

**Aspectos “Melangóticos” da Poesia
 de Alphonsus de Guimaraens e de Edgar Allan Poe**

**"Melangothic" aspects in the poetry of Alphonsus de Guimaraens
 and of Edgar Allan Poe**

José Carlos Aissa*

* Universidade Estadual do Oeste do Paraná, UNIOESTE, Cascavel, PR, 85819-170,
 e-mail: jcapsu@hotmail.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é comparar e contrastar, ainda que de forma breve, o procedimento estético empregado por Edgar Allan Poe e Alphonsus de Guimaraens, ao escolherem focalizar em sua produção poética ingredientes como o gótico, o estranho, o melancólico, revisitando a noção de que essa temática tem sido objeto de muitos artistas ao longo da história da literatura ocidental. Ao optarem pelo terror, pela angústia claustrofóbica, pelo estranho, pelo mórbido, o poeta estadunidense e o brasileiro parecem se esforçar para criar uma ruptura, uma descontinuidade entre o mecanismo mental rotineiro e a percepção mais aguçada de uma realidade mais sutil. Ao fazer isso, a mente é forçada a esquecer sua alienação cotidiana e é conduzida ao reino do metafísico, ensejando vislumbres revelatórios nos e dos poemas. Assim, gera-se uma oportunidade para nos distanciarmos da simples condição de animais (ir)racionais, como atores influenciados por mero processo de estímulo e resposta ou pela frequentemente infrutífera tentativa de explicar a superfície dos fatos. Poe e Alphonsus, recorrendo a um estilo que focalizou bastante o gótico e o estranho na melancolia da perda, escreveram sobre uma intensa solidão aliada a uma forma incomum de misticismo, que traz uma mescla oscilatória de sagrado (espírito) e de profano (matéria).

PALAVRAS-CHAVE: Edgar Allan Poe; Alphonsus de Guimaraens; gótico; melancolia; estética.

ABSTRACT: The aim of this paper is to compare and contrast, albeit briefly, the aesthetic procedure employed by Edgar Allan Poe and Alphonsus de Guimaraens, in choosing to focus in their poetic production ingredients such as the gothic, the uncanny, the melancholic, thus revisiting the notion that this theme has been the object of many artists throughout the history of Western literature. As they opt for terror, claustrophobic anguish, the uncanny, the morbid, both the American and the Brazilian poets seem to endeavor to create a rupture, a discontinuity between the routine mental mechanism and the sharper perception of a subtler reality. By doing so, the mind is forced to forget its everyday alienation and is taken towards the realm of the metaphysical, giving rise to revealing glimpses in and from the poems. Thus, an opportunity is generated to move away from the mere condition of (ir)rational animals as players influenced by a mere process of stimulus and response or by struggling to explain the surface of the facts. Poe and Alphonsus, resorting to a style that focused heavily on the gothic and the uncanny in the melancholy of loss, wrote of intense loneliness coupled with an unusual form of mysticism, which brings an oscillating blend of sacred (spirit) and profane (matter).

KEYWORDS: Edgar Allan Poe; Alphonsus de Guimaraens; gothic; melancholy; aesthetics.

Oh! Ela mora com a Beleza, com a Beleza que perecerá: com a Alegria de mão erguida aos lábios, para dizer Adeus; e junto da Volúpia dolorosa que se faz veneno enquanto a boca suga, pura abelha; sim no próprio templo do Prazer é que a Melancolia tem, velada, o seu altar supremo; embora só a veja aquele cuja língua intrépida rompa os racimos da Alegria contra o céu da boca; sim, a alma deste provará a tristeza que é o seu poderes e em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa.¹

Para se tratar dos traços góticos que subjazem a melancolia de poemas como os de Edgar Allan Poe e de Alphonsus de Guimaraens, cumpre tentar definir o que é esse estilo gótico em literatura, bem como sua origem, já que o termo gótico – um vórtice semântico, no que se refere às diferentes manifestações artísticas em que o inserimos – tem se prestado a diversos empregos e interpretações, mesmo no âmbito literário.

Começemos por situar essa nova estética em meados do século XII na França medieval como um estilo tanto artístico em geral (em painéis, pinturas, esculturas e iluminuras de manuscritos) quanto arquitetônico que floresceu por cerca de 300 anos. Será na Itália do século XVI, fascinada pela glória da antigüidade clássica, que o fundador da história da arte, Giorgio Vasari, mencionaria o termo “gótico” pela primeira vez. Para esse autor e seus coetâneos, a arte da Idade Média, em particular na arquitetura, constituía-se no oposto da perfeição, tendo a ver com o obscuro e o negativo,

¹O texto em epígrafe é terceira estrofe de “Ode on Melancholy” de John Keats, traduzida por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1970, p.189)

She dwells with Beauty -- Beauty that must die;
 And Joy, whose hand is ever at his lips
 Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
 Turning to poison while the bee-mouth sips:
 Ay, in the very temple of Delight
 Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
 Though seen of none save him whose strenuous tongue
 Can burst Joy's grape against his palate fine;
 His soul shall taste the sadness of her might,
 And be among her cloudy trophies hung.

relacionando-a neste aspecto com os Godos (os Getas anglo-saxões), povo que instrumentalizou o desmantelamento do Império Romano no século IV. Vasari teria criado dessa forma o termo *gótico* com fortes tons pejorativos, descrevendo um estilo digno apenas de vândalos e bárbaros.

