ruína e da morte*. A cena não poderia ser mais “propícia”: o sujeito vaga, à hora do crepúsculo, num cemitério. Através de um processo interessante de personificação, o poema produz uma polifonia fúnebre onde cada “lousa” (lápide), toma parte no coro trágico que aponta para a ruína, para o desaparecimento do que nos é mais caro:

Aqui jaz meu irmão — diz uma lousa.  
E, além, como um suspiro dolorido,  
Ai, aqui — diz uma outra — aqui repousa  
Aquela que eu amei como um perdido.  
E, lendo as inscrições, eu caminhava  
Calcando a relva umedecida e fria...  
Aqui jaz meu esposo — uma bradava...  
Meu pai aqui descansa — outra dizia.

Nas estrofes seguintes, a deambulação sinistra do sujeito estabelece um elo entre o sentimento que a morte desperta e a natureza, esta se revestindo de aspectos igualmente mortuários e fúnebres:

Dos chorões na ramagem sonolenta,  
N`um murmúrio de dor, de mágoa insana,  
Cantava a brisa preguiçosa e lenta,

---

A assustadora nênia do Nirvana.

As cruzes — pelo chão d'esse cemitério,  
Como um bando de corvos, derramadas,  
Tinham no aspecto a insânia de um mistério  
E a tristeza das rosas desfolhadas.

A *prosopopeia* (personificação) é, sem dúvida, o eixo do discurso poético em “No cemitério”. Na oitava estrofe, por exemplo, o sujeito lírico se pergunta quantos sonhos e loucuras de amor interrompidas “Não guardareis, oh brancas sepulturas, / No vosso imenso e congelado seio”.

O que mais chama atenção nesse poema é o fato de o cemitério, lugar de morte e inatividade, estar carregado de presenças e vozes, num animismo funéreo que afirma uma crença profunda no caráter experiencial da morte. A morte como uma experiência que pode ser vivida indiretamente, obliquamente, pelo sujeito que é impelido a contemplar o seu próprio futuro e a efemeridade da condição humana, com todas as ilusões, desejos e esperanças — o “naufrágio da mentida esperança”, como nos diz o último verso da penúltima estrofe.

A consciência aguda da ruína e da morte aponta para um reconhecimento do caráter “criativo” da morte. Da fertilidade de vivenciá-la através daqueles que já se foram. Essa *fertilidade* antecipatória, nesse poema específico, aparece também em duas outras imagens específicas. A primeira é a comparação entre o silêncio da morte e o espírito de Deus, que se encontra na sexta estrofe:

O silêncio da morte que apavora,  
— como um sudário de profundas mágoas —  
Pairava ali... como pairava, outrora,  
O espírito de Deus... por sobre as águas.

A alusão ao trecho bíblico do livro “Gênesis” retoma o momento anterior à criação. Embora, numa primeira impressão, aponte para o vazio e para a inatividade, mostra-se como um estado preliminar, uma espécie de preâmbulo do gesto criador que faz nascer, do nada, todas as coisas. A segunda imagem a que quero me referir vem reforçar essa ideia e se encontra justamente na estrofe final do poema, quando a lua aparece, por fim, e parece contrapor-se à angústia que domina o sujeito lírico do poema. O poema sugere,

---

nessa estrofe final, um contraste entre o sujeito aparentemente incapaz de compreender o significado da experiência de morte, e a lua que surge como uma imensa flor de luz:

E uma tristeza sem igual, sombria  
Meu coração nas garras apertava...  
Surgiu no céu a lua que dir-se-ia  
Imensa flor de luz... que desabrochava.

Atente-se para o caráter paratático que se estabelece entre os dois períodos, compostos cada um por dois versos e totalizando o último quarteto do poema. Não há relação de causa, consequência, finalidade etc. Nós, leitores, estabelecemos em função do texto como um todo a relação entre os dois espaços — o humano, angustiado; e o cósmico, perene e inextinguível. Mas, tanto sintática quanto gramaticalmente não há relação entre eles. Essa flor de luz, a lua, que desabrocha deve ser contrastada com a metáfora lúgubre das cruces que são “corvos”, mas também são “rosas desfolhadas”. Morte e criação, inatividade e fertilidade andam juntas, sempre.

Essa conexão entre morte e vida será um esquema comum no espiritualismo decadente-simbolista e também no cientificismo próprio da segunda metade do século XIX, marcado pela ascensão de ciências como a química e a biologia. E, como tentaremos mostrar mais adiante, analisando a poesia de Agripino da Silva, as duas tendências, a espiritualista e a cientificista, acabam por se encontrar e se mesclar num leque muito variado de tendências, tanto no âmbito da filosofia e das ciências, como no da própria literatura.

## Melancolia: a alma, a sombra, o duplo

Um dos aspectos mais interessantes da poesia de Mendes Martins é a presença do duplo, do outro. Presença essa indissociável da dimensão melancólica que rege o “poeta da morte”.

A tristeza, o mal estar, o tédio, a melancolia enfim, são tão intrínsecos aos símbolos e motivos de sua poesia que o seu decadentismo-simbolista parece mais fúnebre do que qualquer produção de nossa literatura romântica. Poderíamos dizer que estamos diante de um dos poetas mais melancólicos da poesia brasileira do século XIX, superado nesse quesito apenas por obras como as de Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos.

---

O poema “Peristilo” que abre o livro *Calvário* é um bom exemplo do programa melancólico do poeta, que reúne sua produção pela primeira vez em livro em 1905:

Não busqueis, neste livro, a cólera divina  
Que inflama, impetuosa, os versos hugoanos,  
E que, do alto da estrofe, intrépida fulmina,  
Co’a maldição da História, os crimes e os tiranos.

(..)

Se, como alguém já disse, achais que a Poesia  
Precisa obedecer às leis da geometria  
E às leis que obedece o giro do universo;

Não leiais este livro... aqui tudo é tristonho.  
Relembra uma ilusão perdida cada verso,  
Deplora cada estrofe a morte de algum sonho.

O poema é interessante tanto pela distância demarcada entre a proposta de Mendes Martins e os “versos hugoanos” (relativos a Victor Hugo, o grande poeta do romantismo francês), como pela afirmação da poesia como algo que se distingue das leis que regem o universo. É um reconhecimento do caráter marginal da poesia em relação às grandes linhas de pensamento filosófico e científico da época: o determinismo, o evolucionismo e o positivismo.

É de se notar também, no poema, a referência ao próprio livro — *Calvário* — no qual ele vai impresso, sugerindo por sua vez uma alusão a Antonio Nobre e o seu livro *Só* (1892). No livro de Nobre, é o poema “Memória”, espécie de prólogo, que traz os famosos versos: “Mas, tende cautela, não vos faça mal... / Que é o livro mais triste que há em Portugal!”; que abre o conjunto apresentando-se também como um programa, uma quase “advertência”. Antonio Nobre é sem dúvida umas das fontes mais importantes do simbolismo pernambucano. O livro, como em Nobre, aparece como um depósito de tristeza, dor, lágrimas. É onde se registram as ilusões perdidas e os sonhos mortos. O título do poema — “Peristilo” — remete a um espaço liminar de templos antigos e mesmo casas romanas. É o preâmbulo do livro.

A melancolia na poesia decadente e simbolista decorre, em geral, do reconhecimento da natureza trágica do homem. Aspira ao infinito, a durar, mas preso pela fragilida-

---

de da matéria. Tenta restabelecer um vínculo com a natureza, mas ela aparece como uma linguagem impenetrável. Lembro nesse sentido o poema “Correspondências”, de Baudelaire, em que a natureza é apresentada como um templo onde o poeta que vaga só pode ouvir “confuses paroles”.<sup>5</sup> Será preciso também, em relação à melancolia, associar a poesia decadente-simbolista ao Romantismo, ele mesmo um movimento artístico saturnino, depressivo por excelência.

Tal conflito humano adquire outros matizes, inclusive de ressonância social na passagem do século XIX para o XX. A chamada *belle époque* que cobriu as últimas décadas do oitocentos até a primeira grande guerra (1914) foi um período de grande efusão e desenvolvimento econômico e tecnológico, mas também de acirramento da visão cientificista do mundo. É nesse contexto que os decadentes e simbolistas parecem, semelhante ao poeta que Platão desejara expulsar da sua república utópica, insistir na dimensão sombria e triste da existência, soando como nota dissonante e, num certo sentido, como crítica pioneira da sociedade industrial e de seu materialismo exacerbado.

A angústia invariavelmente floresce também do dualismo religioso e místico, de colorido neoplatônico, que se vê revigorado naquele fim de século. Dualismo esse que poderia ser sucintamente representado pela tensão entre a alma e a matéria, entre o espírito e a carne. Em boa parte dos poetas pernambucanos e brasileiros daquele momento é possível ler essa tensão, representada em Mendes Martins pelo poema “Interrogando”:

Alma!... Porque deixaste, um dia, a imensa altura  
Do céu para habitar o pântano da vida?...  
É um cárcere a matéria, uma prisão escura,  
Um tormento sem nome, uma ânsia indefinida.

Que força extraordinária, atroz, desconhecida  
Envolveu-te a razão nas sombras da loucura?...  
Agora é muito tarde! Hás de cair vencida,  
Sob o peso da cruz da humana desventura.

Alma!... Porque fugiste à esplendorosa esfera,  
À estante onde floresce a eterna primavera  
Da luz de que se adorna a tímida alvorada?...

A que suma vontade, a que maldito,  
Deixaste, obedecendo, os mundos do infinito,

---

5. A tradução é de Ivan Junqueira. As Flores do mal: São Paulo, Nova Fronteira, 1985.

Pr'a viver, dentro em mim, chorando, enclausurada?...

Na maneira como a tensão alma x corpo é apresentada neste poema, revela-se uma espécie de condição cativa da alma, de amplo espectro religioso e místico, muito provavelmente de origem *gnóstica*.

O gnosticismo já foi apontado por muitos estudiosos como uma das fontes do misticismo moderno e constantemente associado à criação literária e poética.<sup>6</sup> Mircea Eliade em seu *História das crenças e das ideias religiosas* define sinteticamente o conhecimento gnóstico como uma mitologia negativa, onde a criação de tudo que conhecemos não é fruto do gesto amoroso de um deus bondoso, mas da ação perversa de um demiurgo diabólico que capturou as almas imortais num mundo de pura ilusão. Segundo Eliade:

O gnóstico ensina que seu verdadeiro ser (isto é, seu ser espiritual) é de origem e natureza divinas, ainda que, atualmente, se encontre preso num corpo; ensina também que ele habitava uma região transcendental, mas que depois foi projetado neste baixo mundo, que ele avança célere para a salvação e acabará por ser libertado de sua prisão carnal; descobre, enfim, que, enquanto seu nascimento equivalia a uma queda na matéria, seu “renascimento” será de ordem puramente espiritual. (2011, p.337)

O dualismo apresentado no poema “Interrogando” é tão afinado com a mitologia gnóstica que elementos fundamentais dela aparecem claramente como o demiurgo perverso que no poema é o “maldito”; e que quase passa despercebido na intrincada construção sintática. Personagem a que a alma obedece deixando para trás “os mundos do infinito”. Nessa perspectiva tem-se a explicação espiritual e mística para a tristeza do poeta, sempre alguém disposto a furar o véu de Maya. Ela, entretanto, não exclui a motivação social da dor e da desesperança marcada por pobreza e injustiça social aguda que atinge os desvalidos, os pobres, os deserdados. Na verdade, elas se complementam e se fortalecem mutuamente, denunciando a condição dolorosa do mundo da matéria, onde tudo é sofrimento.

Além desses caminhos para entender a melancolia decadente-simbolista, de origem claramente romântica e mística, há o viés psicológico.

Julia Kristeva, em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia* (1989), apresenta a definição da melancolia do ponto de vista da psicanálise, já que ela, a melancolia, ocupa uma posição de destaque entre os conceitos fundamentais de Freud. Inicia seu texto com

---

6. Mais recentemente o poeta e tradutor Claudio Willer publicou o livro *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna* (2010), onde ele estuda a influência e presença secreta da mitologia gnóstica na poesia moderna desde o Romantismo e do Simbolismo do século XIX, até às vanguardas e poéticas modernas do séc. XX.

Aristóteles e com o texto atribuído a ele (*Problemata*), no qual considera a melancolia como um traço da “genialidade” filosófica e artística. Uma conjunção entre a natureza do indivíduo de exceção e o desequilíbrio dos humores do corpo. De todo modo, o melancólico figura o indivíduo apto a inquietar-se e conhecer: “Com Aristóteles, a melancolia, equilibrada pelo gênio, é co-extensiva à inquietação do homem no Ser” (Kristeva, p. 14).

Pertence a Freud, principalmente, o reconhecimento da melancolia enquanto doença, separando-a da imagem antiga de manifestação de uma natureza singular, eleita. O pai da psicanálise alcança essa distinção através de outra, fundamental em suas teorias iniciais: a diferenciação entre *luto* e *melancolia*. O luto, que para a psicanálise é de fato um trabalho (trabalho de luto), um processo; que se segue à perda de um objeto amoroso, não pode ser confundido com a melancolia. O luto é essencial, mas em geral termina, pois o sujeito se encontra novamente apto ao ritmo “normal” da vida. Pode-se, então, definir a melancolia como um luto interminável, não concluído, aberto como uma ferida incapaz de cicatrizar. A definição médica nos dá Kristeva, apresentando melancolia e depressão como uma unidade:

Os dois termos, melancolia e depressão, designam um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites, na realidade, são imprecisos e no qual a psiquiatria reserva o conceito de ‘melancolia’ à doença espontaneamente irreversível (que só cede com a administração de antidepressivos) (p.16).

Para além da doença, interessa-me a motivação melancólica, para qual a psicanálise também tem suas respostas, e que estaria na base de toda a criação artística.

Nesse sentido, estéticas como a do Romantismo e do Simbolismo, marcadas por uma sensibilidade saturnina, podem ser um espaço muito propício para perceber como o poeta exprime a funda tristeza do “ser”. Uma das maneiras mais interessantes de manifestar a melancolia nessas poéticas é através do tema do duplo. O outro *eu*, mas um eu ameaçador, uma “sombra”. Esse outro “eu” está intimamente relacionado ao primeiro objeto amoroso perdido — como se todos os objetos amorosos fossem o baço reflexo do primeiro objeto amoroso, por isso que falar em depressão, diz Kristeva, “nos reconduzirá para a região pantanosa do mito narcísico”.

No esquema clássico da psicanálise, o sujeito estabelece uma relação ambígua com o objeto amado, pois, para não perder o que se perdeu, instala-o em si; mas, como existe uma agressividade velada contra o objeto da perda, o eu passa a odiar também esse outro “eu” que passou a existir em si, um “mau eu” (“sou mau, sou nulo, me mato”).

---

Assim, “a queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro” (Kristeva, p.17).

Penso ser Mendes Martins um dos poetas, no Simbolismo brasileiro, que melhor exprimiu a melancolia por ter se utilizado justamente do tema do duplo, da sombra. Seu poema “Tédio” é certeiro na apresentação refinada da tristeza profunda do sujeito melancólico:

Se eu pudesse apagar, por esse azul à fora  
O imenso turbilhão de estrelas que fulgura;  
Para fazer voltar o mundo aquilo que era outrora:  
Ao chão de que nos fala o verbo da escritura.

Se aquele cuja a vida é um hino de ventura,  
E os que vivem curvando a mágoa que os devora  
Eu pudesse envolver na mesma noite escura,  
Nessa noite que eu sonho e que não tem aurora.

Talvez o meu tormento achasse algum remédio,  
E, dentro de mim, talvez adormecesse o Tédio.  
Bem como um viajor a quem seduz a alfombra.

Talvez eu conseguisse andar sempre sozinho,  
Sem ver, de vez em quando, tomando-me o caminho  
Esse outro “eu” que detesto — a minha própria sombra.

Duas coisas desejo ressaltar na breve análise desse poema. A primeira diz respeito à apropriação do tema do tédio, ou do *spleen* como aparece nos românticos, inclusive bastante frequentemente em Baudelaire. A ideia do tédio era um dos meios de expressar, para românticos e simbolistas, a tristeza profunda que acometia o sujeito poético. Mesmo quando, como é o caso baudelaireano, esse tédio resulte de circunstâncias sociais sombrias — o clima cinzento da grande cidade que oprime e desterra o sujeito solitário —, sua origem interior, subjetiva, não pode ser ignorada. O tédio, desse ponto de vista, é uma das faces do melancólico, a outra seria a euforia. Depressão e mania.

