



## ALPHONSUS DE GUIMARAENS, UM POETA DE DÚVIDAS: UMA LEITURA DO SONETO “[CRENÇA E DESCRENÇA! ENTRE ESTES DOIS EXTREMOS]”

DOI: 10.48075/ri.v25i1.29567

Gabriel Amorim Braga<sup>1</sup>  
Rafael Fava Belúzio<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente ensaio debruça-se sobre o soneto XXVI, “[Crença e descrença! Entre estes dois extremos]”, que integra a *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), de Alphonsus de Guimaraens (Ouro Preto, 24 de julho de 1870 – Mariana, 15 de julho de 1921), com o intuito de sugerir uma leitura do poema que se destaca por, entre o lirismo religioso e a dúvida, cintilar a duplicidade do cerne alphonsino. Desse modo há, entre outros pontos, o objetivo de demonstrar, ora tecendo considerações sobre o conteúdo semântico, ora analisando os aspectos formais internos, como o duplo se configura na fatura poética do simbolista brasileiro.

**Palavras-chave:** Alphonsus de Guimaraens; poesia moderna; simbolismo brasileiro.

## ALPHONSUS DE GUIMARAENS, A POET OF DOUBTS: A READING OF THE SONNET “[CRENÇA E DESCRENÇA! ENTRE ESTES DOIS EXTREMOS]”

**ABSTRACT:** This essay focuses on the sonnet XXVI, “[Crença e descrença! Entre estes dois extremos]”, which is part of *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* (1923), by Alphonsus de Guimaraens (July 24, 1870 – July 15, 1921), in order to suggest a reading of the poem that stands out because, between the religious lyricism and doubt, shines the duplicity of the Alphonsian core. Thus, there is, among other points, the goal of demonstrating, sometimes weaving considerations on the semantic content, sometimes analyzing the internal formal aspects, how the double is configured in the poetic invoice of the Brazilian symbolist.

**Keywords:** Alphonsus de Guimaraens; modern poetry; Brazilian symbolism.

<sup>1</sup> Graduando em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: gabriel.amorim7575@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

E-mail: favabeluzio@yahoo.com.br

## INTRODUÇÃO

O soneto XXVI, “[Crença e descrença! Entre estes dois extremos]”, pertence ao livro *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, de Afonso Henriques da Costa Guimarães (Ouro Preto, 24 de julho de 1870 – Mariana, 15 de julho de 1921). Ainda em 1918, o “simples e temporário juiz municipal”, com “um bando de filho”, a viver nos “miseros sertões mineiros”, confia o desejo de desencantar, dentre outros, a Pastoral (GUIMARAENS, 1960, p. 669), que só vem a ser publicada postumamente, em 1923, organizada por João Alphonsus, no esforço de divulgação da poesia paterna<sup>3</sup>.

- (1) Crença e descrença! Entre estes dois extremos,
- (2) A alma humana perpetuamente oscila,
- (3) Ora imersa da fé na paz tranquila,
- (4) Ora incendiada em vis ódios blasfemos.
  
- (5) Fulge a crença nos páramos supremos,
- (6) A descrença no caos do mal cintila...
- (7) E nós, mísera poeira, estranha argila,
- (8) Ao mesmo tempo cremos e descremos.
  
- (9) Abrangendo a ástrea abóbada infinita,
- (10) Paira a dúvida, altívola, magoada,
- (11) Sobre a terra, qual uma ave maldita...
  
- (12) Feliz da alma que não descreu de nada,
- (13) E onde Jesus eternamente habita
- (14) Como dentro de uma hóstia consagrada!<sup>4</sup>

## UMA ESPÉCIE DE TRADUÇÃO

A primeira estrofe concentra e antecipa o desdobramento semântico presente na fatura poética: o processo pendular que permeia uma busca ontológica<sup>5</sup>. Não raro, essa explicação é dada pela religião que, por meio de ritos, de crenças e de textos, procura atender

<sup>3</sup> As informações entre as aspas são retiradas de correspondências remetidas por Alphonsus de Guimaraens a Mário de Alencar e a Belmiro Braga, reunidas na seção “Epistolário”, presente na edição de 1960 da *Obra completa*. Cf., respectivamente, p. 667, 669 e 666.