Assim, até o século XVII aproximadamente, gótico designava, em termos de arte em geral, qualquer artefato grosseiro e rústico. Contudo, Fred Botting, em seu *Gothic* explica que houve uma mudança a partir do século XVIII:

Manifestações do passado Gótico – edifícios, ruínas, canções e romances – eram tratados como produtos de mentes incultas, quando não infantis. Mas características como extravagância, superstição, fantasia, e imensidão que eram inicialmente consideradas em termos negativos tornaram-se associadas, durante o século XVIII, com um potencial mais aberto e imaginativo quanto à produção estética.² (1996, p. 22)

Botting (1996, p.23) ainda argumenta que as produções góticas continuaram a abrigar uma ambivalência positivo-negativa perturbadora, a qual revelava a instabilidade que a Era da Razão havia despertado. Isso porque junto com o Iluminismo vieram significativas mudanças sociais, econômicas, políticas e culturais que vieram a desestruturar um mundo que antes se encontrava ordenadamente estável, ao menos no que concerne ao Ocidente. Processos de industrialização, urbanização e racionalismo destronaram a religião como a autoridade para se explicar o universo, o que passou a alterar o modo como o indivíduo se relacionaria com o mundo social, natural e sobrenatural. Assim, a produção artística denominada gótica se prestaria a manifestar os temores, ansiedades e incertezas de que tal plétora de mudanças causou. Além disso, poderia servir de instrumento para se tentar explicar o que não era foco do Iluminismo.

Nesse viés é que, literariamente, credita-se, em primeira instância, a utilização do termo ora focalizado a Horace Walpole e a seu romance *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, publicado em 1764 sob o pseudônimo de Onuphrio Muralto, vindo a se tornar quase um arquétipo textual do gênero. Porém, será apenas a partir da segunda edição desse romance que Walpole acrescentará o subtítulo “*A Gothic Story*”, pois na primeira edição lemos apenas *The Castle of Otranto: A Story*. Referia-se Walpole, contudo,

² Manifestations of the Gothic past – buildings, ruins, songs and romances – were treated as products of uncultivated if not childish minds. But characteristics like extravagance, superstition, fancy and wildness which were initially considered in negative terms became associated, in the course of the 18th century, with a more expansive and imaginative potential for aesthetic production

conforme nos mostra no enredo de sua história, à época medieval e não à pré-normanda. Por isso, ao menos no âmbito literário, é que se diz que a prosa ficcional (e o mesmo se pode aplicar à poesia) gótica nada tem de “gótico” no sentido histórico e literal desse vocábulo.

Mas qual poderia ser a relação entre o conceito inicial, aplicado à arquitetura, e esse gênero (ou subgênero, como querem alguns teóricos) literário? A resposta reside na ênfase dada à emoção. A arquitetura, os painéis, as pinturas e esculturas góticas pretendiam gerar um efeito mágico ou incomum no observador, provocando um sentimento de espanto, terror, de se estar à mercê de uma força superior, sentindo-se, portanto, insignificante e vulnerável. Na literatura, considerou-se a típica ambientação medieval, isto é, o misterioso castelo decadente e ameaçador um local perfeito para tramas que se propusessem a aterrorizar o leitor. Também cumpriram a mesma função os ambientes naturais cheios de perigos escondidos e amplas áreas montanhosas. Fundamentalmente, buscava-se retirar o leitor do mundo cotidiano comum.

No capítulo intitulado “Introduction: the Gothic in western culture”, da obra *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* (2002), explica Jerrold Hogle:

[...] a primeira obra publicada a se denominar “Uma História Gótica” foi um simulacro de uma narrativa medieval publicada bem depois das Idade Média [...] A moda que Walpole iniciou foi imitada apenas esporadicamente nas décadas seguintes, tanto em prosa quanto em drama. Porém, explodiu na década de 1790 (a década em que Walpole faleceu) em todas as Ilhas Britânicas, no continente europeu, e brevemente nos recém-formados Estados Unidos, particularmente para um público leitor feminino, tanto que permaneceu um gênero literário popular, mesmo se controverso, durante o que ainda denominamos de período Romântico na literatura européia (de 1790 até o início da década de 1830, agora especialmente conhecida como a era do *Frankenstein* de Mary Shelley (1818)). (2002, p. 1)³

Quiçá, seja aqui o momento de começar a ajustar conceitualmente o termo “gótico” para o propósito do presente trabalho. Na prosa de ficção, o estilo gótico é marcado pelos castelos ou conventos em estado de ruína, assombrados ou não, com criptas ou torres, em que se encerram segredos, por vezes relacionados a maldições

³ [...] the first published work to call itself “A Gothic Story” was a counterfeit medieval tale published long after the Middle Ages [...] The vogue that Walpole began was imitated only sporadically over the next few decades, both in prose and in theatrical drama. But it exploded in the 1790s (the decade Walpole died) throughout the British Isles, on the continent of Europe, and briefly in the new United States, particularly for a female readership, so much so that it remained a popular, if controversial, literary mode throughout what we still call the Romantic period in European Literature (the 1790s through the early 1830s), now especially well known as the era of Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818).

familiares, constituindo-se em ambientes nos quais personagens (geralmente, heroínas dóceis e frágeis) são perseguidas psicológica e fisicamente por malévolos tiranos endoidecidos, monstros ou espectros, em tramas que oscilam entre as leis naturais da realidade conhecida e circunstâncias do sobrenatural ignoto. Ora, esses parecem ter sido os ingredientes da diegese rotulada de “gótica”, cuja manifestação se faz sentir no *Schauer-roman*, no *roman noir* e no *gothic novel*.