No poema de Mendes Martins, o próprio tédio se personifica. Ele é o outro eu, o “mau eu”, o *nulificador*. Já a terceira estrofe (o primeiro terceto) dá mostras disso. A função da comparação com o “viajor” é muito eloquente: o remédio, a dissolução da existên-

---

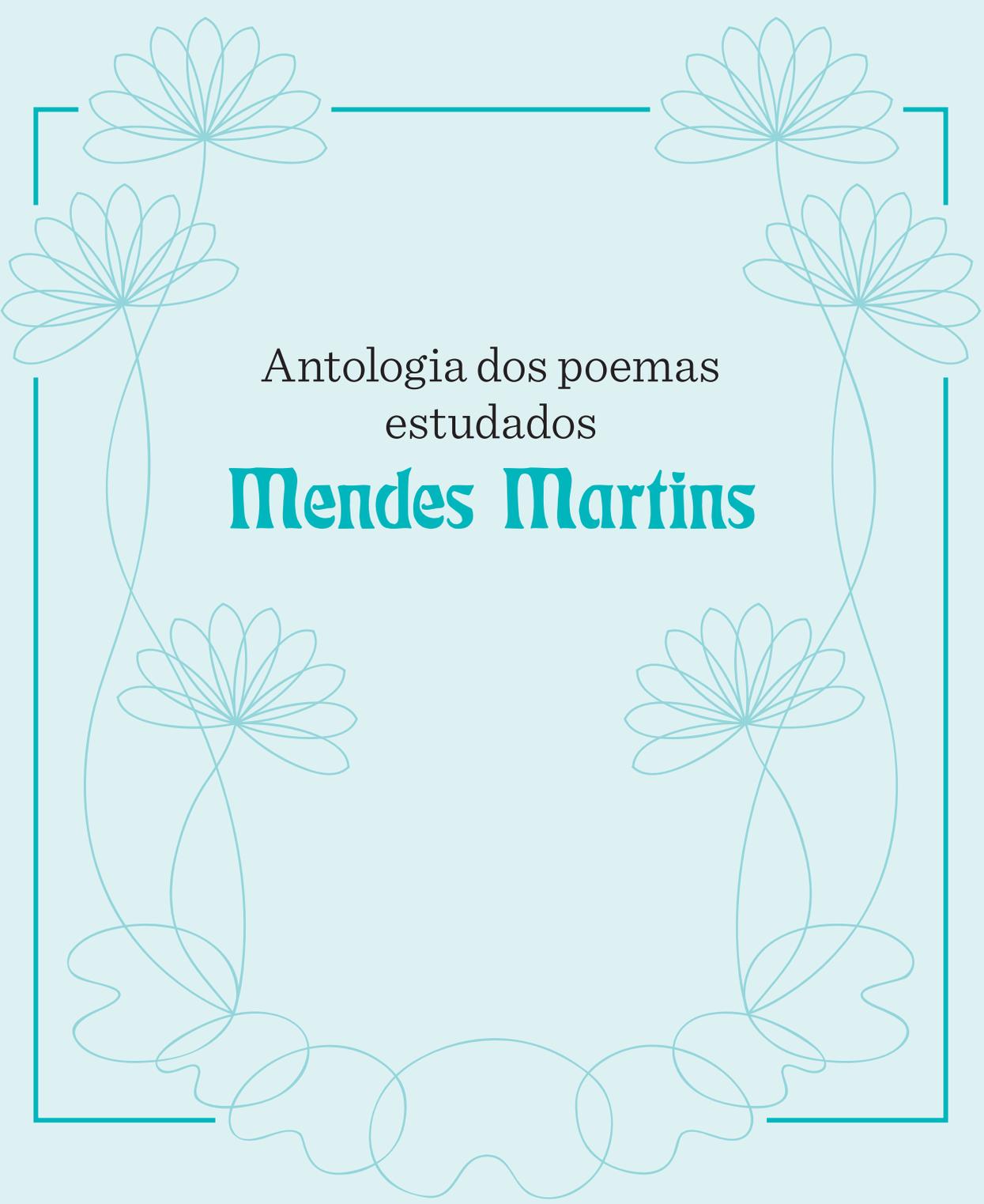
cia, talvez pudesse apascentar o tédio e fazê-lo adormecer, “dentro de mim”, diz o sujeito poético. A comparação com o termo *viajar* tem origem no termo abstrato *tédio*. A penúltima estrofe antecipa a cisão clara do eu que domina a chave de ouro do último terceto. O duplo, o outro que não permite “andar sozinho” e por vezes toma o caminho para si é detestável, um “outro eu” que se confunde com a própria sombra do poeta, dada a sua relação simbiótica com o sujeito do poema.

O segundo aspecto diz respeito ao escalonamento da destruição preconizada pelo sujeito. Na primeira estrofe, o sujeito poético expressa claramente o desejo de aniquilar a existência, num nível cósmico — “Se eu pudesse apagar, por esse azul à fora / O imenso turbilhão de estrelas que fulgura”. Fazer tudo voltar a uma era anterior, era que, representada pelo “verbo da escritura”, remete ao informe, ao indiferenciado. Esse desejo de *indiferenciação* também pode ser percebido na estrofe logo seguinte, mas noutra configuração — numa dimensão humana, onde a fronteira a ser apagada é entre o homem bem aventurado e o homem da mágoa e do sofrimento. Numa mesma noite escura, imagem também do informe, o sujeito deseja envolver a tudo e a todos. Do ponto de vista psicanalítico pode ser lido como um retorno ao estado primitivo de comunhão do sujeito com o erotismo materno, antes de seu ingresso no mundo da simbolização. É uma fantasia do sujeito como maneira desesperada de vencer a duplicidade ambígua própria da melancolia.

Assim, pode ser percebida uma divisão muito clara entre os quartetos e os tercetos do soneto. Nas duas primeiras estrofes (quartetos) esboça-se a expressão condicional fantasiada pelo sujeito poético. O “se...” esbarra na condição hipotética do aniquilamento denunciada logo no início da terceira estrofe (primeiro terceto) pelo advérbio “talvez”. Em outras palavras, só com o aniquilamento do diferenciado, ou seja, de tudo que existe, a eliminação do plano do simbólico; é que a condição melancólica poderia ser superada. O discurso condicional do sujeito poético, entretanto, reconhece a impossibilidade dessa estratégia e a assume apenas como recurso retórico que sublinha o caráter perene da melancolia, tão bem representada pela sombra que só pode ser extinta com a aniquilação do próprio sujeito.

Poucos poetas, no Simbolismo brasileiro, e mesmo no ocidental, exploraram como Mendes Martins, o tema do duplo e suas implicações melancólicas. Além de “Tédio”, outros poemas seus exprimem essa arte poética marcada pelo mal-estar, pelo misticismo mortificador e pela melancolia profunda. Traços marcantes de uma poética que representou no final do século XIX a crítica pioneira de uma cultura racionalista e materialista.

---

A decorative border in a light teal color frames the central text. It features stylized flowers with multiple petals and long, thin stems that curve and loop at the bottom. The border is composed of four flowers at the corners and a continuous line of loops at the bottom.

Antologia dos poemas  
estudados

**Mendes Martins**

## A DAMA BRANCA (BALADA)

Noite hibernal. Nos longos corredores  
Do medievo castelo, então silente,  
Da ventania, que espedaça as flores,  
Apenas se ouve o cântico plangente.

Escuridão profunda. De repente,  
Branco fantasma surge entre os negros...  
A chuva tamborila, surdamente,

Das janelas nos vidros multicores.  
E a sentinela — um veterano ousado —  
Vendo esse vulto que lhe passa ao lado  
E, entre as arcadas, se esvaece em breve;

A sentinela — perfilando a adaga —  
Faz continência à bela notívaga:  
A dama branca, a dama cor de neve...

---

## NUM ÁLBUM

### 1

...E quando a noite os astros arrebanha,  
E, em confusão, dispersam-se as neblinas,  
Vê-se ao longe — no cimo da montanha —  
O castelo feudal todo em ruínas.

E, no entanto, ele já foi — outrora —  
A habitação do gozo e da ventura.  
Ai tudo se transforma de hora em hora!...  
Não vem, após o dia, a noite escura?...

### 2

O povo do lugar e os camponeses  
Dos arredores contam, em palestra,  
Que se ouvem, no castelo, à noite, às vezes,  
Uns murmúrios de baile, uns sons de orquestra.

Que um fantasma sutil como os w vapores,  
De olhar tristonho, de comprido manto,  
Passeia nos desertos corredores,  
Que se iluminam como por encanto.

### 3

Meu coração — das ilusões, outr'ora,  
A estância alegre, o pouco abençoado —  
Meu pobre coração, minha senhora,  
É também um castelo arruinado.

E bem como aquele outro — o da colina —  
Resplandece e luz todo risonho,  
Quando o visita a sombra peregrina,  
O macilento espectro de algum sonho.

---

## FANTASIA

Contei meu sofrimento ao velho mar cansado,  
E o mar, após me ouvir, me disse, suspirando:  
— Eu padeço também, também sou desgraçado  
E em vão procuro o olvido a morte procurando.

E acrescentou, depois, de cólera espumando  
Como um deus de Ossian do céu precipitado:  
— É mil vezes melhor morrer a gente quando  
A vida é um pesadelo, um sonho amargurado.

E o mar pôs-se a gemer, gemer. Crepusculava...  
Longe, a vela de um barco às sombras acenava,  
No seu voo triunfal querendo em vão detê-las...

E a noite veio, enfim, morosamente, aos poucos...  
E vendo a mim e ao mar chorando como loucos,  
Se desfez, no infinito, em lágrimas de estrelas.

---

## NO CEMITÉRIO

Aqui jaz meu irmão — diz uma lousa.  
E, além, como um suspiro dolorido,  
Ai, aqui — diz uma outra — aqui repousa  
Aquela que eu amei como um perdido.

E, lendo as inscrições, eu caminhava  
Calcando a relva umedecida e fria...  
Aqui jaz meu esposo — uma bradava...  
Meu pai aqui descansa — outra dizia.

Que lugar tão sinistro e desolado...  
Era nessa hora de langor, silente,  
Em que o sol — como um brigue incendiado —  
Vai se abismar nos mares do ocidente.

Dos chorões na ramagem sonolenta,  
N'um murmúrio de dor, de mágoa insana,  
Cantava a brisa preguiçosa e lenta,  
A assustadora nênia do Nirvana.

As cruzes — pelo chão d'esse cemitério,  
Como um bando de corvos, derramadas,  
Tinham no aspecto a insânia de um mistério  
E a tristeza das rosas desfolhadas.

O silêncio da morte que apavora,  
— como um sudário de profundas mágoas —  
Pairava ali... como pairava, outrora,  
O espírito de Deus... por sobre as águas.

E, lendo as inscrições, eu caminhava  
Calcando a relva umedecida e fria...  
Aqui jaz meu esposo — uma bradava...  
Meu pai aqui descansa — outra dizia.

---

Que de sonhos d'amor, que de loucuras,  
Findos — quem sabe? — da existência em meio,  
Não guardareis, oh brancas sepulturas,  
No vosso imenso e congelado seio.

Vós sois d'aqueles que o viver cativa,  
E a desventura de pungir não cansa,  
A barca de Noé pairando ativa,  
Sobre o naufrágio da mentida esp'rança.

E uma tristeza sem igual, sombria  
Meu coração nas garras apertava...  
Surgiu no céu a lua que dir-se-ia  
Imensa flor de luz... que desabrochava.

---

## PERISTILO

Não busqueis, neste livro, a cólera divina  
Que inflama, impetuosa, os versos hugoanos,  
E que, do alto da estrofe, intrépida fulmina,  
Co'a maldição da História, os crimes e os tiranos.

Se jamais, dentro em vós, da vida os desenganos  
Fizeram germinar a Dúvida assassina,  
E eterna como Deus, de voss'alma os arcanos,  
Das crenças do passado a estrela inda ilumina;

Se, como alguém já disse, achais que a Poesia  
Precisa obedecer às leis da geometria  
E às leis que obedece o giro do universo;

Não leiais este livro... aqui tudo é tristonho.  
Relembra uma ilusão perdida cada verso,  
Deplora cada estrofe a morte de algum sonho.

---

## INTERROGANDO

Alma!... Porque deixaste, um dia, a imensa altura  
Do céu para habitar o pântano da vida?...  
É um cárcere a matéria, uma prisão escura,  
Um tormento sem nome, uma ânsia indefinida.

Que força extraordinária, atroz, desconhecida  
Envolveu-te a razão nas sombras da loucura?...  
Agora é muito tarde! Hás de cair vencida,  
Sob o peso da cruz da humana desventura.

Alma!... Porque fugiste à esplendorosa esfera,  
À estante onde floresce a eterna primavera  
Da luz de que se adorna a tímida alvorada?...

A que suma vontade, a que maldito,  
Deixaste, obedecendo, os mundos do infinito,  
Pr'a viver, dentro em mim, chorando, enclausurada?...

---

## TÉDIO

Se eu pudesse apagar, por esse azul à fora  
O imenso turbilhão de estrelas que fulgura;  
Para fazer voltar o mundo aquilo que era outrora:  
Ao chão de que nos fala o verbo da escritura.

Se aquele cuja a vida é um hino de ventura,  
E os que vivem curvando a mágoa que os devora  
Eu pudesse envolver na mesma noite escura,  
Nessa noite que eu sonho e que não tem aurora.

Talvez o meu tormento achasse algum remédio,  
E, dentro de mim, talvez adormecesse o Tédio.  
Bem como um viajor a quem seduz a alfombra.

Talvez eu conseguisse andar sempre sozinho,  
Sem ver, de vez em quando, tomando-me o caminho  
Esse outro “eu” que detesto — a minha própria sombra.

---



# Domingos Magarinos

um legado em  
transformação

## As muitas faces do poeta

A vida de Domingos Magarinos de Souza Leão se divide em dois momentos: o período em que viveu no Recife, sua terra natal, desde o seu nascimento em 1874; e a mudança para o Rio de Janeiro onde veio a falecer em meados dos anos 40.

O mais fértil e mais interessante do que produziu, entretanto, está ligado ao Recife e ao *cenáculo* da cidade. É o período de sua juventude e, embora não tenha parado de escrever e mesmo publicar seus poemas enquanto residia no Rio, o cenário carioca não parece ter se aberto para o poeta Magarinos. Ele mesmo parece ter conduzido sua vida noutra direção. Em Recife, era um poeta conhecido, integrante inclusive do grupo que viria a editar uma das revistas literárias mais importantes do estado — a *Revista Contemporânea*, com título homônimo da revista carioca. No Rio, a poesia simbolista parece ter dado lugar a outros interesses.

Do ponto de vista intelectual, ao que tudo indica, o esotérico suplantou o poeta na fase carioca. Some-se a isso o flerte com o universo da música popular. Magarinos foi parceiro de vários músicos na composição de canções, como é o caso de “Canção do rio”, com Alberto Nepomuceno, e “Ciúme de cabôca”, com Josué de Barros — esta última interpretada por Elisa Coelho em 1930; e ainda a canção “Miss sertão”, com Plínio de Brito, interpretada por Carmen Miranda.<sup>7</sup> É outro momento já, mais “pop”, menos propício à linguagem mística que marcou sua poesia simbolista da juventude.

Como ocultista, foi pesquisador influenciado pela ideia da antiguidade e importância espiritual da América que, em sua desconhecida e misteriosa pré-história, teria acomodado civilizações avançadas e *mentalmente* evoluídas. Magarinos viveu um momento muito eclético, um verdadeiro mix de arqueologia amadora, misticismo e historicismo anticientífico, que rendeu uma bibliografia muito interessante e pouco estudada e debatida. Enquadram-se nessa linha esotérica algumas de suas últimas publicações. São elas *Muito antes de 1500*, *Amerriqua: as origens da América* e *Mistérios da pré-história americana*. Ao que tudo indica, há um livro publicado e perdido intitulado *O velho novo mundo*. A premissa de toda a obra esotérica de Magarinos é basicamente a mesma: a América como o berço fundamental da raça humana, através de civilizações antiquíssimas que teriam desaparecido quase que completamente, deixando apenas uma sombra do que realmente foram.

Domingos Magarinos foi um dos responsáveis pela fundação da Fraternitas Rosicruciana Antiqua (FRA), no Brasil, em 1933. Atuou ativamente para a instalação da ordem que se encontra ativa no Brasil até hoje. Suas obras ocultistas foram assinadas com o seu nome de batismo na ordem: Epiaga.