<sup>4</sup> GUIMARAENS, 1960, p. 261. Não pertencentes ao soneto, os números entre parênteses foram adicionados para fins de referência ao longo do trabalho. Esse estilo de demarcação segue conforme o modelo utilizado por Antonio Candido em suas análises literárias no livro *Na sala de aula* (Cf. CANDIDO, 2000, p. 14).

<sup>5</sup> A segunda seção deste trabalho concentra-se no desenvolvimento de um comentário sobre o conteúdo semântico do texto de Alphonsus de Guimaraens. Apresentado por Antonio Candido em *O estudo analítico do poema*, o comentário é “uma espécie de tradução” na qual o comentador, em um ato de comunhão, partilha os encantamentos e os elementos fundamentais ao entendimento do poema (p. 23).

aos anseios de respostas. Contudo, não estando restrito ao campo religioso, quando as respostas não são satisfatórias, o indivíduo, abalado, se vê dividido, ao mesmo tempo, entre a tentação de crer e a impossibilidade de concretizar determinada crença, seja ela religiosa ou científica, bem como a superação de preconceitos, de superstições e de senso comum. Igualmente, essa busca de completude é posta em pontos equidistantes nos versos: entre a vontade de seguir a primeira das virtudes teológicas – a crença – e a negação da possibilidade do estado de certeza absoluta. Desse modo, o soneto se aparenta a uma confissão velada e contida dos dias de descrença, os quais assolam até mesmo o fiel a Deus.

Cabe, também, uma segunda leitura na qual o choque entre a crença e a descrença parece mimetizar na composição poética o choque entre o Parnasianismo e o Simbolismo<sup>6</sup>, que surgem sucessivamente em um contexto que, após a “crença na razão e na ciência”, o homem dos últimos anos do século XIX se mostra cansado e descrente do mundo materialista (PEIXOTO, 1999, p. 191). De natureza reativa ao sentimentalismo do Romantismo, a escola parnasiana, que é representada, entre outros, pela tríade dos poetas Alberto Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, cultiva a preocupação com a forma, o vocabulário culto e formal, o objetivismo, o apego à poesia clássica, a “arte pela arte” e o gosto pela descrição. Por sua vez, a escola representada por Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa, em reação ao cientificismo do Parnaso, mas sem abandonar a paixão pelo efeito estético, busca resgatar valores do Romantismo recorrendo a uma linguagem dotada de imagens agônicas.

Qualquer uma dessas duas leituras abre espaço para que se delimite a expressão dramática ao longo dos quartetos e dos tercetos. Em sua superfície, o poema dotado de intenso lirismo apresenta ressonância central na subjetividade da fé, no entanto, o lado da descrença abre alas para a cadência poética, permeada de oposições que configuram uma tensão dramática. Imerso nessa dramaticidade, Alphonsus de Guimaraens denota, ainda que tardiamente, certa permanência da mentalidade romântica, na qual a unidade e a multiplicidade, a fidelidade e a imprecisão, a pureza e a corrupção são pares antagônicos, e, ainda assim, convergentes e dependentes (BERLIN, 2015, p. 45), não realidades propriamente distintas. Talvez daí derive a possível questão que o soneto traz à baila: diante do duelo entre a crença e a descrença, a alma humana, sem poder unificar ou saciar as tendências de natureza

---

<sup>6</sup> Diante da multiplicidade quanto às possibilidades da periodização em história literária, aludimos à periodização estilística, que, segundo Afrânio Coutinho, em *Conceito de literatura brasileira*, tende a colocar “em relevo o caráter estético, a especificidade e a autonomia da literatura” (p. 32).

antagônica, se estanca em uma perpétua oscilação, na qual se encontra e permanece dividida entre a imersão da fé na paz tranquila e o incendimento em ódios blasfemos.