Para a poesia, entretanto, objeto deste estudo comparativo entre Edgar Allan Poe e Alphonsus de Guimaraens, necessitamos de um detalhamento mais claro de traços, até mesmo motivos, que fundamentam o poema gótico. É bem provável que o grupo de poetas da *Graveyard School* na Inglaterra do século XVIII tenha adaptado, cultivado e encubado especificamente para a poesia algumas características que hoje a crítica identifica como “góticas”, das quais outros autores em décadas seguintes, como na *Gothic Revival*, viriam a ter como modelos. David Punter deixa claro em sua obra *The Literature of Terror: the Gothic Tradition* que

[...] a maioria dos escritores mais importantes do período de 1770 a 1820 – o que significa dizer que a maioria dos *poetas* mais importantes desse período – foi fortemente afetada pelo Gótico de uma forma ou outra. E essa não foi meramente uma recepção de influência passiva: Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats, todos tiveram um papel em moldar o Gótico, em articular um conjunto de imagens de terror que exerceriam uma potente influência sobre a história literária subsequente (1996, p.87).⁴

Assim, essa poesia da primeira metade do século XVIII, bem como a prosa do mesmo período, buscaria elementos temáticos na morte, noite, ruínas, em fantasmas, ou seja, em tudo o que pudesse ser considerado irracional, numa tentativa de se posicionar contra a cultura racional do Iluminismo.

Esse fato reforça a ideia de que esses escritores românticos, com a exceção de William Wordsworth, que preferiu com frequência a luz às trevas, foram os agentes intelectuais a consolidar a vitalidade desse estilo a ponto de ele alcançar nossos dias. Diferentes tonalidades de terror e melancolia, conforme cada poeta, estão presentes em poemas como *The Book of Urizen* (Blake), *Endymion* (Keats), ‘The Rime of the Ancient

⁴ [...] most of the major writers of the period of 1770 to 1820 – which is to say that most of the major *poets* of that period – were strongly affected by Gothic in one form or another. And this was not merely a passive reception influence: Blake, Coleridge, Shelley, Byron and Keats all played a part in shaping the Gothic, in articulating a set of images of terror which were to exercise a potent influence over later literary history.

Mariner' (Coleridge), *The Revolt of Islam* (Shelley), e em *Childe Harold's Pilgrimage* (Byron).

Nesses poemas de cada um dos cinco autores mencionados, bem como em outros textos deles, encontra-se a tendência ao uso de uma linguagem mórbida, à apresentação de eus-poemáticos reprimidos e tristes, à tentativa de exploração do inconsciente humano, ao exagero como meio de retratar o horror da vida cotidiana, à focalização do fracasso da autorrealização do ser humano em uma sociedade repressora e injusta, à discussão sobre a aterrorizante transitoriedade da beleza e do prazer, em conjunto com a busca do sublime – um momento extático que visaria a compensar essa sensação consciente de vulnerabilidade e insignificância.

Obviamente, essas características foram capturadas e incorporadas pelos poetas de *fin de siècle*, pois o Simbolismo viria a ser um desenvolvimento natural do recôndito mais “gótico” e sombrio do Romantismo.

Álvaro Cardoso Gomes, em seu texto *Simbolismo*, alerta-nos para esse desdobramento de ideais estéticos e filosóficos:

De fato, a estética simbolista tem íntima relação com a romântica, ou ainda, a estética simbolista tem raízes dentro do movimento romântico, a começar que aquele movimento recupera o idealismo e o espiritualismo deste. [...] Esse idealismo romântico, por sua vez, apoiava-se nos princípios esotéricos de Emmanuel Swedenborg. Esse escritor sueco, que viveu durante o século XVIII (1688-1772), escreveu um livro que acabaria por se tornar a Bíblia tanto dos românticos quanto dos simbolistas. *De coelo et de inferno* (Sobre o céu e o inferno) (1758) é uma obra de caráter místico que tenta explicar as complexas relações entre o mundo celeste e os terrenos. (1994, pp. 13-15)

Isso se juntaria ao pessimismo de Arthur Schopenhauer (1788-1860), cuja perspectiva filosófica explicita que quanto mais conhecemos e aumentamos nossa consciência, mais cresce o sofrimento em nós, e, especialmente no ser humano, atinge um grau supremo; por isso, afirma que o homem de genialidade é o que sofre mais intensamente. Aliás, nessa mesma direção, bem mais adiante, Erich Fromm (1900-1980) viria a reforçar em *The Art of Loving* (1956) que, devido ao alto nível de consciência de si mesmo, o homem passa a se sentir separado de tudo e de todos, pois sabe que se constitui em entidade isolada – um indivíduo.