---

7. Esse flerte com a canção popular não é um privilégio do Magarinos. O poeta Olegário Mariano, fortemente influenciado pela estética simbolista, também foi parceiro em composições dos anos 30, gravadas também por Carmen Miranda, como é o caso de “Absolutamente”, em parceria com Joubert de Carvalho.

Em resumo, a vida do poeta, após o Recife, foi bem diferente. E, embora seja possível dizer que a poesia perdeu terreno para as atividades do pesquisador e iniciado esotérico, percebe-se também que o viés espiritualista que norteia a trajetória de Magarinos provavelmente originou-se na juventude dedicada à criação poética. Não são poucos também os poetas que viveram a estética decadente e simbolista e se associaram a ordens, confrarias e seitas. Caso famoso é o de Dario Vellozo, no Paraná. Ele fundou com outros confrades de poesia e interesse ocultista um instituto neo-pitagórico, que era palco para as “Festas da Primavera”, celebradas num templo em estilo grego que mandara construir no terreno de sua propriedade.<sup>8</sup>

A primeira reunião dos poemas de Magarinos chama-se *Tropheos* (1902), que além de trazer poemas até então inéditos, reúne textos já publicados em revistas, almanaques e periódicos; como é o caso dos poemas publicados na Revista Contemporânea, quando o autor ainda assinava Domingos Souza Leão. Além disso, o volume trazia, desde sua primeira edição em 1902, poemas de um livreto publicado de maneira precária e anterior a esse ano, absorvido por *Tropheos*.

Na poesia de Magarinos há a presença de muitos dos elementos mais convencionais da proposta simbolista, manuseados com apuro técnico. Mesmo quando é convencional, sua poesia não deixa de apresentar qualidades formais. Algo que se verifica na segunda reunião de poemas que publicou em formato livro, já no Rio de Janeiro, que é *Últimos sonetos* (1917). É muito provável que os poemas reunidos nesse livro tenham sido elaborados na fase recifense e, intuindo o poeta os novos rumos de sua vida, tenha decidido copilar o que não havia publicado para dar assim por encerrado as suas preocupações ao menos com a imagem de poeta que havia construído desde o Recife.

A antologia já citada de Oliveira e Silva faz referência a outro livro — *Terra pernambucana* — que teria sido publicado em 1907. Caso esse livro tenha sido publicado de fato é muito provável que a data esteja errada e ele pertença aos anos 20 ou mesmo 30, já que nesse período o poeta volta sua atenção para um lirismo popular de cunho regionalista, como se verifica nas letras das canções de suas parcerias.

## As convenções simbolistas

Das convenções da lírica simbolista, um motivo muito frequente na poesia de Magarinos é o da mulher terrível, encarnação de Salomé. Essa personagem tem vasta fortuna na produção decadente e simbolista, emprestando seu nome bíblico a vários poemas. É um tema muito frequente, por exemplo, nas telas do pintor simbolista Gustave Moreau, algo que foi percebido por Huysmans — autor de *Às avessas* — e que o

---

8. Para ver mais, consultar a obra de Andrade Muricy: *Panorama do Simbolismo Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. Vol 1.

instigou a escrever sobre essa mulher “castradora”, muitas vezes cheia de pathos e capaz de provocar horror.

Essa representação da mulher parece ser a manifestação dos “olhos negros” que nomeiam o poema que segue:

Olhos negros, nostálgicos, lascivos,  
Olhos negros de lúbricos negrores,  
Enlanguescidos de prazeres vivos,  
Iluminados de clarões traidores.

A languidez, os mágicos fulgores  
Destes teus olhos infernais, nocivos,  
Fluem desejos, atrações, torpores,  
Desejos e torpores excessivos!

Olhos negros, nostálgicos, sensíveis,  
Olhos feitos de amor, de sensualismo,  
Em que se ocultam seduções temíveis...

Olhos que escondem os sutis venenos,  
Os filtros, os narcóticos, o abismo  
Das tentações satânicas de Vênus!

A partir dos olhos, chega-se ao caráter sombrio dessa mulher evocada metonimicamente — ela representada por uma parte de seu ser, no caso os olhos. Assim, a metonímia permite atribuir toda a farta adjetivação à figura feminina que comparece apenas obliquamente no poema. Note-se que mesmo a palavra “amor” parece estar reduzida a um desejo melancólico que, antes de agradar e elevar; assusta e ameaça. Nostalgia e sensibilidade se confundem com sensualismo e seduções temíveis. É uma versão obscura do desejo, lido como expressão irremediavelmente pagã do corpo. Daí a fusão do elemento mitológico grego com o cristão, compondo a figura híbrida de uma *Vênus satânica*.

Segundo Gibson,

Ora parece que o puritanismo tende a surgir espontaneamente, sem teoria nem sistema, em tempos de grande mutação cultural. Cada revolução política, religiosa ou

---

industrial é seguida por uma fase de discussão pública e legislação puritana. (...) Quando as velhas regras e formas culturais são rejeitadas ou ignoradas, os indivíduos perdem seus esteios. Por conseguinte, um homem novo confrontando-se com uma mulher que deseja, pergunta a si mesmo como se deve comportar se pretende ser escolhido por esta como um homem. E se a resposta não lhe aparecer, talvez ele sinta os poderes ou atração da mulher como uma ameaça. (...) A arte simbolista concedeu expressão a esse sentimento. (2006, p. 39-40).

Essa simbiose de elementos da mitologia pagã com os da mitologia cristã pode ser verificada em outros poemas de Magarinos. Em muitos casos, a fusão resulta nessa imagem sombria do feminino, como é o caso do poema “Vênus cristã”, em que a descrição da *musa* exprime obliquamente a sua condição cadavérica. Nesse sentido, o poema ganha um colorido grotesco, sugerindo a contemplação sensual de uma jovem mulher morta.

Mesmo morta, a mulher não deixa de exalar levemente o seu perfume, lançando o sujeito poético numa nostalgia infernal, marcada pela impossibilidade de retorno a um passado apenas sugerido. A cena toda, diz-nos o sujeito lírico, se desdobra como num sonho. Também há ecos de outro motivo muito frequente tanto no Romantismo como no Simbolismo: a noiva casada precocemente com a sepultura. Como ocorre no poema “Noiva dolorosa” em que o desfecho intensifica o sofrimento da condição incompleta do ser que fenece sem conhecer a linguagem do amor:

Sentem-se vir do seu olhar mortuário  
Os prantos, os lamentos, funerário  
Poema de mágoas, de tristeza cheio.

Mesmo que se creia exagerada a ideia de Gibson, presente na citação, de que a poesia simbolista captou como um sismógrafo a instabilidade das relações entre o masculino e o feminino na aurora da modernidade; deve-se considerar o fato de que as imagens daquilo que podemos chamar de *terrível feminino* associam a mulher à morte, ao lado desconhecido da existência, ao sem explicação, onde soçobram o chão das certezas que confortam. Na verdade, seria mais correto dizer que a figura feminina estabelece uma ponte entre o prazer e a dor, entre vida e morte, entre conhecimento e desconhecido. Daí a fusão entre o paganismo (o prazer) e o cristianismo (o sofrimento).

A fusão de contrários pode ser reconhecida justamente nos tercetos do poema “Vênus cristã”:

---

Guirlandada de rosas e lilases  
Sonho-te envolta em delicadas gazes,  
Na pureza de um sonho delicado...

Mas, sinto vir de tua carne morta,  
Esse vago perfume que transporta  
Aos infernos dantescos do passado.

O contraste entre “sonho delicado” e “infernos dantescos” é bem evidente. Chama atenção também o fato de que o “vago perfume” pode ser interpretado pelo menos de duas formas. Na primeira, o leitor pode associá-lo à carne morta, o que levaria a crer que o termo “perfume” se reveste de um uso irônico; na segunda, ele se conecta com o passado — convertido em inferno a partir da ótica do sujeito então solitário em decorrência da morte de sua musa. Essa simetria de opostos parece fundamentar as recorrentes imagens do *terrível feminino* em Domingos Magarinos.

Há também que se chamar a atenção para o conjunto de símbolos que se tornaram veículos tão convencionais da sensibilidade simbolista que já tinham se desgastado no início do século XX. Embora o Simbolismo tenha se colocado desde o início como um movimento renovador, até mesmo de ruptura, desde sua versão *decadente*; como em todo estilo de época há práticas que rapidamente se convencionalizam. A partir de adeptos que se apropriam de determinados recursos, motivos e temas, sem maior reflexão ou talento artístico para compreender o alcance e as implicações das proposições do movimento.

Anna Balakian chega a falar em “alfabeto simbolista” (1985), como um conjunto variado, mas perceptível de símbolos partilhados pelos poetas a partir mesmo do vocabulário e das imagens recorrentes na obra de seus principais fundadores — Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. No compartilhamento desses símbolos estaria a “cilada” simbolista, para usar outro termo empregado pela própria Balakian. É certo seu diagnóstico desse sintoma:

Gradualmente, muitos desses símbolos, mesmo os que eram ambíguos em princípio, se tornaram fixos e específicos na medida em que eram compartilhados por uma longa série de autores. Se no começo tinham uma multiplicidade de significados, a estilização foi reduzindo sua ambivalência e o caráter de seu enigma (1985, p.85).

---

Essas convenções de simbolismo partilhado estão presentes também em boa parte da poesia de Magarinos: a lua, o mar, os sinos, as estátuas, a rosa, a noite... O poema “O mar”, por exemplo, tem por motivo um dos símbolos mais frequentes da poesia simbolista em todas as latitudes. O uso do rico simbolismo do mar ressoa intensamente a partir do Romantismo na poética ocidental. Baudelaire foi um dos responsáveis por instaurar o aspecto moderno desse simbolismo. As referências ao mar, na poesia de *As flores do mal* são inúmeras. Fizeram — literalmente — escola. Desde a alusão ao ambiente marinho, como ocorre num importante poema como “O albatroz”; até o já clássico “O homem e o mar”, na tradução de Ivan Junqueira:

Homem liberto, hás de estar sempre aos pés do mar!  
O mar é o teu espelho; a tua alma aprecias  
No infinito ir e vir de suas ondas frias,  
E nem teu ser é menos acre ao se abismar.

Apraz-te mergulhar bem fundo em tua imagem;  
Em teus braços a estreitas, e teu coração  
Às vezes se distrai na própria pulsação  
Ao rumor dessa queixa indômita e selvagem.

Sois todos esses deuses turvos e discretos:  
Homem, ninguém sondou-te as furnas mais estranhas;  
Ó mar, ninguém tocou-te as íntimas entranhas,  
Tão ciumento que sois de vossos bens secretos!

E todavia há séculos inumeráveis  
Combateis sem nenhum remorso ou piedade,  
Tamanho amor guardais à morte e à crueldade,  
Ó meus irmãos, ó gladiadores implacáveis!

O paralelo que o poema estabelece entre o homem e o mar, aproximando a profundidade — até hoje desconhecida — do mar com a interioridade profunda do homem se torna paradigmática. Os antecedentes são obras de feição romântica que desde o final do século XVIII tematizam e exploram a ideia do *infinito*. É o caso do famoso poema “O infinito” de Giacomo Leopardi.

Em *Tropheos*, há a mesma disseminação de referências marinhas que culminam no poema “O mar”. Embora as diferenças entre o poema baudelairiano e o poema de Ma-

---

garinos sejam imensas, o paralelismo metafórico entre o mar e o homem é mantido, assumindo ainda o mar a qualidade de poeta — um velho Anacreonte:

Choras em vão as tuas negras queixas!...

Em vão ergues a voz em que tu cantas,  
Oh, hercúleo titã de alvas madeixas  
As espumas das vagas que levantas.

Nesse eterno soluço de gigante  
Eu bem traduzo o teu desejo eterno,  
O teu sonho de poeta, extravagante.

És o velho Anacreonte ansioso e terno,  
Contando à lua, a deliciosa amante,  
A velha história de um amor superno.

Mas, a branca Latonia não encantas  
E o teu amor que num soluço enfeixas,  
Ela não sente quando a voz levantas...

Choras em vão as tuas negras queixas!...

A personificação do mar é realizada por uma cadeia de metáforas; o mar é hercúleo titã, um gigante, um poeta extravagante, um velho Anacreonte; e, por fim, a referência mitológica sugere na última estrofe a associação com o deus Oceano e a própria narrativa da deusa Latonia, mãe de Apolo e Ártemis. Segundo a mitologia, Latonia foi perseguida por Hera, pois Zeus era o pai dos filhos divinos que ela daria à luz. Apenas a ilha de Delos aceitou ser o refúgio da deusa. No poema, o mar (Oceano) aparece como enamorado por Latonia, e alguém a quem ela despreza.

Para além das referências à mitologia clássica, o que salta à vista é a dupla analogia: com o homem (o velho Anacreonte) e com os deuses (o titã Oceano). No poema baudelaireano há a mesma triangulação metafórica: o mar como espelho do homem liberto, ou seja, homem = mar; mas também são os homens, diz-nos o poema de Baudelaire, todos esses “deuses turvos e discretos”. Em outras palavras, a mesma cadeia metafórica aparece contemplada no poema de Magarinos a despeito das grandes diferenças entre os dois textos. E nesse sentido, um resquício de eloquência romântica dá ao

---

poema de Magarinos um tom excessivo, resolvido por Baudelaire em imagens mais precisas. De todo modo, esse é um lugar-comum significativo da poética simbolista.

## A influência de Cruz e Sousa: um legado transformado

Além da presença das grandes dicções do Simbolismo internacional, principalmente de origem francesa; é possível ler em boa parte de *Tropheos* a forte influência de Cruz e Sousa. E nesse caso, não falamos mais em símbolos partilhados e convencionalizados, dos quais o próprio Cruz e Sousa não escapa; mas em algo ainda mais significativo que seria a *emulação de um estilo*.

João da Cruz e Sousa é considerado de maneira unânime como o maior poeta brasileiro do período simbolista. Inicialmente, sua poesia foi mal recebida pelos críticos brasileiros que eram seus contemporâneos. Araripe Júnior e José Veríssimo não viram mais do que um grande talento abafado pela “fatalidade” da raça. Era uma crítica marcada pelas ideias deterministas francesas, carregada de positivismo e evolucionismo. Mesmo que José Veríssimo tenha adotado posturas aparentemente modernas e seu esteticismo ganhe ares de vanguarda metodológica; ele julgou muito negativamente a poesia do “cisne negro” — como intitularam a Cruz e Sousa os seus colegas de escola — em decorrência da hereditariedade. Veríssimo não mede palavras para exprimir a triste visão da época que considerava o negro como filho de uma raça atrasada, primitiva, não reconhecendo no estilo de Cruz e Sousa mais do que “um verdadeiro cacoete, próprio dos primitivos, das repetições enfáticas, substituindo expressões que lhe faltam” (1978, p.228).

Já há bom tempo se faz a restituição histórica não só do valor da poesia de Cruz e Sousa como do Simbolismo brasileiro em geral. Massaud Moisés acredita que Cruz e Sousa está “entre os maiores poetas brasileiros de todos os tempos” (Moisés, p.119); Carpeaux considerou alguns de seus poemas como as “manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna” (in: Andrade Muricy, 1987, p. 159). Mais recentemente Antonio Carlos Secchin insistiu nas ligações profundas entre o modernismo e a poesia de Cruz e Sousa, representadas por exemplo pela ideia de “verso harmônico” de Mário de Andrade, que teria tido uma recepção acolhedora da poética do “Cisne negro”. A poesia de Cruz e Sousa apresentaria recursos retóricos fundamentais para a proposta do verso harmônico de Mário de Andrade. Entre esses recursos estão as “sucessões de frases nominais” e as “bruscas rupturas de encadeamento lógico-discursivo” (Secchin, 2003, p.143).

Por volta da última década do século XIX, ainda vivo; e na década seguinte, Cruz e

---

Sousa gozava já de grande prestígio, ao menos entre os círculos restritos de poetas e leitores de poesia. Em 1895, por exemplo, relata Andrade Muricy, Alphonsus de Guimaraens foi ao Rio de Janeiro com o objetivo único de conhecer o poeta em sua humilde e pequena casa. É possível que as visitas de Magarinos ao Rio tenham sido constantes antes dele fixar residência na cidade, o que ocorre sem dúvida na primeira década do século XX.