Abrindo a segunda estrofe, o quinto e o sexto verso são iluminados por duas luzes. A luz é associada, desde a Antiguidade, aos imaginários de criação e de divindade, sendo detentora de herança mística, religiosa e filosófica, entretanto, assim como os opostos simultâneos da crença e da descrença, é concebida em referência o seu oposto, a escuridão. No texto, essa luz bifocal influi simultaneamente sobre a crença fulgente e a descrença cintilante. O esforço de apresentar a luz de dupla fonte, que ora fulge, ora cintila, emerge de sua natureza dual, ao mesmo tempo que culmina no exercício de ressaltar a característica subjetiva da fé. Esse iluminado panorama esbarra na vaguidão e nas balizas da religiosidade, chegando às reticências da estrofe como um suspiro, em um preâmbulo da confissão poética.

Nos versos finais da segunda estrofe, reluz a transição na forma enunciativa, que desvela a postura estabelecida entre o enunciador e o seu interlocutor. Nesse momento, o texto apresenta marcação de pessoalidade, tanto pronominal (“E nós, mísera poeira, estranha argila,”), no sétimo verso, quanto verbal (“Ao mesmo tempo cremos e descremos”), no oitavo verso. Com essa condução em terceira pessoa, os versos passam a depreender uma aura de distanciamento entre o enunciador e o que se enuncia. Há, porém, uma mudança de ares quando a enunciação utiliza primeira pessoa do plural, apresentando um efeito de intimidade e de subjetividade, pela associação direta do que se está sendo dito à impressão do enunciador. O abandono da condução do texto próximo a um relato expositivo das instâncias da fé sugestiona, outra vez, um exercício de autorreflexão, traço do reconhecimento da própria oscilação por parte do Alphonsus-lírico.

Além da transição enunciativa, o sétimo verso apresenta uma intertextualidade bíblica, remetendo ao livro de *Gênesis*. De autoria atribuída pela tradição judaico-cristã ao profeta Moisés, esse é o primeiro livro do Antigo Testamento, antecedendo Êxodo. As suas narrativas tratam de interrogações, de reflexões e de respostas teológicas a respeito da origem do mundo e da humanidade, com o interesse de contar o passado, visando explicar o presente. O registro bíblico que parece estabelecer diálogo com o poema é o seguinte:

Deus modelou o homem com a argila do solo,  
insuflou em suas narinas um hálito de vida  
e o homem se tornou um ser vivente.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Gênesis, 2:7. *Bíblia de Jerusalém*. Sobre a relação entre Bíblia e Literatura, cf. *O Código dos códigos*, de Northrop Frye.

O versículo destacado, de caráter um tanto moralizante, mostra Deus, como um artesão, moldando a sua obra. Ao colocar em evidência a matéria-prima do homem, o versículo, de certo modo, orienta que o ser humano, apesar de ter sido criado à imagem e à semelhança de Deus, não deve se envaidecer de sua natureza. Essa evocação intertextual objetiva revelar a fragilidade dos filhos do barro e apresentar a dúvida como fruto dessa mísera natureza, quase com um intuito de justificativa, culminando no veredicto que une os extremos: “Ao mesmo tempo cremos e descremos”.

Se nas estrofes anteriores, Guimaraens se encontra, respectivamente, entre a oscilação e a simultaneidade, na terceira paira a dúvida. Para conceber a imagem desse estado de espírito, o poeta recorre à construção de uma analogia entre a dúvida e a ave, comumente atrelada às relações intermediárias entre o céu e a terra. No estabelecimento de semelhanças, a representação da ave aparenta ter sua origem, mais uma vez, na intertextualidade bíblica<sup>8</sup>, sendo denunciada, principalmente, pelo adjetivo “maldita”. Presente no livro *Levítico*, no qual são enfatizadas instruções a respeito de práticas rituais, legais e morais, a ave é posta em dois extremos: entre a pura e a impura. A passagem instrui que os fiéis deveriam seguir os princípios de obediência e moralidade do Senhor para que estejam de forma apropriada em Sua presença. Porém, aqueles que não seguem os preceitos divinos se convertem em seres imundos, a exemplo dos animais, dos pássaros e de tudo que rasteja sobre a terra, perdendo a pureza original dada aos homens por Deus. Assim, através dessa ilustração, a dúvida também se apresenta como responsável por tornar a alma humana imunda.