Nas palavras de Fromm:

O homem é dotado de razão; *é a vida consciente de si mesma*; tem consciência de si, de seus semelhantes, de seu passado e das possibilidades de seu futuro. Essa consciência de si mesmo como entidade separada, a consciência de seu próprio e curto período de vida, do fato de haver nascido sem ser por vontade própria e de ter de morrer contra sua vontade, de ter de morrer antes daqueles que ama, ou estes antes dele, a consciência de sua solidão e separação, de sua impotência ante as forças da natureza e da sociedade, tudo isso faz de sua existência apartada e desunida uma prisão insuportável. [...] A experiência da separação desperta a ansiedade; é, de fato, a fonte de toda ansiedade. (1961, p. 21)

A referida conjunção filosófica Swedenborg/Schopenhauer, aliada à decepção das pessoas devido ao repetido fracasso das promessas políticas, tecnológicas, científicas e religiosas de se gerar bem-estar e harmonia, só poderia resultar num *Zeitgeist* sombrio que pairaria sobre os artistas e intelectuais do final do século XVIII invadindo o século XIX até a transição para o XX. Aí reside a motivação intrínseca para se criar poesia que revele a angústia aninhada em nosso inconsciente, oriunda da percepção de que somos todos partes de um todo muito maior cada vez menos compreensível, por isso aterrorizante, já que nos afastamos irremediavelmente das naturezas externa e interna e ficamos à mercê de poderes que escapam a nossa possibilidade de controle.

O medo da morte (Tânatos) e o desejo de sobrevivência (Eros) crescem no homem desse período, que é personificado como o melancólico peregrino buscador de um conhecimento proibido, que se sente só para enfrentar o trauma do autoconhecimento, que é o próprio obstáculo para a autorrealização. Também se sente só em sua fuga da realidade presente rumo a uma realidade pretérita, em que pode haver respostas para suas indagações; essas respostas poderiam ajudá-lo a fazer frente ao lancinante e obsedante conflito interno que se cristaliza como sua paranoia existencial.

A propósito dessa missão de peregrino buscador, dirá Arthur Rimbaud em sua ‘Lettre du Voyant’:

Eu digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*. O poeta se faz *vidente* através de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura; ele procura a si próprio, extrai de si todos os Venenos para guardar apenas as quintessências. Inefável tortura, contra a qual necessita toda a fé, de toda a força sobre-humana, através da qual se torna, dentre todos, o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois atinge o *desconhecido*!⁵

⁵ Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il Volume 19 Número 45

Poe, em seu poema “Só”, alude a essa mesma sina solitária de um visionário entre outras pessoas que não o compreendem, pois sua essência anímica é diferente:

Não fui, na infância, como os outros
 e nunca vi como outros viam.
 Minhas paixões eu não podia
 tirar de fonte igual à deles;
 e era outra a origem da tristeza,
 e era outro o canto, que acordava
 o coração para a alegria.
 Tudo o que amei, amei sozinho.
Assim, na minha infância, na alba
 da tormentosa vida, ergueu-se,
 no bem, no mal, de cada abismo,
 a encadear-me, o meu mistério.
 Veio dos rios, veio da fonte,
 da rubra escarpa da montanha,
 do sol, que todo me envolvia
 em outonais clarões dourados;
 e dos relâmpagos vermelhos
 que o céu inteiro incendiavam;
 e do trovão, da tempestade,
 daquela nuvem que se alteava,
 só, no amplo azul do céu puríssimo,
 como um demônio, ante meus olhos.(1999, p. 72)⁶

A fonte das paixões desse eu-lírico característico de Poe tem origem diversa daquela que os seres comuns, não visionários, que na linguagem schopenhauriana são os que ainda não atingiram o conhecimento do desconhecido; a voz desses versos vive a incrível e paradoxal relação das correspondências de Swedenborg: na terra, ela, a voz poemática, presa a todos os sofrimentos materiais e psíquico-emocionais, e no céu uma nuvem livre – os dois elementos tão únicos quanto sós. Segundo o princípio

épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! – Car il arrive à l'*inconnu* ! (<http://poetes.com/rimbaud/voyant.htm> em 22/5/2017)

⁶ Para os textos de Edgar Allan Poe, usamos as traduções de *Poemas e Ensaios* (1999, Ed. Globo) ou *Ficção Completa, Poesia & Ensaios* (2001, Ed. Nova Aguilar), ambos organizados por Oscar Mendes e Milton Amado. Entretanto, em alguns casos, cremos ser necessário apresentar o original devido a determinadas referências em relação a itens lexicais ou sintáticos específicos da língua inglesa, que desejamos comentar. Também incluímos o texto em inglês quando não se encontra nessas duas obras mencionadas.

swedenborguiano das correspondências, se a nuvem é como um demônio, o eu do poema também o é, ou seja, traz para si simultaneamente os papéis do grande maldito e do supremo Sábio, já que, desde a aurora de uma vida cheia de tormentos, ele tem consciência da natureza mista de seu mistério vital.