O fato é que Magarinos passou pela poesia de Cruz e Sousa, como o demonstram alguns de seus poemas mais interessantes. Em toda a sua poesia, pode-se perceber a forte influência do “Dante negro”. O poema “Ao luar”, de *Tropheos*, cotejado com o poema “Monja”, do livro *Broquéis* (1893) permite ver que a admiração do poeta pernambucano por Cruz e Sousa foi de fato definidora. Seguem os dois poemas, lado a lado, para que se tenha uma visão da real presença da poesia de Cruz e Sousa na poesia de Magarinos.

### AO LUAR

Monja triste de face amargurada,  
Lua, monja dos claustros estelares,  
Não sei que funda mágoa e que pesares  
Sonho, sentindo a tua luz nevada.

Não sei que melancólicos cismares,  
— uns queixumes de noiva enclausurada —  
Descubro em tua alvura congelada,  
Mais fria do que as pedras tumulares!

Envolto nessa mística e marmórea  
Luz, que derramas pelo azul profundo,  
Recordo e fantasio a velha história,

A dor suprema, a íntima tortura,  
De um coração que morre para o mundo  
Entre as negras paredes da clausura!

*Domingos Magarinos*

### MONJA

Ó Lua, Lua triste, amargurada,  
Fantasma de brancuras vaporosas,  
A tua nívea luz ciliciada  
Faz murcheecer e congelar as rosas.

Nas floridas searas ondulosas,  
Cuja folhagem brilha fosforeada,  
Passam sombras angélicas, nivasas,  
Lua, Monja da cela constelada.

Filtros dormentes dão aos lagos quietos,  
Ao mar, ao campo, os sonhos mais secretos,  
Que vão pelo ar, noctâmbulos, pairando...

Então, ó Monja branca dos espaços,  
Parece que abres para mim os braços,  
Fria, de joelhos, trêmula, rezando...

*Cruz e Sousa*

Evidentemente, não é a repetição da fórmula de Cruz e Sousa que confere valor a alguns dos textos de *Tropheos* — embora isso já lhes atribuísse um valor histórico inquestionável; mas, o que de diferente é introduzido nessa apropriação, nesse exercício

---

de emulação. E aí se situaria o valor literário propriamente dito — o valor *estético*.

O poema “Eterna prece” abre o livro *Tropheos*, e creio tratar-se de uma das peças de emulação da poética de Cruz e Sousa mais interessantes da poesia brasileira, por tudo aquilo que o texto traz de sutil diferença em relação ao seu modelo:

Luminosas visões, essas que vejo,  
Rosados braços para mim abrindo,  
Willis brancas, que em lúcido cortejo  
Dos mistérios do encanto vem surgindo;

Sombras vagas do amor e do desejo,  
Estranhas formas do luar florindo,  
Imagens santas que contemplo e beijo,  
Serenamente pelo azul subindo;

Por céus nitentes, matinais, radiantes,  
Céus sem névoas, sem brumas, sem neblinas,  
Envolvidos em astros flamejantes,

Passai, passai, passai sutis e finas,  
Leves, dispersas, vagas, neblinantes,  
— oh! Quimeras do sonho, cristalinas...

O caráter profundamente abstrato do poema, a adjetivação abundante e enumerativa, a repetição de palavras, o ritmo que sugere o inefável; um ambiente, enfim, onde tudo parece fluir, dissipar-se e dar lugar a um puro sensorialismo vibrátil. O leitor trilha caminhos que até Cruz e Sousa eram absolutamente desconhecidos na poesia brasileira. Isso tudo dentro da estrutura até então clássica do soneto, abalada pelo sentimentalismo e voluntarismo romântico, mas não afastada da sólida dimensão lógico-discursiva em que se apoiava sua estruturação.

Dois aspectos iniciais são fundamentais para entender os efeitos que esse tipo de poesia causa no ouvido do leitor: um uso diferenciado de recursos tradicionais de metrificção e a qualidade sonora das escolhas lexicais, ou seja, a sonoridade das palavras escolhidas e seu impacto nos significados que a leitura pode produzir.

Vejamos os aspectos sonoros da primeira estrofe. Nela, todos os versos, como no

---

restante do poema, são decassilábicos (compõe-se de dez sílabas poéticas), como é usual no soneto, seja ele italiano, francês ou inglês. Há *elisões* no terceiro e quarto versos da quadra.

Lu-mi-**no**-sas-vi-**sões**, -es-sas-que-**VE**jo,  
Ro-**sa**-dos-**bra**-ços-pa-ra-mim-a-**BRIN**do,  
**Wi**-llis-**bran**-cas,-queem-**lú**-ci-do-cor-**TE**jo  
Dos-mis-**té**-rios-doen-**can**-to-vem-sur-**GIN**do;

Uma das marcas mais significativas da versificação simbolista foram certas *irregularidades* métricas. Essas irregularidades colaboram, frequentemente, com os efeitos musicais inusitados que o movimento tanto cultivou. No caso de “Eterna prece”, quero chamar atenção para as cesuras do poema, as sílabas fortes que marcam internamente o ritmo do verso. No primeiro verso, elas se distribuem na terceira e na sexta sílaba poética; no segundo, elas ocupam a segunda e a quarta sílabas poéticas; no terceiro verso, as cesuras se distribuem na primeira, na terceira e na sexta; e, por fim, no quarto verso elas ocupam novamente a terceira e a sexta sílabas. O esquema das cesuras pode ser resumindo então da seguinte maneira:

1-2-**3**-4-5-**6**-7-8-9-10  
1-**2**-3-**4**-5-6-7-8-9-10  
**1**-2-**3**-4-5-**6**-7-8-9-10  
1-2-**3**-4-5-**6**-7-8-9-10

Embora a distribuição rítmica das sílabas fortes siga relativamente de perto o decassílabo heroico — o mais tradicional — que prevê acentuação interna na sexta sílaba poética, como ocorre em três dos quatro versos da estrofe; há variações e cesuras colocadas de maneira inusitada, como é o caso do segundo e do terceiro versos. O ritmo fluido do verso decorre em boa parte da quantidade incomum de sílabas poéticas que têm força suficiente para serem interpretadas como cesuras e que dão à frase um ondular, às vezes mais compassado, como ocorre, no primeiro, no terceiro e no quarto versos; ou mais impetuoso no início e descendente depois como ocorre no segundo verso.

Na segunda estrofe um interessante esquema de distribuição de cesuras também ocorre:

**Som-bras-va-gas-doa-mor-e-do-deSEjo,**  
**Es-tra-nhas-for-mas-do-lu-ar-flo-RINdo,**  
**I-ma-gens-san-tas-que-com-tem-ploe-BEIjo,**  
**Se-re-na-men-te-pe-loa-zul-su-BINdo;**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

Nessa segunda estrofe, os decassílabos se aproximam do modo sáfico — com cesuras na quarta e oitava sílabas. O que não impede que haja a mesma distribuição expansiva de cesuras ao longo dos versos, enfatizando a ondulação rítmica já referida. Note-se o último verso dessa segunda quadra do soneto, em que a primeira cesura do verso demora a chegar, diferentemente do que acontece nos três versos anteriores. É como se o verso a princípio se arrastasse, moroso, e na medida em que avançasse sofresse uma aceleração: “serenamente pelo azul subindo”.

Poderíamos resumir assim o ritmo dos quartetos: ondeante, com momentos de aceleração e desaceleração, situados em pontos estratégicos; como acontece no último verso dos quartetos. Não me parece mero acaso após essa subida o poema se concentrar no alto espaço de céus matinais e radiantes. Os dois tercetos se desenvolvem nessa ambientação ainda mais abstrata. Vejamos a distribuição rítmica dos tercetos:

**Por-céus-ni-tem-tes,-ma-ti-nais,-ra-DIANtes,**  
**Céus-sem-né-voas,-sem-brumas,-sem-ne-BLIInas,**  
**En-vol-vi-dos-em-as-tros-fla-me-JANtes,**

**Pas-sai,-pas-sai,-pas-sai-su-tis-e-FInas,**  
**Le-ves,-dis-per-sas,-va-gas,-ne-bli-NANtes,**  
**— oh!-Qui-me-ras-do-so-nho,-cris-ta-LIInas...**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

**1-2-3-4-5-6-7-8-9-10**

---

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10

Uma das primeiras coisas que chama atenção aos ouvidos mais atentos é o uso intenso de aliterações nos tercetos, coisa que não se viu nos quartetos. O primeiro terceto é digno das aliterações radicais de Cruz e Sousa, em sibilantes e nasaladas:

Por **céus nitentes, matinais, radiantes,**  
**Céus sem névoas, sem brumas, sem neblinas,**  
**Envolvidos em astros flamejantes,**

Elas reforçam o ritmo ondulante que indicamos como característico do poema. O mesmo pode ser percebido no primeiro verso do segundo terceto. O tipo de decassílabo em que foi vertido o verso — o “martelo” —, com sílabas fortes e fracas se alternando, apura também essa ondulação hipnótica que parece nos levar para um espaço de brancura e sonho.

A quantidade de adjetivos no poema é grande, e nos tercetos abundante. O elemento “céus”, que domina o primeiro terceto, está adjetivado com: nitentes, matinais, radiantes, sem névoas, sem brumas, sem neblinas e a locução “envolvidos em astros flamejantes”. Já no segundo terceto são as “quimeras do sonho” que constituem o seu elemento nuclear; e a adjetivação é igualmente intensa: sutis, finas, leves, dispersas, vagas, neblinantes, cristalinas.

Em resumo, as duas estrofes finais do soneto se concentram num grau elevado de abstração com o elemento “céus” e o elemento “quimeras do sonho” (interessante metáfora que joga com a ambiguidade e a redundância, já que “quimera” tanto pode significar sonho, ideal; como animal mitológico composto por corpo de leão com cabeça e asas de águia). Contrapondo essas duas cadeias de adjetivos, associados a um e a outro elemento, chego à percepção central de minha leitura do acréscimo estético que “Eterna prece” realiza à poesia de Cruz e Sousa: um confronto entre o elemento solar (céus) e o elemento obscuro (quimeras do sonho). Aqui há uma aparente fuga do ambiente mais propício à meditação lírica simbolista — o crepúsculo. Ao invés disso, o poema se concentra no ambiente solar e luminoso da manhã; e essa solaridade, por sua vez, resiste às formas etéreas do sonho.

Ao que tudo indica, os céus do Nordeste são o ambiente tórrido, “sem névoas, sem brumas, sem neblinas”, capaz de dissipar as formas quiméricas do sonho. Como se

---

a dura luz da vida tropical dissipasse a fumaça da imaginação mais recôndita. O caráter ascensional do poema, esse movimento para o alto, não nega essa percepção. O próprio sujeito lírico afirma amar e desejar essas “sombras vagas do amor”, essas “estranhas formas” nascidas do luar. Mas, aparentemente, ele nada pode contra a crueza de um céu, ao que parece, não necessariamente espiritualizado, mas refratário a essas formas que morrem fulminadas pela solaridade, como flores que ficam muito tempo expostas ao sol.

A partir dessa perspectiva põe-se em xeque toda uma visão ultrapassada, ainda carregada de preconceito determinista, que anunciava a inadequação da poesia simbolista a determinadas regiões do país, como o Nordeste. Boa parte da crítica até meados do século XX insistia na ideia de que o Simbolismo brasileiro teria se desenvolvido principalmente no Sul e Sudeste do país pelo fato dessas regiões apresentarem um clima mais ameno, menos tropical. Hernâni Cidade, por exemplo, acredita que:

Sob a fulgurante luz dos trópicos, na vibração dos sentidos abrasados e no empolgante dinamismo das energias novas, não era muito fácil que o Simbolismo encontrasse clima favorável à sua vaguidade crepuscular, à sua melodia em surdina, à sua preferência pelo sonho extático (in: Azevedo, 1996, p.43).

E mesmo no *Panorama* de Andrade Muricy, o grande historiador do movimento simbolista brasileiro, encontra-se ainda esse resíduo da mentalidade crítica e historicista do século XIX. Diante disso é possível reconhecer o quanto o poema de Magarinos pode ser o emblema de toda uma geração que produziu poesia de qualidade contra a visão de que um Simbolismo forte e vigoroso seria — senão impossível — improvável no Nordeste. Após criticar aqueles que veem no movimento um mero “fenômeno de importação”, aqueles que acreditam que haveria uma “inadequação antropogeográfica do brasileiro para evocar ambientes de névoa, de sonho outonal, de neve e de mistério, mistério e sonho que o sol do trópico e do equador espanca e dispersa...” (1987, p.25); Andrade Muricy questiona essa “inadequação” com um argumento que só reforça a lógica de submissão da arte a forças condicionantes do clima e do meio:

Há muito, Tasso da Silveira insistia em que se levasse em conta a climatologia de certas regiões do Brasil, que as aproximam pelo menos das áreas temperadas da Europa, além de se dever atentar para os fluxos imigratórios, mas definitivamente incorporados à nossa psique e aos nossos costumes. (1987, p.25)

---

Na verdade são dois os argumentos de Tasso da Silveira que Andrade Muricy admite: a preponderância do centro, Sudeste e Sul do país no desenvolvimento do Simbolismo brasileiro por terem um clima aproximado com o da Europa; e a contribuição cultural dos imigrantes europeus — ou seja, o meio e a hereditariedade passam a ser fatores que moldam e orientam a repercussão do Simbolismo em terras brasileiras. Ora, Magarinos e toda a sua geração, uma geração vigorosa, que editou jornais e revistas, provam que essa ideia está equivocada.

Não só o sol tropical, que dissipa e “espanca” o sonho e as brumas, não impede a existência de uma sensibilidade e poesia simbolistas; como *através* dele, pode-se produzir poesia simbolista, como parece provar o poema “Eterna prece” de Domingos Magarinos.

O ritmo fluido, lânguido, que compõe parte do estilo de Cruz e Sousa, bebido em Paul Verlaine; assim como as aliteraões e assonâncias, as repetições, o sentido trágico da existência, a carga aguda de abstração... tudo isso está presente em Magarinos. Outro poema exemplar dessa emulação é o belo “Sonhos mortos”. Nele, até o cruzamento entre o abstrato e o concreto se faz presente na metáfora final, carregada de efeito contrastivo, numa espécie de *coincidentia oppositorum* de cunho barroquista, tão ao gosto do “Cisne negro”:

Chego à janela e como se eu sonhasse,  
Todas as noites a amplidão fitando,  
Vejo passar alígero, fugace  
Bando de sombras, misterioso bando.

Passa tão leve, tão sutil, tão brando,  
Tão brando e leve do infinito em face,  
Que mais parece, quando vai passando,  
Uma ronda de silfos que passasse...

Vejo-os ao longe e quanto mais os vejo,  
Mais uma vez inda fitar desejo  
Esses espectros pálidos, tristonhos!...

Esses espectros que contemplo ainda,  
Sombras vagas que o meu olhar deslinda  
— Sonhos mortos, cadáveres de sonhos...

---

As repetições cumprem um papel fundamental na musicalidade desse poema, como ocorre em muitos dos poemas de Cruz e Sousa. Elas reforçam a sonoridade simétrica das rimas (que não deixam de ser repetições) e dão ao poema como um todo um tom de ladainha ou salmo, música direcionada para a percepção profunda, menos racional. São elas: Bando, sombras, tão, brando, leve, fugace com face, vejo, esses espectros, sonhos.

Outro poema em que esse mesmo ritmo salmodiado aparece é “Regina coeli”:

Vens do vago mistério dos espaços,  
Rosa dos astros que nos astros cresces,  
Trazes no rosto os delicados traços  
De exilada dos céus onde floresces.

Branca, no alvor da luz em que alvoreces,  
Na lactescência dos luars baços,  
Sonho que vagas sonolenta e desces,  
E escuto e sinto teus sonoros passos.

Em nenhum desses poemas, entretanto, a afirmação da diferença, a brancura como símbolo da solaridade que se choca com as formas brumosas e éteres do sonho; se faz tão significativa quanto em “Eterna prece”. A própria ideia de oração pode remeter, no caso específico desse poema, à força com que o sol castiga uma terra infensa às sombras e ao outono do Simbolismo francês.

### **Aproximação com o Expressionismo, realidade deformada e mitologia cifrada**

Outro traço digno de atenção na exígua obra de Magarinos é um tratamento deformante que é dado a determinados elementos. Se não chega a caracterizar um Expressionismo *avant la lettre*, ao menos contribui para um efeito absolutamente moderno, e em sintonia, inclusive, com momentos mais ousados do Simbolismo brasileiro presentes em Cruz e Sousa e Augusto dos Anjos.