Em sua extensão, o poema não se mostra tão verboso; apresentando vocabulário e sintaxe relativamente simples. Há, apesar disso, dois pontos que podem gerar dificuldades: as metáforas presentes em (5) e (9), nem tanto pelas suas composições, mas pelo uso de uma seleção vocabular que hoje já não é tão comum e corrente. No quinto verso (“Fulge a crença nos *páramos supremos*”), a imagem de uma planície, categoria de relevo com superfície plana e pouco acidentada, como um deserto ou um pântano, é associada ao adjetivo “supremo”, que pode ter seu significado atrelado àquilo que está acima, no sentido de elevação de altura, e ao Divino. Enquanto no nono verso (“Abrangendo a *ástrea abóbada infinita*”), por meio do uso de um termo técnico da arquitetura, o teto arqueado é associado à “ástrea”, que, na linguagem poética, diz respeito aos astros. Ambas as metáforas são representações do céu,

---

<sup>8</sup> Levítico, 20:25. *Bíblia de Jerusalém*.

que é largamente relacionado a uma entidade superior e que, devido à sua impossibilidade de ser alcançado por viventes da terra, exprime a concepção figurada de sacralidade e de transcendência.

É interessante notar também a disposição dos versos (9) e (11). Quando publicada no *Jornal do Comércio*, em 1908, em sua provável primeira aparição (GUIMARAENS, 1960, p. 700), a terceira estrofe apresenta a seguinte divergência:

Sobre a terra, qual uma ave maldita,  
 Paira a dúvida, altívola, magoada,  
 Abrangendo a ástrea abóbada infinita...

Com relação ao texto de 1923, alçado como referencial para as edições posteriores, (9) e (11) possuem uma inversão, na qual a linha que apresenta imagens remetentes ao céu se localiza na parte inferior da estrofe, enquanto a que aborda imagens relativas à terra está na parte superior. A crença posterior de alocar o céu no verso superior e a terra no verso inferior denota maior coerência, fazendo com que até mesmo do cuidado com o arranjo dos versos, que, em tese, não causaria prejuízo métrico ou rítmico, escape a dúvida alphonsina.

Além disso, grande parte das imagens presentes no soneto dispõe do mesmo ponto de partida e de regresso: os extremos. Seja o “céu”, imagem da morada celeste, ou a “terra”, diametralmente oposta, a morada humana. Seja a “alma” que, a respeito da afirmação de sua existência, provoca reações opostas, de crença ou de rejeição; ou a “poeira”, muitas vezes comparada ao pólen das flores, em outras, aludida à morte. Dessa maneira, o soneto se corporifica na ave que, no voo dúbio entre as relações do céu e da terra, repousa em Jesus, o corpo de duas naturezas: a divina e a humana. O minucioso jogo de imagens, não por acaso, expressa os movimentos de ascensão e de decadência do texto (e da alma humana) e transpõe aos versos o aspecto imagético cristão, em uma evocação linear e histórica, desde a gênese, na mísera poeira, estranha argila, até se assentar à mesa, com a hóstia consagrada, para a Santa Ceia em memória e em vigília pelo retorno de Jesus Cristo.

No terceto derradeiro, a tópica “feliz daquele que” empresta aos versos intertextualidade com as bem-aventuranças, no sentido bíblico<sup>9</sup>, e empreende o desfecho do soneto. Diante do perene drama antagônico da crença e da descrença, Alphonsus de Guimaraens, de certo modo, abandona o argumento poético da ambivalência das instâncias

<sup>9</sup> Mateus, 5:1-12; Lucas, 6:20-26. *Bíblia de Jerusalém*.