Poe, inclusive, na resenha para um livro de poemas chamado *Orion: an Epic Poem in Three Books*, de R. H. Horne, publicada na *Graham's Magazine* (1844), concorda com a afirmação de que o poeta é um vidente ou visionário em comparação com os outros homens, incumbido de uma missão especial: “Eu sou um Vidente. Minha IDEIA – a ideia para que eu fui escolhido pela Providência para desenvolver – é tão vasta – tão nova – que palavras comuns, em concatenações comuns, serão insuficientes para seu bom desenvolvimento.”⁷

Assim, começamos a vislumbrar traços melancólicos em versos com traços góticos, no sentido que a crítica utiliza, em que

O Poeta deve ter dentro da alma estelada
 Uma deusa que o embale e acarinhe e adormeça:
 É a ilusão que lhe vem aureolar a cabeça,
 Suavizando-lhe a dor com os seus dedos de fada.

Quer surja a aurora, quer por entre sombras desça
 A noite, haja o clamor da vida, ou a paz sagrada
 Da morte, -- ela que é a fonte, o bem, a bem-amada,
 Dá que a palma estival do sonho resplandeça.

E o mundo, que é o sinistro ergástulo de treva,
 Transforma-se na irial mansão donde se eleva
 A prece que há de um dia aos pés de Deus chegar...
 E aos astros de tal modo o Poeta ascende em calma,
 Que o céu fica menor do que o azul da sua alma,
 E nem cabe no céu a luz do seu olhar... (GUIMARAENS, 2001, p.
 400)

O poema de Alphonsus também focaliza polos correspondentes aparentemente antitéticos, mas presentes na vida do Poeta, como “o mundo, que é o sinistro ergástulo de treva” que se transforma “na irial mansão”, bem como a “aurora” e a “noite”, ou ainda “o clamor da vida” e “a paz sagrada da morte”. O poeta vive entre esses estados dicotômicos complementares, o que lhe causa a dor constante, pois ele é hiperconsciente da realidade

⁷ I am a Seer. My Idea — the idea which by Providence I am especially commissioned to evolve — is one so vast — so novel — that ordinary words, in ordinary collocations, will be insufficient for its comfortable evolution. (<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm44hr01.htm>, em 22/5/2019)

humana em que se insere. Essa melancolia existencial, filha de uma *Weltschmerz* (dor do mundo), a qual só um ser mais consciente do que a média dos seres humanos pode experimentar lucidamente. Talvez, por isso, mantenha-se a ideia, vinda da Antiguidade, de Aristóteles na verdade, sobre relação entre melancolia e genialidade. Aliás, as seguintes estrofes do poema “Monólogo de uma Sombra” de Augusto dos Anjos sintetizam o encontro entre melancolia e arte:

“Ah! Dentro de toda a alma existe a prova
 De que a dor como um dardo se renova,
 Quando o prazer barbaramente a ataca...
 Assim também, observa a ciência crua,
 Dentro da elipse ignívoma da lua
 A realidade de urna esfera opaca.
 Somente a Arte, esculpindo a humana mágoa,
 Abranda as rochas rígidas, torna água
 Todo o fogo telúrico profundo
 E reduz, sem que, entanto, a desintegre,
 À condição de uma planície alegre,
 A aspereza orográfica do mundo!
 Provo desta maneira ao mundo odiento
 Pelas grandes razões do sentimento,
 Sem os métodos da abstrusa ciência fria
 E os trovões gritadores da dialética,
 Que a mais alta expressão da dor estética
 Consiste essencialmente na alegria.
 Continua o martírio das criaturas:
 — O homicídio nas vielas mais escuras,
 — O ferido que a hostil gleba atra escarva,
 — O último solilóquio dos suicidas —
 E eu sinto a dor de todas essas vidas
 Em minha vida anônima de larva!”(1982, p. 17)

Ora, essa convivência da “mais alta expressão da dor estética” consistir “essencialmente na alegria” reforça as ideias de Swedenborg e a própria noção de Poe quanto à natureza poética, como lemos em “A Filosofia da Composição”:

Encarando, então, Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao *tom* de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo invariavelmente invoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. [...] ‘De todos os temas mais melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?’ A Morte – foi a resposta evidente. ‘E quando’, insisti, ‘esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?’ Pelo que explanei, um tanto prolongadamente, a resposta aí também era evidente: ‘Quando ele se alia, mais de perto, à *Beleza*; a morte, pois de

uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver esse tal tema é a de um amante despojado de seu amor.’ (1999, p. 105)

Nessa teorização de Poe, quer falsa quer verdadeira em suas intenções quanto à explicação racional do processo de criação poética de “O Corvo”, percebe-se claramente um diálogo com a voz dos versos de Augusto dos Anjos acima, quando diz que “eu sinto a dor de todas essas vidas / Em minha vida anônima de larva”, pois Poe também busca identificar a dor, “o martírio das criaturas”, “segundo a compreensão universal da humanidade”, o que se torna a matéria-prima do fazer poético melancólico eivado de aspectos góticos.