O Expressionismo foi a primeira das grandes vanguardas europeias, perfeitamente aclimatada ao clima citadino e belicoso que passou a constituir a linguagem desses movimentos. No caso específico do Expressionismo, em sua origem alemã, além do elemento citadino, havia a predileção por uma visão trágica da existência e uma ob-

---

servação atenta ao clima agônico das grandes cidades, e muito fortemente a deformação dessa mesma “realidade” através de metáforas e imagens insólitas.

A aproximação com o Expressionismo em Augusto dos Anjos já foi apontada por críticos e historiadores da literatura brasileira — Alfredo Bosi, Massaud Moisés e Anatol Rosenfeld. E de fato, dos poetas que se ligaram, de algum modo, ao Simbolismo — que em Augusto dos Anjos é um componente do seu estilo sem o explicar por completo — é o poeta paraibano quem melhor teria fixado o espírito que viria a caracterizar um pré-Expressionismo.

Ao aproximar uma parte da poesia de Domingos Magarinos do expressionismo, tenho consciência de que posso incorrer num exagero. Entretanto, o próprio termo Expressionismo está sujeito à difusão semântica. Mesmo como *nomeação* de um movimento, o termo está fadado a englobar propostas poéticas díspares e muito diferentes entre si. Prova disso é considerar Augusto dos Anjos como expressionista, ele que escreveu seus poemas sempre em formas fixas, com preferência pelo soneto; quando os expressionistas alemães se apegaram ao verso livre. O caso é que há no Simbolismo a presença de um princípio deformador da ideia de “realidade” proposta então pelo realismo e seus desdobramentos, que teria sido fundamental para a emergência de um *modo*, uma *dicção* expressionista. Prova disso seria o diálogo intenso da geração expressionista alemã com a poesia de Stephan George, um dos principais representantes do movimento simbolista na Alemanha. Nos lembra ainda Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, que Georg Trakl foi dos primeiros a traduzir Rimbaud para a língua alemã.

Dois poemas específicos em *Tropheos* parecem permitir ler traços de certo “Expressionismo” que, se não apresenta a essência do que veio a caracterizar a vanguarda, redimensiona os elementos simbolistas da poética de Magarinos. São eles “Velhas árvores” e “As montanhas”.

Em “Velhas árvores” o gigantismo das árvores confere ao texto um tom de tragicidade prometeica — imagem essa desenvolvida pelo próprio poeta no último verso da primeira estrofe. A linguagem vibrante e cromática, associada ainda à personificação das árvores, fatigadas com o sentimento de passagem do tempo e aproximação com a morte que lhes é estranho; permitem compreender uma poesia que naquele momento intensificava suas possibilidades de expressão artística:

Velhos gigantes de longos braços,  
Árvores velhas que o tempo ergueu,

---

Por que voltados para os espaços,  
Lembraís o orgulho de Prometeu?

Por que das serras nos espinhaços,  
Quase tocando no azul do céu,  
Ergueis às nuvens os longos braços,  
Árvores velhas que o tempo ergueu?

Que desespero, que acerba luta  
Quanta blasfêmia nessa atitude,  
Oh, velhos deuses de barba hirsuta!

Recordo, ao ver-vos nessa ansiedade,  
Faunos em plena decrepitude,  
Chorando os louros da mocidade!

Um aspecto importante que deve ser apontado nesse poema são as ambiguidades sutis introjetadas pela relação entre o sujeito lírico e as “velhas árvores”. Se, num primeiro momento elas assumem o espírito titânico de um Prometeu com os braços voltados para o alto, quase tocando no “azul do céu”; num segundo momento, na estrofe final para ser mais preciso, a imagem das árvores é de decadência, de declínio. Ao invés de Prometeu de longos braços, deuses de barba hirsuta; as árvores são “faunos em plena decrepitude”. De divindade titânica para a figura de um velho fauno. Essa árvore simbólica passa por uma transformação, por uma perda de aura, digamos assim. De carvalho a salgueiro. Se pensarmos na hipótese de que as alusões simbólicas podem se associar a diferentes referentes — faunos decrepitos seriam uma boa metáfora para os chorões, nome popular dado aos salgueiros. Metáfora em que o descritivismo transfigurado traduziria o movimento descendente dos galhos (hirsutos) do salgueiro como as lágrimas dos velhos faunos.

Os louros da mocidade tanto remetem ao homem, que contempla a vida passar numa velocidade que as velhas árvores ignoram, donas de uma vida secular e, por vezes, milenar; quanto às próprias árvores como divindade decaídas. Deuses que perderam, na “luta”, o lugar a que pertenciam. Essa “mocidade” pode referir-se não à juventude de um sujeito específico, mas muito apropriadamente a da humanidade. A uma idade de ouro em que o elo entre os homens e a natureza se apresentava como ponto de partida para o culto das entidades telúricas, num panteísmo que é comum ao misticismo simbolista. Mas, em contraste com isso, o poeta nos fala de um tempo de dor e declínio, um mundo aparentemente esvaziado do divino que envelheceu. Um mundo feito de lágrimas e dor, lágrimas de homens e deuses.

---

Há um elemento visual, até mesmo pictórico, muito forte nesse poema, deslocando-o um pouco da ênfase na música e nos ritmos fluidos que dominam a maior parte dos textos de *Tropheos*.

O outro poema com esse mesmo perfil chama-se “As montanhas”; e há a mesma associação do elemento da natureza com elementos sagrados, e animais fantásticos da mitologia ocidental. As duas primeiras estrofes do soneto instauram a analogia entre as montanhas e certas figuras mitológicas e lugares misteriosos como as pirâmides:

Altas montanhas, escarpados montes,  
Assombrosas esfinges de granito,  
Ondulando no extremo do infinito  
Como o dorso de verdes mastodontes.

Negras serras, pirâmides que eu fito,  
Recortadas nos largos horizontes,  
Bizarros leviatãs de erguidas frentes,  
Recordando dragões de um velho mito;

As montanhas são: assombrosas esfinges de granito, dorso de verdes mastodontes, pirâmides, bizarros leviatãs e dragões. Como no poema “Velhas árvores” há algo de elevado, de orgulho divino nesses “escarpados montes”, nessas “negras serras”. Perceba-se como ao lado de uma predicação profundamente metafórica afirma-se a condição da natureza objetiva — montes e serras. Por outro lado, o caráter divino entra como uma reminiscência: “recordando dragões de um velho mito”. Também o *transfigural* que insiste em permanecer no olhar do sujeito poético aparece como algo que envelheceu, algo que só pode ser resgatado através de um outro tempo que parece florescer no olhar atemporal, ancestral, da contemplação poética. A cor cumpre um papel importante também nesse poema: a cor do granito, o dorso de verdes mastodontes, as serras negras.

Outro dado importante nesse tempo imemorial, divino: a figura do mastodonte que entra na cadeia metafórica que envolve as montanhas. Animal pré-histórico, extinto há pelo menos dez mil anos, teria vivido nas Américas, do Norte e do Sul. Aqui, creio, é possível pensar no tempo imemorial das Américas que foram de grande interesse para o Magarinos arqueólogo amador e místico. Esse tempo divino, passado, mas residual é o tempo em que a própria América se estende numa história, segundo a visão popular entre muitos místicos, até as origens de nossa e de outras civilizações.

---

A última estrofe fornece um dado novo para o jogo simbólico do poema:

Sois as vagas de amplo mar profundo  
Rudes vagas que um rude cataclismo  
Ergueu e congelou por sobre o mundo.

A natureza dantesca das montanhas nasce de um “Cataclismo”, de uma catástrofe. Como ondas congeladas, de lavas originais que teriam moldado o relevo do próprio planeta. Mas o terceto final sugere também outro sentido, mais oculto. A associação metafórica entre as montanhas e esfinges e pirâmides não é ao acaso, como insistimos acima. É uma alusão cifrada à teoria da antiguidade ancestral da América (Amerríqua), como defende o Magarinos sob o pseudônimo místico de *Epiaga*, num de seus livros de arqueologia mística e amadora. Uma fração dessas montanhas bem pode representar as pirâmides que uma parte desses historiadores do oculto sempre insistiram estar esquecidas, escondidas, ocultas no território brasileiro. E que seriam provas do pioneiro e remoto povoamento da América por civilizações muito mais avançadas do que imaginaríamos. O que nos interessa aqui é toda a mitologia subliminar e o estilo visual e deformante que ela engendra ao ler a natureza com as lentes deformantes do sujeito.

---

A decorative border in a light teal color frames the central text. It features stylized flowers with multiple petals and long, thin stems that curve upwards. The bottom of the border is finished with a scalloped, wavy line.

Antologia dos poemas  
estudados

**Domingos  
Magarinos**

## OLHOS NEGROS

Olhos negros, nostálgicos, lascivos,  
Olhos negros de lúbricos negrores,  
Enlanguescidos de prazeres vivos,  
Iluminados de clarões traidores.

A languidez, os mágicos fulgores  
Destes teus olhos infernais, nocivos,  
Fluem desejos, atrações, torpores,  
Desejos e torpores excessivos!

Olhos negros, nostálgicos, sensíveis,  
Olhos feitos de amor, de sensualismo,  
Em que se ocultam seduções temíveis...

Olhos que escondem os sutis venenos,  
Os filtros, os narcóticos, o abismo  
Das tentações satânicas de Vênus!

---

## VÊNUS CRISTÃ

Filha da paz, da paz serena e pura,  
Dos mistérios velados dos santuários,  
Tu surgiste dos ermos da clausura,  
Do silêncio dos templos solitários.

À luz de amortecidos lampadários,  
De mãos postas e de olhos para a altura,  
Tu recorda a vida dos templários  
E evocas os martírios da escritura.

Guirlandada de rosas e lilases  
Sonho-te envolta em delicadas gazes,  
Na pureza de um sonho delicado...

Mas, sinto vir de tua carne morta,  
Esse vago perfume que transporta  
Aos infernos dantescos do passado.

---

## O MAR

Choras em vão as tuas negras queixas!...

Em vão ergues a voz em que tu cantas,  
Oh, hercúleo titã de alvas madeixas  
As espumas das vagas que levantas.

Nesse eterno soluço de gigante  
Eu bem traduzo o teu desejo eterno,  
O teu sonho de poeta, extravagante.

És o velho Anacreonte ansioso e terno,  
Contando à lua, a deliciosa amante,  
A velha história de um amor superno.

Mas, a branca Latonia não encantas  
E o teu amor que num soluço enfeixas,  
Ela não sente quando a voz levantas...

Choras em vão as tuas negras queixas!...

---

## AO LUAR

Monja triste de face amargurada,  
Lua, monja dos claustros estelares,  
Não sei que funda mágoa e que pesares  
Sonho, sentindo a tua luz nevada.

Não sei que melancólicos cismares,  
— uns queixumes de noiva enclausurada —  
Descubro em tua alvura congelada,  
Mais fria do que as pedras tumulares!

Envolto nessa mística e marmórea  
Luz, que derramas pelo azul profundo,  
Recordo e fantasio a velha história,

A dor suprema, a íntima tortura,  
De um coração que morre para o mundo  
Entre as negras paredes da clausura!

---

## ETERNA PRECE

Luminosas visões, essas que vejo,  
Rosados braço para mim abrindo,  
Willis brancas, que em lúcido cortejo  
dos mistérios do encanto vêm surgindo

Sombras vagas do amor e do desejo,  
Estranhas formas do luar florindo,  
Imagens santas que contemplo e beijo,  
Serenamente pelo azul subindo;

Por céus nitentes, matinais, radiantes,  
Céus sem névoas, sem brumas, sem neblinas,  
Envolvidas em astros flamejantes.

Passai, passai, passai sutis e finas,  
Leves, dispersas, vagas, neblinantes,  
— Oh! Quimeras do sonho, cristalinas.

---

## SONHOS MORTOS

Chego à janela e como se eu sonhasse,  
Todas as noites a amplidão fitando,  
Vejo passar alígero, fugace  
Bando de sombras, misterioso bando.

Passa tão leve, tão sutil, tão brando,  
Tão brando e leve do infinito em face,  
Que mais parece, quando vai passando,  
Uma ronda de silfos que passasse...

Vejo-os ao longe e quanto mais os vejo,  
Mais uma vez inda fitar desejo  
Esses espectros pálidos, tristonhos!...

Esses espectros que contemplo ainda,  
Sombras vagas que o meu olhar deslinda  
— Sonhos mortos, cadáveres de sonhos...

---

## REGINA COELI

Vens do vago mistério dos espaços,  
Rosa dos astros que nos astros cresces,  
Trazes no rosto os delicados traços  
De exilada dos céus onde floresces.

Branca, no alvor da luz em que alvoreces,  
Na lactescência dos luars baços,  
Sonho que vagas sonolenta e desces,  
E escuto e sinto teus sonoros passos.

És a deusa serena das alturas,  
Sonâmbula de místicas e puras  
Regiões nevadas de eternal pureza...

Ah! Que eu te veja pelo azul florindo ,  
Pela chama dos astros refulgindo  
No velado santuário da beleza!

---

## VELHAS ÁRVORES

Velhos gigantes de longos braços,  
Árvores velhas que o tempo ergueu,  
Por que voltados para os espaços,  
Lembraís o orgulho de Prometeu?

Por que das serras nos espinhaços,  
Quase tocando no azul do céu,  
Ergueis às nuvens os longos braços,  
Árvores velhas que o tempo ergueu?

Que desespero, que acerba luta  
Quanta blasfêmia nessa atitude,  
Oh, velhos deuses de barba hirsuta!

Recordo, ao ver-vos nessa ansiedade,  
Faunos em plena decrepitude,  
Chorando os louros da mocidade!

---

## AS MONTANHAS

Altas montanhas, escarpados montes,  
Assombrosas esfinges de granito,  
Ondulando no extremo do infinito  
Como o dorso de verdes mastodontes.

Negras serras, pirâmides que eu fito,  
Recortadas nos largos horizontes,  
Bizarros leviatãs de erguidas frentes,  
Recordando dragões de um velho mito;

Altas serras, dantescas cordilheiras  
Rendilhada de píncaros — abismo  
Em que habitam as águas altaneiras —

Sois as vagas de amplo mar profundo  
Rudes vagas que um rude cataclismo  
Ergueu e congelou por sobre o mundo.

---



# Agripino da Silva

realidade e espiritualidade  
simbolista

## Um quase anônimo poeta e editor

Agripino Fernandes da Silva nasceu em 1883 e foi um dos fundadores da mais importante revista de difusão da estética simbolista em Pernambuco: Heliópolis. Pela frequência da publicação de seus poemas, assim como a participação em outras sessões da revista, escrevendo notas críticas e notícias literárias, percebe-se que ele tinha um papel importante na formatação da publicação. Os principais responsáveis pela Heliópolis foram, além de Agripino da Silva, Paulino de Andrade, Mariano Lemos, Silva Lobato e Manoel Arão.

Agripino, ao longo de sua trajetória literária, publicou ao que tudo indica quatro livros de poesia: *Brocatelos* (1904), *Acrhomos* (1911), *Polifonias* (1918) e uma coletânea em 1925, intitulada simplesmente *Poesia*, pela editora Lux do Rio de Janeiro. Gozava de reconhecimento entre os de sua geração e entre os poetas mais conscientemente alinhados à estética simbolista, embora sua poesia demonstre claramente a presença de elementos parnasianos também.

O fato é que seu primeiro livro, *Brocatelos*, já exprime a influência do *Broquéis*, de Cruz e Sousa. Mas, se Cruz e Sousa aderiu ao modo simbolista deixando de lado os cacoetes parnasianos, em Agripino da Silva os dois registros permanecerão em convívio apesar da solução, em geral, terminar apontando para um alto senso de espiritualização que se identifica muito mais com a *túnica* do que com o *fraque*.<sup>9</sup>

A revista *Alma Latina* dedica a capa de seu número nove a Agripino, estampando o poema “Eutimia” que não foi incluído em nenhum de seus livros. E o número 9 a Heliópolis traz um desenho seu na seção “Os de casa”. Uma parte dos poemas que compõem *Polifonias* foi publicada nas páginas de Heliópolis. O volume carioca *Poesias*, traz uma interessante nota dos editores:

Agripino da Silva é um poeta, já de há muito, conhecido e apreciado em Pernambuco e nos demais estados do norte brasileiro.

O seu nome aureolou-se de brilhante prestígio, com a publicação de “Brocatelos” (1904), “Achromos” (1911), e “Polyphonia” (1918), cuja crítica foi unânime em proclamá-lo um dos mais distintos poetas da nova geração intelectual da terra de Martins Júnior.

Mas, as edições desses livros foram, especialmente em Pernambuco, esgotadas rapidamente, ficando, por isso, a leitura de seus versos circunscrita quase que a

---

9. Refiro-me a imagem de Antonio Carlos Secchin em seu texto “Simbolismo e Modernismo” in: *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003.

sua gleba natal.

Assim, no intuito de fazer mais ampla divulgação de sua obra, tomamos a iniciativa de editar o presente volume que é uma seleção das suas melhores composições proporcionando ao público brasileiro a satisfação de conhecer um dos nossos mais lídimos poetas — senhor de estro luminoso e emoção profunda.

E isto, — nesta hora de anarquia espiritual — constitui, aliás, um gesto sincero de patriotismo.

A nota sugere certa notoriedade e a própria edição carioca de um autor pernambucano, que continuará a produzir na província, indicam de fato um pequeno renome. Defende a ideia de que os livros de Agripino se esgotaram, ao menos na terra natal do poeta (o que valoriza evidentemente a iniciativa dos editores) e, além disso, a publicação da coletânea como gesto de resistência contra a “anarquia espiritual”. Acredito que essa anarquia se refere às propostas do Modernismo de 1922 que causaria, três anos depois, grande estardalhaço ainda. Esse gesto ao mesmo tempo se investe, nas palavras ainda dos editores, de “sincero patriotismo”, crítica indireta ao Modernismo e seu ideário de vanguarda de origem europeia. Prova de que liam a poesia de Agripino pelas lentes do Parnasianismo, tendência que, apesar do Classicismo, recaía num sentimentalismo de cunho romântico, inclusive com colorido nacionalista — como o prova a poesia do próprio Olavo Bilac.

De fato, poemas há de Agripino da Silva que se pautam pelo código estético dos parnasianos no que ele tinha de mais postiço: o descritivismo virtuosístico, o preciosismo pedante, um nacionalismo tosco, o convencionalismo amoroso... Mas em meio a tudo isso, vê-se por vezes emergir uma poesia de grande fôlego inventivo, profundo sentimento espiritualista e de fina contemplação religiosa da natureza.

Foi assim, dividido entre o fraque e a túnica, que Agripino da Silva produziu sua interessante obra. E nela, em um momento específico, num lampejo de criação visionária, conquistou em um de seus mais interessantes poemas também não incluído em livro, um lugar de inventividade, ocupado no século XIX apenas por figuras como o baiano Pedro Kilkerry e o romântico Sousândrade.

Agripino faleceu em 1941, como noticia uma reportagem de capa de Martins d'Alvarez sobre a Heliópolis, fazendo uma retrospectiva da revista para o periódico carioca Dom Casmurro.

---

## Parnasianismo e Simbolismo

Algo que sempre foi um problema para os historiadores da literatura, inclusive brasileira, foi a distinção entre Parnasianismo e Simbolismo. Problema espinhoso que lança seus tentáculos e raízes no próprio contexto plural do século XIX. O oitocentos é já um mundo plural. Uma encruzilhada de tendências, como bem vê Afrânio Coutinho (1978). No período finissecular, de passagem do XIX para o XX, quando convivem os dois movimentos há um comércio de motivos, temas e mesmo recursos retóricos que torna difícil o trabalho de distinção. Embora esse esforço seja necessário, para compreender a presença do Simbolismo brasileiro e *em que e quanto* ele se misturou com o Parnasianismo; encontrando validade não na forma de uma oposição absoluta — inexistente — mas na de uma percepção sutil de ressonâncias divergentes dentro de uma mesma pluralidade.

A relação entre as duas propostas — entre o *fraque* parnasiano e a túnica *simbolista* — só pode ser entendida como um jogo de convergências e divergências. Até mesmo porque haviam aqueles que trajavam o *fraque* de dia e a túnica à noite, navegando com curioso senso de sobrevivência artística entre os dois registros recebidos de maneiras diversas por públicos diferentes.

Um exemplo curioso é o de Medeiros e Albuquerque. De origem pernambucana, o poeta, já então radicado no Rio de Janeiro, é o responsável por trazer ao Brasil, no final da década de 1880, as primeiras publicações de cunho decadente com textos de Poe, Baudelaire, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam e, nas palavras de Andrade Muricy, de “outros simbolistas” (1987, p. 151). Esse material vai passar de mão em mão — primeiro de Medeiros e Albuquerque para Araripe Júnior, deste para Gama Rosa, de Gama Rosa para Cruz e Sousa e para o grupo de jovens do Rio ao qual ele já se ligara. Mesmo que tenha cedo saído das mãos de Medeiros e Albuquerque, foi ele quem começou a divulgação da nova poesia francesa na imprensa carioca e, pautado nesses princípios, escreveu os poemas que integrariam seus primeiros livros: *Pecados e Canções da decadência* (1887). O mesmo Medeiros e Albuquerque será um grande crítico do aprofundamento e radicalização dos processos simbolistas da poesia de Cruz e Sousa.

No ambiente francês, a mesma percepção de convivência insolúvel e estilização recíproca se faz presente, com uma diferença: se na França os simbolistas acabaram por engolfar a pouco expressiva escola parnasiana; no Brasil, foi o Parnasianismo que abafou as possibilidades de difusão mais ampla do Simbolismo. Ignorando os frutos envenenados que a estética simbolista, secretamente — como provou Andrade Muricy —, amadurecia em pequenas revistas, livros de baixas tiragens, e províncias distantes do centro do país; o Parnasianismo foi se convertendo em linguagem poética oficial, quase institucional da literatura brasileira.

---

Afrânio Coutinho em seu *Introdução à literatura no Brasil* exprime de maneira precisa o rescaldo da disputa entre as duas propostas nas letras brasileiras. Apesar de longa, a citação vale pelo que ela apresenta de revelador sobre a postura do futuro Modernismo em relação ao Simbolismo:

O aparecimento do Simbolismo não logrou afastar a corrente naturalista-parnasiana, ao contrário foi por ela abafado, sob certos aspectos, não tendo logrado senão escassamente se impor ao registro crítico, e a sua importância só muito mais tarde foi reconhecida. Resultou que, como movimentos poéticos, o Parnasianismo e o Simbolismo, fenômenos literários diversos na atitude espiritual, na linguagem geracional e no estilo de expressão, permaneceram muito tempo ora paralelos, ora misturando-se. Escritores houve que se caracterizaram pelas impregnações parnasianas e simbolistas. De modo que, nenhum tendo conseguido afastar o outro, penetraram ambos pelo século XX, continuando o Parnasianismo isolado em certas figuras de epígonos, ou constituindo, de mistura com elementos do Simbolismo, uma fase de poesia de transição e sincretismo, que de 1910 a 1920, preparou o advento do Modernismo (1978, p.208).

Coutinho acerta ao assinalar a asfixia política sofrida pelo Simbolismo e ao perceber a convivência porosa entre os dois movimentos. Isso que levará o Modernismo de 22 a encarar as duas estéticas como as duas faces de uma mesma moeda; ou como duas moedas de uma face só. A própria crítica contemporânea às duas tendências, mostrando-se extremamente refratária ao Simbolismo, recusando-se a compreender em profundidade as propostas da nova poesia, desertou de um papel que poderia ter sido crucial no entendimento das nuances que atravessavam o contexto da produção literária brasileira finissecular. O vazio de interpretação e esforço crítico, o rótulo apressado de mera vaga passageira contribuiu para a sensação geral de imprecisão, de falta de contornos, de algo que não era mais do que um eco exagerado do que então já estava posto e consagrado.

Acredito que um conjunto de elementos variados e articulados entre si possa ajudar a identificar o predomínio de um tom simbolista em poéticas que apresentaram essa dubiedade, como é o caso da do próprio Agripino da Silva.

Num poema como “Em sonhos” um clima onírico se prega à cena amorosa e, além de amortizar o convencionalismo amoroso, descritivo, próprio dos parnasianos; flui em ritmos muito próximos da vaguidão e imprecisão simbolistas como preconizadas por Verlaine:

---

Desabrocha abril. Um riso franco  
Das alturas pairava pelo espaço.  
Floria a lua — imenso lírio branco —  
Das alvas nuvens no ideal regaço.

Rolavam lestras vagas pequeninas  
Sobre o lençol de prata  
De um lago a murmurar canções divinas  
— esplêndida sonata —

Quando ao longe rasgando a tênue bruma,  
Lentamente surgia,  
Formoso bergantim da cor da espuma,  
Níveo, da cor do dia.

Vinha sutil, da viração errante  
Ao vago murmurinho,  
À flor da argêntea linfa assim brilhante  
Entre flocos de arminho.  
(...)

A despeito de certos preciosismos, nada exagerados se comparados ao léxico da poesia de Alberto de Oliveira, por exemplo — lestras, bergantim, linfa — e, muito possivelmente, mais acessível ao leitor de poesia da época; o jogo cromático ganha grande relevo. A lua é um grande lírio branco entre alvas nuvens; ou ainda o próprio bergantim (que é uma embarcação à vela e de pequeno porte) que, cortando a tênue bruma tem a cor da espuma, níveo da “cor do dia”. Há duas estrofes mais à frente em que essa oscilação entre o registro parnasiano e o simbolista fica mais exposta, configurando quase uma justaposição esquizofrênica. Numa fica patente a busca da palavra rara e a frase complicada, entrecortada; noutra o ritmo fluido, a ordem mais direta do discurso; outro tipo de música, mais fluente e arrematada por uma metáfora ousada: o riso de uma estrela.

De bandolins, o sideral descante  
Pela amplidão errava.  
Pulcra vestal de voz febricitante  
Uma canção cantava.

---

E esse treno vibrava ao som de beijos,  
A flor dos lábios dela  
De harpas lembrava os lúcidos harpejos,  
E o riso de uma estrela...

Contraste um verso pedante e de mal gosto como “Pulcra vestal de voz febricitante”, independentemente do efeito que se busque; com o terceiro da estrofe seguinte: “De harpas lembrava os lúcidos harpejos”, carregado de simetria sonora baseada no eco e na repetição, tão comuns ao gosto simbolista (harpas — harpejos, lembrava — lúcidos). Outros detalhes importantes são a presença dos bandolins e a ausência da obsessão pela rima rica, própria dos parnasianos. Por exemplo: beijos/harpejos não só configura uma rima imperfeita (aliterante), como pertencem à mesma classe gramatical, são substantivos. Inclusive, é possível notar um eco costurando a sonoridade convergente entre beijos/harpejos/estrela, todas com tonicidade em “e” fechado.

Vale olhar um pouco mais detalhadamente a última estrofe do poema, pois ela me parece um desfecho significativo para o movimento pendular parnasianismo/simbolismo:

E pouco a pouco, a deslizar de leve,  
Deixando-me tristonho...  
Perdeu-se no horizonte cor de neve:  
Nas brumas de meu sonho!

Como na proposta de Paul Verlaine em seu “Arte poética”<sup>10</sup>, os versos finais do poema de Agripino da Silva falam de uma imprecisão, do esfumar das fronteiras entre a natureza (realidade) e o sonho (fantasia), havendo ainda a associação cromática da natureza com a cor clara e do sonho com a cor escura. Esses versos finais podem também sugerir uma mescla, uma ambientação crepuscular — se pensarmos na cor da neve misturando-se com a cor da bruma —, numa palavra: cinza. E cabe também a referência ao poema-manifesto de Verlaine:

Escolher palavras é preciso,  
mas com certo desdém pela pinça;  
nada melhor do que a canção cinza  
onde o indeciso se une ao preciso.<sup>11</sup>

---

10. O poema “Art poétique” se transformou num verdadeiro manifesto do modo poético simbolista, sendo traduzido com frequência no Brasil, inclusive já entre nossos simbolistas tardios como o fez Onestaldo de Pennafort.

---

11. Tradução de Augusto de Campos in: O Anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

De todo modo, como o próprio título parece sugerir, o poema se resolve na preferência pelo sonho, pela linguagem onírica e imprecisa, mesmo que exponha as marcas parnasianas de seu tempo. Se boa parte da poesia de Agripino da Silva pode ser lida pelo viés do Simbolismo, nessa mesma poesia se sentirá a presença complementar do parnaso.

A valorização da música pode ser vista em muitos dos poemas de Agripino da Silva. “Bandolim” é nome de um dos poemas de *Brocatelos*. Referências a violinos e violões também. Anna Balakian ressalta o repertório de referências à música que se avoluma na poesia de maneira considerável na vigência do Simbolismo:

A flauta de Pã de Mallarmé e o violino soluçante de Verlaine não só foram usados repetidas vezes, mas toda uma série de outros instrumentos foi acrescentada para comunicar o alcance de delicadas insinuações emocionais por parte do poeta simbolista: clarins, harpas, violões (particularmente entre os espanhóis), sinos, dobre de finados e, finalmente, muitos anos depois o harmônico de Wallace Stevens (1985, p.87).

As alusões musicais e a musicalidade do próprio poema se associam também ao jogo de cores, como ocorre no “Em sonhos”, permitindo ver o olhar do sujeito poético como espaço sinestésico, onde as cores e a música se conjugam para exprimir determinados estados de alma. Estamos então em verdadeiro terreno simbolista.

## **Descrição, natureza, contemplação, transfiguração**

Um dos traços definidores do estilo parnasiano é o descritivismo que se volta para a natureza. Haverá também em parte do Simbolismo um descritivismo que não nega o caráter sugestivo da proposta original do movimento, como a conceberam Mallarmé e Verlaine. É importante compreender, porém, que a natureza descrita em poemas simbolistas não aspira a constituir um quadro relativamente objetivo da realidade. Ao contrário, ela representa uma ponte com o invisível, a manifestação de um *état d'âme*. Para usar a feliz definição de Álvaro Cardoso Gomes, a natureza no poema simbolista se assemelha mais a um “simulacro da alma que fala por meio da paisagem” (2016, p.47).

Um trecho do poema “Meridional” exemplifica com precisão esse traço da poética simbolista:

---

Em derredor, o ar vibra, o ar queima. Ermo, vazio  
De sombra, o campo estala, o campo se exaspera.  
À luz, que baila e canta, alço o olhar erradio...

Alço-o, fixo-o no azul, e o estivo azul contemplo:  
Lâmpada de ouro, o sol dardeja e reverbera  
Da Mater-natureza iluminando o templo.

A luz e a maneira como ela se *derrama* sobre os elementos da natureza é um motivo constante na poética de Agripino da Silva. Aqui se notará talvez algo da *solaridade* que incidiu também sobre a poesia de Domingos Magarinos. Há um *animismo* fundamental na poesia de Agripino da Silva. Tudo parece estar vivo e integrado numa sinfonia polifônica, lançando as bases de um *panteísmo* essencial que desemboca, por sua vez, numa visão cósmica que procurarei mostrar não ser privilégio de Cruz e Sousa. Em verdade, essa visão cósmica de certo Cruz e Sousa não se fará ouvir tão plenamente no Simbolismo brasileiro, ressoando pouco em alguns ousados adeptos que enveredaram por um nicho tão específico e místico; ao mesmo tempo tão pouco popular.

Em “Meridional”, tudo se personifica: o ar, o campo, a luz. Sinestesicamente, a luz canta, além de bailar. Essa música da luz é uma harmonia entrevista numa ordem cósmica que a tudo empresta vida e vigor. Por mais “vazio de sombra” que o céu seja, ele não parece adquirir a desolação de um azul castigado pelo sol — “lâmpada de ouro”. Pelo contrário, essa luz, mesmo severa, potente, que o sujeito lírico contempla, ilumina o templo da “Mãe-natureza”. O ouro da luz, do sol, por sua vez, dardeja e reverbera, termo que tanto pode se referir ao reflexo quanto à percussão de um som. A natureza como templo é imagem de extração romântica e atualizada pelos simbolistas. A luz é música, a natureza canta. Cabe ao poeta contemplar-ouvir, ser a escuta do cosmos. A fonte direta dessas imagens sem dúvida é Baudelaire e seu soneto “Correspondências”.

A imagem da natureza como templo é ampliada na poesia de Agripino da Silva, ressoando em vários outros poemas seus. O poema que segue, “Euthymia”, foi publicado na revista *Alma Latina*, em seu número 9, 1915, e não foi copilado em seus livros posteriores.

### EUTHYMIA

Para saciar o espírito sedento  
De mansuetude e de tranquilidade,  
Eis-me aqui, no aromal recolhimento  
Do ermo, dentro da minha liberdade.