É aqui que a noção freudiana da identificação da melancolia com a perda do ser amado se instala como temática nos cenários góticos dos poemas de Poe e de Alphonsus, pois essa ambientação é perfeita para angústia, terror, culpa, amargura, nostalgia, tristeza, desolação, prostração, sofrimento, erotismo não-realizado e não-realizável, tudo isso matizado pelo escuro e pelo sombrio gélidos, mas também pelo sublime, que exploraremos mais adiante.

Creemos, então, que esse estilo melancólico de Poe e de Alphonsus nos poemas pode ser o resultado de um clima de opinião dominante em um grupo, época ou lugar; em particular, nesta focalização que fazemos, isso se deve à conjuntura de um período histórico compreendendo, como já mencionamos, do final do século XVIII até o início do século XX. Obviamente, o predomínio do sombrio tanto em ambiência quanto em tom emocional é opção dos poetas ora em análise, embora possa haver algo relacionado com suas biografias (e há, ao se levar em conta as perdas de figuras femininas significativas na vida de cada um deles). Porém, deixaremos essa ótica de fora. Interessa-nos sobremaneira neste artigo o macrocontexto que os conduziu a essa estética.

É bem possível que tal tendência estética tenha se constituído na própria natureza de Poe e de Alphonsus, seu “ethos”, por assim dizer, por motivos culturais e religiosos. Aliás, a manifestação desse “ethos” do romântico norte-americano e do simbolista brasileiro resume-se no que Max Weber denominou “desencantamento do mundo” (*die Entzauberung der Welt*). Antônio Flávio Pierucci, em seu artigo “Secularização em Max Weber”, explica:

Mas é o novo termo – desencantamento – o predileto de Weber, a ponto de se tornar uma das marcas registradas de sua escritura e de sua teoria. Com ele Weber descobriu ser possível designar com propriedade o

longuíssimo período de *racionalização religiosa* por que passou a religiosidade ocidental em virtude da hegemonia cultural alcançada por essa forma ‘eticizada’ de religião desencantadora ‘deste mundo’: o judeo-cristianismo. [...] Para Weber, o desencantamento do mundo ocorre justamente em sociedades profundamente religiosas, *é um processo essencialmente religioso*, porquanto são as religiões éticas que operam a eliminação da magia como meio de salvação, conforme fica explicitado nesta outra passagem de *A ética*, na qual Weber estabelece estilisticamente, com o uso dos dois pontos, a seguinte equação: ‘o desencantamento do mundo: a eliminação da magia como meio de salvação’. (1997, p.5)

Portanto, caso Weber esteja correto, o encantamento do mundo poderá ter sido eliminado, pelo menos em parte para Poe e para Alphonsus, respectivamente, como um subproduto de um puritanismo fanático dos peregrinos na América do Norte e de um catolicismo não menos radical que os portugueses transplantaram para o Brasil. Ambas atitudes religiosas tiveram seus momentos de extremismo, e foi somente com radicalismo férreo e ígneo, quer no caso da caça às bruxas quer na atuação da Santa Inquisição, que lograram manter os fiéis sob seu jugo, não tão suave quanto o do mestre Jesus que citavam como modelo.

Por outro lado, Moacyr Scliar, em seu recente estudo sobre a melancolia, *Saturno nos Trópicos*, menciona o intrigante comentário de Leslie Stephen: “Nós não somos melancólicos porque acreditamos no Inferno, mas acreditamos no Inferno porque somos melancólicos” (2003, p. 92).

Seja a explicação qual for, o óbvio parece ser que, para intelectuais de diferentes lugares e épocas, a fé e a moralidade não neutralizam o absurdo da existência, na qual a morte preenche as mentes mais lúcidas de profundo terror, em um luto dolente e pensativo.

De outro ângulo, havia tanto no Catolicismo da Idade Média e no Protestantismo da Reforma certo culto à melancolia. No Catolicismo medieval, surge o conceito de *acedia* ou *acédia*, que, em um primeiro momento, teria a ver com um estado de êxtase de transe religioso. Só posteriormente, entretanto, ganhou conotação de preguiça e indolência. Já para o Protestantismo, que pregava a fé como única via de salvação, a melancolia, que viria a se tornar a culpa do pecador, seria um instrumento de conversão.

Ao fim e ao cabo, entretanto, o excesso de promessas de bem-estar que a religião e a ciência fizeram desde o Renascimento trouxe efetivamente um mal-estar, em que, entre diversos fatores desagregantes, estariam a miséria crescente das metrópoles inchadas de pessoas em padrões de vida subumanos, as permanentes crises econômicas,

as guerras e revoluções, as alterações no âmbito do trabalho *versus* capital, as bruscas mudanças nos valores norteadores da convivência social, a falsa moralidade, a pseudoliberalidade do cidadão, que, em vez de artífice do próprio destino, viu-se cada vez mais isolado e solitário. Os sentimentos de perda e culpa, por sua vez, enraizaram-se na psique desse homem moderno, acompanhado da tristeza de ser incapaz de se sentir amado e de amar, mas com uma grande ânsia de prover e receber amor – eis o terreno fértil para a melancolia, a bÍlis negra, o “spleen” do Romantismo, a angústia do Decadentismo.