---

Para mim mesmo volto o olhar atento;  
À desesperação da mocidade  
Opõe-se o bem-estar que experimento.  
Esta larga euthymia que me invade.

No ar fragrante, na luz coada, no seio  
Dos ramos e das folhas vivo alheio  
Ao bruto embate das paixões brutais.

No refúgio da calma soberana  
Interpreto melhor a vida humana,  
Sonhando menos e pensando mais.

Eutimia significa serenidade, tranquilidade, equilíbrio. Não se pense que o equilíbrio nesse caso se explica pelo ideal clássico. A natureza espiritualizada é a grande tônica desse poema, muito sutilmente é verdade. E pode chegar até a enganar. Mas é preciso ler vários índices que, juntos, apontam para algo bem diferente da visão racionalista e clássica da natureza. O poema se inicia exprimindo um afã, uma “sede”: “para saciar o espírito sedento”, o sujeito precisa de calma, de mansuetude. Trata-se de um estado contemplativo de integração com a natureza de modo que o sujeito só alcança a liberdade — no jargão místico: a liberação do sofrimento, aqui associado à juventude, “mocidade” — quando capaz de mergulhar nesse “aroma recolhimento”. Quase como um monge que se retira do mundo para dedicar-se a um estado meditativo. Ao invés de enclausurar-se num mosteiro, porém, o sujeito prefere a solidão da natureza erma.

O sujeito deixa claro o seu próprio movimento: volta-se para si, o lugar é propício para tal. A eutimia então que ele experimenta, e que se opõe à imaturidade da juventude, é praticamente uma epifania, ela o *invade*. Ou talvez fosse melhor definir a experiência como uma *hierofania*, para usar o conceito de Mircea Eliade (1992), quando o sagrado se manifesta através da natureza. Natureza essa que, no primeiro terceto, exprime-se de maneira lapidar: o ar é fragrante, embora pareça um neologismo — recurso muito ao gosto dos simbolistas — trata-se de uma palavra hoje em desuso; a luz é coada, ou seja, despejada, derramada, misturando as propriedades da luz com as dos líquidos; e, por fim, a personificação dos ramos e das folhas. Nesse mundo, totalmente deformado pela experiência contemplativa, e vivo, o sujeito vive alheado.

Como harmonizar essa noção de alheamento com a afirmação do último verso do poema — “sonhando menos e pensando mais”? Porque não se excluem o estar alheado (mais naturalmente associado ao sonho) e a natureza de pensamentos que o invadem

---

de tranquilidade e mansuetude. É um pensar na vacuidade, no alheio. Vê-se, por fim, que o poema trata de um estado meditativo despertado pela imersão na natureza. Estamos longe do racionalismo naturalista e parnasiano.

Outro exemplo de transfiguração da natureza é o poema “Borboleta”. Da mesma forma que a natureza se converte em templo, espaço de culto, de encontro com o sagrado; a alma é esse pequeno ser que se vê liberto de uma condição rasteira após período de profunda metamorfose:

(...)

E sobe e desce e vai — destemido grilheta  
Que o casulo rebenta e, doido, as asas tange;  
E, quer fite o ígneo sol, quer uma nuvem preta  
De aves fite, prossegue e tudo, a voar, abrange.

Alma! — fluido sutil que me avigora os passos;  
Uno fator da Vida — à gleba, que macula,  
Foge; de surto em surto, eleva-te aos espaços!

Larva transcendental! — rompe o casulo, ascende;  
Deixa pulverizar-se esta matéria nula...  
Alma! Aos beijos da luz, beija o éter que resplende.

Não estamos distantes do gnosticismo verificado na poesia de Mendes Martins. O dualismo místico de origem espiritual sincrética fez escola entre os artistas simbolistas. A alma é “larva transcendental”, ou seja, um ser incompleto, que para se libertar deve cada vez mais se afastar da “gleba”, da terra; para se elevar, de surto em surto, aos espaços. O trajeto ascensional da borboleta é alegoria do destino da alma humana, de sua escalada espiritual. Os dois versos finais do último terceto contrapõem com exatidão as duas dimensões — a terrena e a transcendente. O sujeito exorta a borboleta-alma a ignorar o destino da matéria (“deixa pulverizar-se”) e buscar seu consórcio com a luz e com o éter, símbolos convencionais ou “efetivos”, para usar o conceito de Maeterlinck, da esfera divina, espiritual.

## O espiritual, o cósmico e o transcendente

Os historiadores, críticos e pesquisadores em geral que têm como objeto de estudo a

---

estética simbolista concordam que um dos traços mais gerais do movimento é a ideia de *transcendência*. De Anna Balakian a Edmund Wilson, de Andrade Muricy a Álvaro Cardoso Gomes; todos estão de acordo nesse ponto. Deitando suas raízes no misticismo romântico e atualizando-o na aurora da modernidade, radicalizando suas perquirições e conquistando muitas vezes uma linguagem próxima das subversões mais radicais do Modernismo; o Simbolismo trará um sentimento novo de sagrado, de um sagrado casado com a imanência, e mesmo dependente dela. Seu sensualismo e sensorialismo insistem numa “realidade” sempre mais profunda e interessante do que a que supomos ver.

Mesmo que se considere o Decadentismo/Simbolismo o primeiro e pioneiro momento de crítica ao racionalismo positivista e determinista do ocidente, isso não impediu que a mesma lógica porosa que prevaleceu entre os estilos e tendências artísticas relacionasse, com menor alcance, o espiritualismo e a ciência dura dos oitocentos. Em muitos casos a religiosidade laica, o misticismo sensorial chegou a misturar-se com o mais cerrado cientificismo. Basta lembrar a igreja positivista e a religião da humanidade preconizada por Auguste Comte.

A crença no transcendente foi muito forte na passagem do século XIX para o XX. Mesmo que tenha sofrido ataques ferrenhos dos defensores do positivismo, que viam na sua *religião da humanidade* um culto do homem racional, científico; difundiu-se por toda a Europa como uma nova peste negra que o homem verdadeiramente civilizado deveria destruir. Analisando um quadro de Henry de Groux, Michael Gibson vê na cruz partida posicionada no centro da pintura a irradiação de um mundo que pode ser interpretado como detentor de várias camadas, pois a própria cruz é a representação desse mundo que aceita “mais do que um plano de realidade”. “O positivista, por outro lado, só aceita um nível de realidade: a natureza. Deste ponto de vista, o outro mundo não passa de uma ilusão” (2006, p.17).

Embora Agripino da Silva não tenha dialogado formalmente, como Domingos Magarinos, com linhas de pensamento religioso de caráter místico; alinhou-se com doutrinas religiosas menos convencionais ao Brasil da época, como foi o caso do espiritismo. Inclusive, é possível dizer que seu livro *Polifonia*, publicado em 1918, traz marcas desse diálogo com a doutrina espírita. Há vários poemas que falam de vozes de vultos que não se veem, de palavras de pessoas que não tem mais existência corpórea. Os poemas “Voz imortal”, “Fé” e “Voz interior” são exemplos disso. Há, inclusive, uma espécie de lugar-comum nesses textos: o sujeito lírico se envolve na escuta dessas vozes que o deixam de repente, em salas vazias, entre perplexo e aflito.

O poema “Voz interior” é um pleno exemplo dessas vozes espirituais que parecem ter motivado o título de sua coletânea de poemas de 1918:

---

Anoitece. Em mim próprio me concentro...  
E, à paz que erra, de leve, pela sala,  
O espírito interrogo, ansioso... dentro,  
No adito de meu ser, responde e fala:

— Homem! Nos teus recessos fiz pousada,  
Cumprindo a lei das vidas sucessivas.  
Ouve: empreendi, há muito, esta jornada,  
Sob a forma de coisas positivas.

No texto fica clara a ideia da *metempsicose*, a transmigração da alma de que fala o espírito. A conversação ocorre dentro do próprio sujeito que busca em si mesmo o meio de comunicação com o *além*. Esse sujeito lírico é caracterizado como ansioso, sedento pelas respostas que o espírito pode dar às suas interrogações. O espírito empreendeu uma longa jornada, reencarnando várias vezes — as “vidas sucessivas”, mas “sob a forma de coisas positivas”. As reencarnações, ou seja, as vidas sucessivas experimentadas pelo espírito são chamadas de “coisas positivas”; como se o que concerne à matéria pudesse ser interpretado pela visão materialista, pelo conhecimento positivista por exemplo, mas há o lado oculto da jornada, o lado que não se pautaria pela compreensão racional. E, ao que tudo indica, é nessa dimensão espiritual — não-positiva — que o espírito vive no momento de seu diálogo com o sujeito poético.

O espírito continua então sua narrativa, sequência que transcrevo e comento depois:

E antes de vir às térreas coisas, antes  
De errar na sucessão das vidas várias,  
Vibrei no éter, na luz de sóis distantes,  
Pelas alturas interplanetárias.

Às entranhas profundas do Planeta  
E às nascentes da Lágrima e da Mágoa  
Desci, um dia, eu — imortal grilheta —  
Transfigurado numa gota d’água.

Desci. Tombei das nuvens. E, tombando  
Do alto, do azul imenso, à flor das relvas,  
O humo sorveu-me: e ressurgi, cantando,  
Nas sementes, nas searas e nas selvas.

---

Fui árvore; e, nas árvores frondentes,  
Abri-me em flores e depois em frutos.  
Alimentei os pássaros contentes  
E a indistinta legião dos seres brutos.

Pelas florestas multiseculares,  
À risonha feição das aves lestras,  
Perambulei por todos os lugares...  
— Alma — eu era a alma errante das florestas.  
(..)

Considero esse poema uma peça exemplar do caráter transcendente e espiritualista da metempsicose. É uma das fulgurações mais expressivas, no quadro geral do Simbolismo brasileiro, do princípio reencarnacionista, na maioria das vezes estranho ao entranhado catolicismo que perdurou no nosso Simbolismo. Provas desse catolicismo renitente são os poemas *crísticos*, textos em que o Cristo é atualizado, resignificado, mas de modo a reabilitar a simbologia cristã

O espírito descreve um ciclo cósmico em que ele, como parte do todo *é literalmente* o todo. Essência que transpõe reinos, seres, épocas, engajada na viagem rumo à perfeição — “evolução” como prevê o espiritismo. Mas também supera dicotomias, oposições: “Alimentei os pássaros contentes / e a indistinta legião dos seres brutos”. O uno só se exprime no campo da contemplação do sagrado ou na poesia, só aí as oposições, as diferenças se apagam. Essa ideia de reunião com o todo assenta a viagem transcendente do espírito-essência, sua experiência com o planeta é descrita na desproporção que mais do que aapequena sua condição, transforma-a em fragmento de um concerto mais amplo, do qual sempre se participa, mas nunca do mesmo modo, daí as transformações próprias dos fenômenos naturais serem interpretadas como etapas de uma espiritualidade ascensional.

Ainda se lê também nos versos de “Voz interior” os fundamentos panteístas dessa poesia subversiva (há um poema no livro *Achromos* que se intitula justamente “Estranho panteísmo”). Mesmo a ação errática da alma parece fazer parte dessa harmonia que converte sofrimento, perda e dor em aprendizado.

A configuração da natureza como espaço de manifestação do sagrado, espaço propício para estabelecer as analogias com os movimentos da essência; transfigura os seres, os elementos telúricos e consolidam a base panteísta da poética de Agripino da Silva.

---

Passo às estrofes finais:

Homem! Hei de, dos teus recessos fundos,  
Voar e, através da humana evolução,  
Subir, transpor o azul, galgar os mundos,  
Na conquista imortal da Perfeição.  
Cala-se a voz anímica... E, no ambiente,  
Perde-se a voz da minha própria fala!  
Vibra somente a solidão, somente  
Erra o silêncio e a treva pela sala.

Há uma simetria sutil entre o início e o fim do poema, o que remete à ideia de ciclo, de renovação, que se encapsula em várias das imagens do texto. A primeira estrofe do poema se concentra no ambiente como uma espécie de prelúdio ao diálogo com o espírito; a segunda é uma estrofe de exortação, a fala já do espírito e então se inicia a narração da viagem espiritual. As duas estrofes finais delineiam dois movimentos distintos: a primeira retorna ao tom exortativo do início, quando o espírito insta seu interlocutor; e a segunda retrata o momento posterior da experiência de *psicofonia*, quando um sentimento de desolação toma conta do ambiente, da sala.

O poema, porém, de Agripino da Silva que creio sintetizar melhor os movimentos sutis de sua poesia espiritualizada chama-se “Ocaso das constelações”, publicado na revista Heliópolis. Texto que emparelha com a poesia de um Pedro Kilkerry<sup>12</sup>, em sua estranheza obscura, de um hermetismo ostensivo e violento. Nele, a espiritualidade se reveste de ressonâncias cósmicas, como em “Voz interior”, e potencializa seu papel transfigurador.

O azul flavesce; o azul cintila; o azul corusca.  
Flori, viça o rosal punício da alvorada.  
A noite, em desalinho a cabeleira fusca,  
Dorme: a noite desperta à estrela serenada...

Erra, smorça a canção dos astros... Ampla e brusca,  
A luz irrompe, a luz derrama-se dourada;  
Espalha-se, percorre o Éter; e desce em busca  
Da terra, à sebe, à serra, à balseira, à esplanada.

---

12. Poeta baiano estudado por Augusto de Campos em seu *ReVisão de Kilkerry*.

A noite ergue-se, entrança as madeixas profusas  
E foge. Áurea, a manhã reponta; vem sorrindo.  
As gemulas do orvalho irizam-se difusas.

O poente sideral dissipa-se. De rastros,  
— homem-réptil — bendigo o aprazimento infindo  
De ouvir, de olhar surpreso, os adeuses dos astros.

A organização do discurso, as escolhas lexicais, o neologismo, as imagens estranhas — dissonantes — nas palavras de Hugo Friedrich; tudo isso compõe um poema singular não só na obra de Agripino da Silva, mas também no Simbolismo brasileiro. Comparável, em termos de invenção, à poesia excêntrica de Kilkerry.

A natureza comparece mais uma vez, desde a primeira estrofe; e se mostra como o espaço fundamental para a meditação lírica de natureza transcendente.

O primeiro verso todo formado pela repetição amplificadora do “azul”, que a cada verbo novo, faz-se mais vibrante; emprega duas palavras inusitadas: *flavescer* e *coruscar*. A primeira é um neologismo criado a partir de “flavo”: amarelo, dourado. A segunda significa reluzir cintilar. As cores já aparecem com muita força: o azul, o punício (tom avermelhado, púrpura) e a “cabeleira fusca”. “Fusca” significa sombria, escura. A noite personificada tem uma cabeleira desalinhada, e dorme. Desperta numa imagem que tanto pode remeter ao surgimento da manhã como a uma harmonia inusitada, uma serenidade imprevisível. O curioso é que muito provavelmente o azul do primeiro verso já seja o anúncio da manhã. O que implica num desenvolvimento temporal duplo na mesma estrofe. Do ponto de vista métrico e musical, o primeiro verso do primeiro quarteto apresenta um ritmo *iâmbico* (um hexâmetro iâmbico), composto por pés com sílabas tônicas nas posições pares:

Oa-**ZUL**-fla-**VES**-ce-oa-**ZUL**-cin-**TI**-laoa-**ZUL**-co-**RUS**-ca.

Some-se a essa configuração métrica pouco comum o caráter repetitivo e aliterativo dos vocábulos. A cor e o som se conjugam mais uma vez para resultar numa dicção vibrátil, na esteira de Baudelaire e de seu “Correspondências”, que, na visão de Clive Scott, teria consolidado a noção de poesia como comunicação de determinados estados de alma. Para Scott, a possibilidade de um “estado de percepção que intensifica a existência das coisas, torna-as hipérboles de si mesmas (...) permite às coisas rompe-

---

rem seus limites, tornarem-se vibrantes, ressonantes” (1999, p. 170). Na segunda estrofe essa mesma conjugação entre som e cor retorna, com um curioso neologismo por apropriação: “smorça”. A palavra deriva do vocábulo italiano *smorzando*, que consiste num advérbio que significa a diminuição gradual de um som.

Erra, smorça a canção dos astros... Ampla e brusca,  
A luz irrompe, a luz derrama-se dourada;  
Espalha-se, percorre o Éter; e desce em busca  
Da terra, à sebe, à serra, à balseira, à esplanada.