Ora, o ambiente sombrio, lúgubre, até mesmo tenebroso, do gótico da prosa ficcional também é propício para a desventura emocional do melancólico, que terá no macabro, no misterioso, no tétrico, quiçá no mórbido, o instrumental *simbólico* para fazer a ponte entre diversas camadas de sua vida psíquica desconsolada e o grau mais puro de beleza poética atingível.

Por conseguinte, não é nada surpreendente que os românticos tenham emprestado aos simbolistas o arcabouço teórico fundamental para a consecução dos ideais propostos pelos escritores franceses malditos das últimas décadas do século XIX, os quais acabariam por passar esse bastão estético aos decadentistas brasileiros.

Em vários de seus escritos, que sabidamente, por meio de Charles Baudelaire, influenciaram sobremaneira os simbolistas franceses, Poe teoriza que

[...] a origem da Poesia está numa sede de Beleza mais espantosa do que a Terra é capaz de oferecer – aquela Poesia que em si mesma é o imperfeito esforço de saciar essa sede imortal por meio de novas combinações de belas formas (concatenações de formas) físicas ou espirituais, e essa sede mesmo quando parcialmente aplacada – esse sentimento mesmo quando encontrando débil resposta – produz emoção em relação à qual todas as outras emoções humanas são rápidas e insignificantes.⁸

E quanto a essa sede de beleza, esse instinto quase incontrolável (talvez para Poe, incontrolável) que o ser humano tem dentro de si, o mestre de Baudelaire nos ensina em “O Princípio Poético” aquilo que os simbolistas viriam a conceber como sinestesia, outra ferramenta da linguagem poética, capaz de suscitar em nossa mente senão a Beleza integral, ao menos laivos dela, pelo esquema das correspondências:

⁸ [...] the origin of Poetry lies in a thirst for a wilder Beauty than Earth supplies — that Poetry itself is the imperfect effort to quench this immortal thirst by novel combinations of beautiful forms (collocations of forms) physical or spiritual, and that this thirst when even partially allayed — this sentiment when even feebly meeting response — produces emotion to which all other human emotions are rapid and insignificant. (<http://www.eapoe.org/works/criticism/gm44hr01.htm>, acesso em 22/5/2019)

Um instinto imortal bem profundo no espírito do homem é dessa forma, plenamente, um senso do belo. É ele que dirige, para deleite seu, as múltiplas formas, sons, odores e sentimentos, entre os quais vive. [...] Mas esta simples repetição não é poesia. Quem cantar simplesmente, embora com inflamado entusiasmo, ou embora com vívida veracidade de descrição, as paisagens, os sons, cores, odores e os sentimentos que opõe em comum com toda a humanidade – esse alguém, digo eu, ainda não conseguiu provar seu divino título. Há ainda algo na distância que ele não foi capaz de atingir. Temos ainda uma sede insaciável para aplacar, a qual não nos mostrou ele as fontes cristalinas. Esta sede pertence à immortalidade do Homem. [...] É o anseio da mariposa pela estrela. Não é uma mera apreciação da Beleza, que está diante de nós, mas um violento esforço, para ultrapassar a Beleza. Inspirados por uma extasiante paciência das glórias de além-túmulo, lutamos, por meio de multiformes combinações, entre as coisas e pensamentos do Tempo, para atingir uma porção daquela Beleza, cujos verdadeiros elementos só à eternidade pertencem. E assim quando pela Poesia, ou pela Música, o mais arrebatador dos meios poéticos, nos achamos a chorar, choramos então, não como supõe o padre Gravina, por excesso de prazer, mas por certo impaciente e acre pesar, diante de nossa incapacidade de apreender agora, inteiramente, aqui na terra, imediatamente e para sempre, aquelas divinas e arrebatadoras alegrias, das quais, por meio do poema, ou por meio da música, percebemos apenas breves e indeterminados vislumbres. (POE, 1999, pp. 80-81)

Reforça Poe a concepção de que o homem não aceita sua finitude terrena, sua prisão construída com as duríssimas e intransponíveis muralhas de tempo e espaço; incomoda o fato de que a prometida glória trazida pela morte libertadora apenas lhe gera uma inquietude melancólica, um “impaciente e acre pesar”. Contudo, exalta a importância da criação artística, bem como a íntima relação entre poesia e música, como bálsamo que alivia, porque arrebatava, ou seja, porque o lança para fora de si (*ékstasis* do grego), porque, ainda que momentânea e parcialmente, leva-o e enleva-o. Ora, o ser que é cômico de sua finitude e de sua incapacidade para viver o prazer supremo só pode ser sombrio e melancólico.

Destarte, o poeta melancólico, assim como o *décadent*, torna-se um caçador de emoções raras, num tipo de solidão intelectual unida a um misticismo torturador, o que nos faz lembrar um pouco do poeta barroco, pois, guardadas as devidas proporções, viveram tanto o poeta romântico quanto o simbolista a pressão deformadora da morsa social de uma burguesia fútil e de uma progressiva industrialização estupidamente feroz.