A penetração da luz faz crer que a “canção dos astros” é algo que se opõe a ela. À medida em que a luz se difunde, a canção dos astros smorça, ou seja, vai desaparecendo gradativamente. A estrofe é fechada por um verso carregado de assonâncias em “a”: “**Da terra, à sebe, à serra, à balseira, à esplanada**”; e em “e”: **Da terra, à sebe, à serra, à balseira, à esplanada**.

De fato, a terceira e quarta estrofe confirmam essa oposição entre a luz da manhã e a canção dos astros, representada nos tercetos pela noite. A noite — canção dos astros — é essa imagem do feminino que, de cabelos profusos, foge do riso solto e áureo da manhã:

A noite ergue-se, entrança as madeixas profusas  
E foge. Áurea, a manhã reponta; vem sorrindo.  
As gemulas do orvalho irizam-se difusas.

O poente sideral dissipa-se. De rastros,  
— homem-réptil — bendigo o aprazimento infindo  
De ouvir, de olhar surpreso, os adeuses dos astros.

O sujeito nos fala do “poente sideral”, outra imagem de antítese que beira o oxímoro: quando a noite e a visualização dos astros se põe e a manhã pode irromper. Também sugere que a noite, a canção dos astros, é que ocupa, no caso específico desse poema, o lugar afetivo primordial para o sujeito lírico. Obliquamente, ainda há a figura feminina associada à noite e, conseqüentemente, à canção dos astros.

No penúltimo verso do poema aparece a figura do “homem-réptil”, símbolo da peque-

---

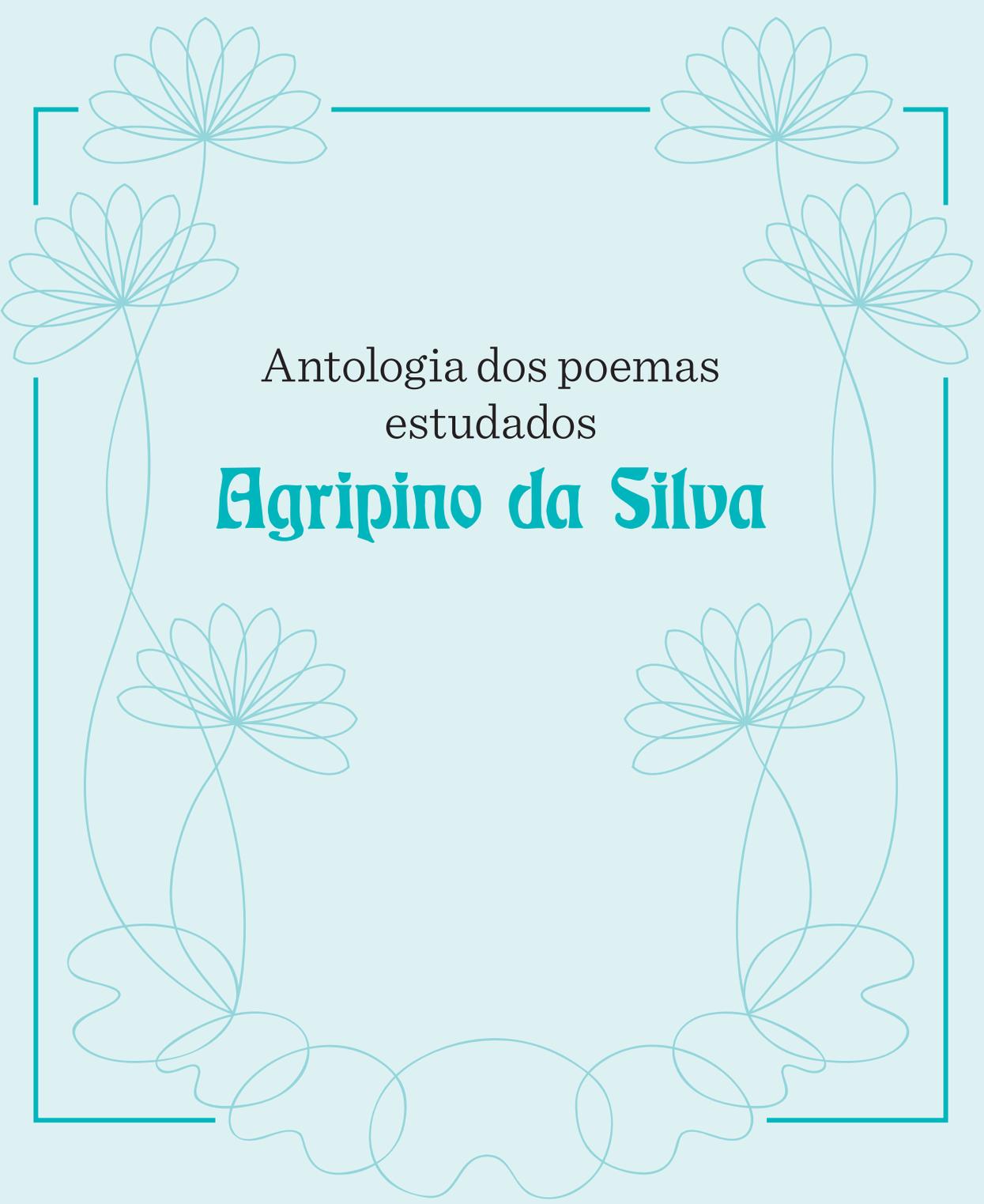
nez humana, colado ao chão e infenso aos céus estrelados. Metáfora radical e insólita no contexto geral do poema, provocando uma verdadeira *dissonância*. Essa pequenez é denunciada pelo “aprazimento infindo” que o sujeito tem em “ouvir” e “olhar” os adeuses dos astros. Aqui se confirma o caráter amplamente sinestésico da poesia de Agripino da Silva, cruzando os sentidos e o *sentido*. O sujeito olha a canção dos astros e ouve o adeus dos astros. O céu estrelado é essa música que ele vê e escuta. Correspondências.

Outra chave de leitura para a imagem do homem-réptil é a de condição anfíbia, homem e réptil ao mesmo tempo, dividido entre o dia e a noite; entre os arabescos da luz e as madeixas profundas da noite. Arrisco dizer: entre o caráter apolíneo do Parnasianismo e o caráter dionisíaco do Simbolismo.

“Ocaso das constelações” é peça *sui generis* na literatura simbolista brasileira. Pela sua sintaxe torcida, pelo seu neologismo, pela sua inventiva tensão entre noite e dia, entre a música e a visão. O sinestésico é acesso para a experiência da contemplação do cosmos. Mais: é o caminho para aprender a linguagem do universo, misto de imagem e música — música visual e imagem cantante. Consciência cósmica, panteísmo e a natureza como suporte dessa experiência.

Mas a experiência, como no soneto baudelairiano das correspondências, é sempre incompleta. E a dualidade incontornável. O sujeito vê-se fendido entre a luz da manhã e os cabelos profusos da noite, seduzido por duas amantes: pela imagem e pela música. Incapaz de se decidir, mas aproveitando as regalias que essa posição oportuna — de homem-réptil — oferece.

---

A decorative border in a light teal color frames the central text. It features stylized flowers with multiple petals and long, thin stems that curve upwards. The bottom of the border is finished with a scalloped, wavy line.

Antologia dos poemas  
estudados

**Agripino da Silva**

## EM SONHOS

Desabrochara abril. Um riso franco  
Das alturas pairava pelo espaço.  
Floria a lua — imenso lírio branco —  
Das alvas nuvens no ideal regaço.

Rolavam lestras vagas pequeninas  
Sobre o lençol de prata  
De um lago a murmurar canções divinas  
— esplêndida sonata —

Quando ao longe rasgando a tênue bruma,  
Lentamente surgia,  
Formoso bergantim da cor da espuma,  
Níveo, da cor do dia.

Vinha sutil, da viração errante  
Ao vago murmurinho,  
À flor da argêntea linfa assim brilhante  
Entre flocos de arminho.

E, enfim passou, cheio de luz e glória,  
— a glória de um combate... —  
a desfraldar aos ares da vitória  
a flâmula escarlate.

E buscava, quem sabe? De uma ignota,  
E longínqua paragem,  
As plagas onde a flor do sonho brota,  
Aos ósculos da aragem.

De bandolins, o sideral descante  
Pela amplidão errava.  
Pulcra vestal de voz febricitante  
Uma canção cantava.

---

E esse treno vibrava ao som de beijos,  
A flor dos lábios dela  
De harpas lembrava os lúcidos harpejos,  
E o riso de uma estrela...

E pouco a pouco, a deslizar de leve,  
Deixando-me tristonho...  
Perdeu-se no horizonte cor de neve:  
Nas brumas de meu sonho!

---

## MERIDIONAL

Meio-dia. Ergo o olhar. Distantes e opalinos,  
Estendem-se a brilhar os largos horizontes.  
A luz solar que desce, em jorros diamantinos,  
doura, redoura o cimo aspérrimo dos montes.

Amplo, o alvo areal cintila. Os pássaros insontes  
— caravana gazil de plumeos beduínos —  
fogem, buscando, longe, a doçura das fontes,  
cujo rumor se casa à música dos trinos.

Em derredor, o ar vibra, o ar queima. Ermo, vazio  
De sombra, o campo estala, o campo se exaspera.  
À luz, que baila e canta, alço o olhar erradio...

Alço-o, fixo-o no azul, e o estivo azul contemplo:  
Lâmpada de ouro, o sol dardeja e reverbera  
Da Mater-natureza iluminando o templo.

---

## BORBOLETA

Asas iriais abrindo à luz, a borboleta,  
Embebida no azul que o firmamento franje,  
Esvoeja, perscruta o ar, levíssima, faceta,  
Das borboletas vendo a lusida falange.

E sobe e desce e vai — destemido grillheta  
Que o casulo rebenta e, doido, as asas tange;  
E, quer fite o ígneo sol, quer uma nuvem preta  
De aves fite, prossegue e tudo, a voar, abrange.

Alma! — fluido sutil que me avigora os passos;  
Uno fator da Vida — à gleba, que macula,  
Foge; de surto em surto, eleva-te aos espaços!

Larva transcendental! — rompe o casulo, ascende;  
Deixa pulverizar-se esta matéria nula...  
Alma! Aos beijos da luz, beija o éter que resplende.

---

## ESTRANHO PANTEÍSMO

Um instante não há que não te veja  
Que te não veja o pequenino vulto.  
Passas... o ambiente canta; o solo inculto  
Canta, e brota, e de flores se estreleja.

Vibra nos sóis o teu olhar oculto;  
Vibras na voz do pássaro que esvoeja.  
Seja bendita a tua imagem, seja  
Perene a efervescência desse culto!

Resumes tudo!... e em tudo resplandesces...  
No mar: na onda, na espuma, nos abrolhos;  
No campo: na cimeira dessas messes.

Asa, hélio, pólem, flor, graça, beleza,  
Andas no fetichismo dos meus olhos,  
Subdividida pela Natureza!

---

## VOZ INTERIOR

Anoitece. Em mim próprio me concentro...  
E, à paz que erra, de leve, pela sala,  
O espírito interrogo, ansioso... dentro,  
No adito de meu ser, responde e fala:

— Homem! Nos teus recessos fiz pousada,  
Cumprindo a lei das vidas sucessivas.  
Ouve: empreendi, há muito, esta jornada,  
Sob a forma de coisas positivas.

Parti de Deus — da omnímota potência  
Geradora de tudo quanto hei visto...  
Cintila deste Sol-Ominividência,  
Às minhas próprias transições assisto.

E antes de vir às térreas coisas, antes  
De errar na sucessão das vidas várias,  
Vibrei no éter, na luz de sóis distantes,  
Pelas alturas interplanetárias.

Às entranhas profundas do Planeta  
E às nascentes da Lágrima e da Mágoa  
Desci, um dia, eu — imortal grilheta —  
Transfigurado numa gota d'água.

Desci. Tomei das nuvens. E, tombando  
Do alto, do azul imenso, à flor das relvas,  
O humo sorveu-me: e ressurgi, cantando,  
Nas sementes, nas searas e nas selvas.

Fui árvore; e, nas árvores frondentes,  
Abri-me em flores e depois em frutos.  
Alimentei os pássaros contentes  
E a indistinta legião dos seres brutos.

---

Pelas florestas multiseculares,  
À risonha feição das aves lestras,  
Perambulei por todos os lugares...  
— Alma — eu era a alma errante das florestas.

Homem! Hei de, dos teus recessos fundos,  
Voar e, através da humana evolução,  
Subir, transpor o azul, galgar os mundos,  
Na conquista imortal da Perfeição.

Cala-se a voz anímica... E, no ambiente,  
Perde-se a voz da minha própria fala!  
Vibra somente a solidão, somente  
Erra o silêncio e a treva pela sala.

---

## EUTHYMIA

Para saciar o espírito sedento  
De mansuetude e de tranquilidade,  
Eis-me aqui, no aromal recolhimento  
Do ermo, dentro da minha liberdade.

Para mim mesmo volto o olhar atento;  
À desesperação da mocidade  
Opõe-se o bem-estar que experimento.  
Esta larga euthymia que me invade.

No ar fragrante, na luz coada, no seio  
Dos ramos e das folhas vivo alheio  
Ao bruto embate das paixões brutais.

No refúgio da calma soberana  
Interpreto melhor a vida humana,  
Sonhando menos e pensando mais.

---

## OCASO DAS CONSTELAÇÕES

O azul flavesce; o azul cintila; o azul corusca.  
Flori, viça o rosal punício da alvorada.  
A noite, em desalinho a cabeleira fusca,  
Dorme: a noite desperta à estrela serenada...

Erra, smorça a canção dos astros... Ampla e brusca,  
A luz irrompe, a luz derrama-se dourada;  
Espalha-se, percorre o Éter; e desce em busca  
Da terra, à sebe, à serra, à balseira, à esplanada.

A noite ergue-se, entrança as madeixas profusas  
E fuge. Áurea, a manhã reponta; vem sorrindo.  
As gemulas do orvalho irizam-se difusas.

O poente sideral dissipa-se. De rastros,  
— homem-réptil — bendigo o aprazimento infindo  
De ouvir, de olhar surpreso, os adeuses dos astros.

---



## **FICHA TÉCNICA**

### **CONCEPÇÃO, PESQUISA, TEXTO, EDIÇÃO**

Fábio Andrade

### **CAPA, PROJETO GRÁFICO, DIAGRAMAÇÃO**

Mayra Melo

### **REVISÃO**

Thiago Corrêa

### **DISTRIBUIÇÃO**

Editora UFPE (Projeto UFPE-books)

**GOVERNADOR DE PERNAMBUCO**

Paulo Câmara

**SECRETARIA DE CULTURA**

Secretário de Cultura

Marcelino Granja

Chefe de Gabinete

Socorro Lacerda

Secretária Executiva

Silvana Meireles

Gerente Geral de Articulação Social

Severino Pessoa

Gerente de Formação e Capacitação

Tarciana Portela

Gerente de Planejamento

Fernanda Lais de Matos

Gerente de Administração e Finanças

Manoel Araújo

Gerente de Políticas Culturais

Teresa Amaral

Coordenador de Artes Cênicas

Jorge Clésio

Assessora de Dança

Duda Freyre

Assessora de Circo

Suene Sotero

Coordenador de Artes Visuais

Márcio Almeida

Assessora de Design e Moda

Janaína Branco

Assessor de Fotografia

Jarbas Araújo

Coordenadora de Audiovisual

Milena Evangelista

Coordenadora de Cultura Popular

Teca Carlos

Assessor de Artesanato

Breno Nascimento

Coordenador de Literatura

Wellington de Melo

Coordenadora de Música

Andreza Portella

Assessoria de Gastronomia

Ana Cláudia Frazão

Gestores de Comunicação

Tiago Montenegro e Michelle de Assunção

**FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO – FUNDARPE**

Diretora-Presidente

Márcia Souto

Chefe de Gabinete

Marcela Torres

Vice-Presidente

Antonieta Trindade

Superintendente de Planejamento e Gestão

André Cândido

Gerente de Administração e Finanças

Jacilene Oliveira

Gerente de Produção

Diego Santos

Superintendente de Gestão do Funcultura

Gustavo Antonio Duarte de Araújo

Gerente Geral de Preservação do Patrimônio Cultural

Márcia Chamixaes

Gerente de Preservação Cultural

Célia Campos

Gerente de Equipamentos Culturais

André Brasileiro



APOIO



INCENTIVO

**FUNCULTURA**  
FUNDO PERMANENTE DE  
INCENTIVO À CULTURA



SECRETARIA  
DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO

*Pernambuco*

PRESENÇA QUE FAZ A DIFERENÇA