Entre os vários cenários em que florescem essas emoções raras, estão o da morte e o do estranho (*Das Unheimliche* de Freud), até mesmo o do bizarro, como principais, já que é do terreno desconhecido, exótico, portanto, do inconsciente humano nascerão flores

do mal (e cumpre ressaltar que em francês, numa alusão a “Les Fleurs du Mal”, “mal” não significa somente mal, mas também, dor, angústia). É da angústia melancólica, por vezes mórbida do poeta vidente que surgem flores estranhas, de encantos esquisitos, mas que paradoxalmente são símbolos de beleza transcendental.

Entretanto, é importante salientar que Poe não advoga eliminar a Verdade como um dos ingredientes do poema. Em seus artigos críticos, enfatiza a relevância da Beleza sobre qualquer outro aspecto e recomenda um distanciamento do didatismo. Isso fica claro neste trecho de “A Filosofia da Composição”:

De modo algum, se segue, de qualquer coisa aqui dita, que a paixão e mesmo a verdade não possam ser introduzidas, proveitosamente até, num poema, porque elas podem servir para elucidar ou auxiliar o efeito geral, como as discordâncias em música, pelo contraste; mas o verdadeiro artista sempre se esforçará, em primeiro lugar, para harmonizá-las, na submissão conveniente ao alvo predominante, e, em segundo lugar, para revesti-las, tanto quanto possível, daquela Beleza que é a atmosfera e a essência do poema. (POE, 1999, p. 105)

Focalizamos esse ponto porque cremos ser essa experiência inefável (“aquelas divinas e arrebatadoras alegrias”) de que fala Poe, um estado de êxtase de profunda percepção transcendente, isto é, um resplandecer da *sublime Beleza* que faz surgir a *suprema Verdade*, ainda que em “apenas breves e indeterminados vislumbres”, pois, como diz Emily Dickinson em seu poema “I died for Beauty”, Beleza e Verdade são irmãs.

Esforçamo-nos para apresentar um pouco dos métodos usados por Edgar Allan Poe e Alphonsus de Guimaraens, cada um a seu modo, no trabalho artístico de transfigurar os sentimentos relativos ao amor e à morte. Dizemos transfigurar porque cremos que nesse processo estes dois poetas almejavam deixar o finito particular de sua existência para alcançar o infinito abrangente, no intuito de imprimir ao poema uma diferença qualitativa: o sublime.

Tal processo criativo tangencia o paradoxo, pois retira a matéria-prima poética das circunstâncias comuns para levar tais temas à esfera do filosófico, do divino, do supra-hominal, mantendo, ao mesmo tempo, uma estreita ligação com a sensibilidade dos indivíduos em geral.

Nesse sentido, é que a poesia se constitui na “outra voz”, pois esses artífices do verso se despersonalizaram, livrando-se de um tom meramente confessional, por meio do

alinhamo consciente entre postura estética e refinamento da linguagem verbal, no qual se incluem a exploração da métrica e da musicalidade.

Poder-se-ia afirmar, como muitos já o fizeram, que tanto Poe quanto Alphonsus são monocórdicos e discorrem poeticamente apenas sobre suas perdas na vida. Porém, é na escolha de ingredientes como o gótico, o estranho, o melancólico que eles se destacam numa temática que tem sido alvo de outros autores também há séculos. Logo, não há nada de monocórdico, já que o importante não são os temas, mas o procedimento estético empregado.

A opção pelo terror, pela angústia claustrofóbica, pelo estranho, pelo mórbido desvia a mente da sua alienação rotineira e a coloca no reino do metafísico, onde vislumbres revelatórios surgem dos e nos poemas. Por “vislumbres revelatórios” não se pretende insinuar que estariam solucionadas as sufocantes limitações vitais ou sociais. Todavia, tornamo-nos profundamente cômicos do que acontece conosco, pensamos e falamos sobre amor e morte, sobre nossas pulsões e sobre nossas incertezas – fato que já nos retira da simples condição de animais irracionais. “Os poemas”, no dizer de WIMSATT e BROOKS, “tornaram-se pequenos mundos misteriosos, cujo significado tem de ser lido somente com um pouco menos de dificuldade que o significado do grande mundo, do qual os poemas são a cópia, num sentido analógico.” (1970, p.704)

Assim, os poetas Edgar Allan Poe e Alphonsus de Guimaraens, na preferência por um estilo que focalizou bastante o gótico e o estranho na melancolia da perda, escreveram sobre uma intensa solidão aliada a uma forma incomum de misticismo, que traz uma mescla oscilatória de sagrado (alma) e de profano (corpo).

REFERÊNCIAS

- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- FROMM, Erich. *A Arte de Amar*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia Completa*. (Org). Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- HOGLE, Jerrold E (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. “Secularização em Max Weber”. In.: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol.13. no.37. São Paulo: Junho, 1998.
- POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Trad. e Org. Oscar Mendes & Milton Amato. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

_____. *Poemas e Ensaios*. Trad. Oscar Mendes & Milton Amato. São Paulo: Globo, 1999.

PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poetas da Inglaterra*. Tradução e notas com a colaboração de Paulo Vizioli. São Paulo: Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo, 1970.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos Trópicos: A Melancolia Européia Chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WIMSATT, William K.; BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária – Breve História*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.

Sítio de pesquisa principal: <http://www.eapoe.org/works/index.htm>

Data de recebimento: 21/10/2017

Data de aprovação: 04/04/2019