da crença e, através de uma possível bem-aventurança, passa a bendizer as almas vistas como imaculadas, que nunca ouviram as rezas da descrença. Reside nesse ponto uma intensa mudança de tom. Outrora, no verso (8), utilizando a primeira pessoa do plural, isto é, estando incluso na ideia proposta, o sonetista afirma que “ao mesmo tempo cremos e descremos”; todavia, agora, no terceto final, idealiza uma alma feliz, distante de sua alma em agonia, e bendiz aquele tão diferente de si, aquele que nunca descreu de nada. Ao fugir hipoteticamente da dúvida e tecer uma generalização vaga, o lírico fragmentado<sup>10</sup> se vê nas tensões de sua própria fé e deixa, na idealização, a pergunta: seria real a existência dessa alma imaculada ou se trataria apenas de uma ironia do poeta que, ao refletir sobre a crença, se coloca, agônico, em descrença? No súbito arrefecimento, a bem-aventurança expressa um momento no qual Alphonsus de Guimaraens, em cisão, não diz de si exatamente, mas esboça uma hipótese, um paraíso artificial<sup>11</sup>, e indica, em outro extremo, que a tensão da crença e da descrença talvez não possa ser solucionada sem uma quimera.

## ASPECTOS FORMAIS INTERNOS

Quanto aos aspectos, por assim dizer, formais internos<sup>12</sup>, “[Crença e descrença! Entre estes dois extremos]” é expresso em um soneto. Alphonsus de Guimaraens, que na *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte* não se limita à moldura dos quatorze versos, não parece basear a escolha formal no acaso, mas no fato de o soneto se ajustar com minúcia à tonalidade temática do tensionamento entre a crença e a descrença. Enquanto os parnasianos intensificam o uso dessa forma, se valendo do rigor estrutural do texto “que estimulava a concisão, o esforço plástico e a expressão concentrada da ideia e do sentimento” (CANDIDO, 1999, p. 59), para permanecerem longe do estéril turbilhão da rua, essa emolduração chega ao poema de Guimaraens como um esforço penitencial perante a confissão poética. Ao estabelecer um possível diálogo entre o título do livro e a tradição reflexiva do soneto

---

<sup>10</sup> Sobre a configuração e a fragmentação do sujeito lírico moderno, cf. A referência desdobrada, de Dominique Combe.

<sup>11</sup> Expressão usada por Maria Cecília Boechat, no livro *Paraísos Artificiais*, em referência às soluções de desfecho ambíguas ou abertamente artificiais de *Sonhos d'ouro*, *O gaúcho* e *O guarani*, de José de Alencar.

<sup>12</sup> Antonio Candido (2000) orienta que diante de “um poema escrito segundo a versificação tradicional, devidamente metrificado e rimado, a análise tende a se apoiar nas características aparentes”, sob a argumentação de que “esses elementos ‘materiais’ do poema são portadores de sentidos que contribuem para o significado final” (p. 81). A partir desta seção, procuramos, em alguma medida, seguir o comentário apoiando-nos nesse pressuposto do autor de *Formação da literatura brasileira*.

(GOLDSTEIN, 2005, p. 58), o texto se apresenta próximo a uma peça da alegoria da teologia pastoral, entendida como a proclamação dos ensinamentos de Deus.

O escritor mineiro, que tanto quisera officiar no mosteiro de Verlaine, apresenta neste soneto os versos distribuídos ao modo fixado e explorado pelos poetas italianos, com dois quartetos e dois tercetos, cuja criação é, em geral, atribuída ao humanista florentino Francesco Petrarca, do século XIV<sup>13</sup>. Na peça alphonsina há a prevalência do *enjambement*, com as suas interrupções, não casualmente, correspondendo às divisões de cada estrofe, e, em consequência, contribuindo para a segmentação de subunidades temáticas. Além da delimitação temática, o *enjambement* “exibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido” (AGAMBEN, 1999, p. 32), em que a flexibilidade e a transgressão, contrastadas com a rigidez do soneto, pode revelar mais um tensionamento. Embora esse poema de forma fixa tenda a apresentar um desenvolvimento ordenado e progressivo, o simples e temporário juiz municipal, que não pôde se colocar e de forma vitalícia na magistratura devido ao “enxame de bacharéis bafejados pela política” (GUIMARAENS, 1960, p. 667), segmenta as três primeiras estrofes em subunidades temáticas (respectivamente, “oscilação”, “simultaneidade” e “dúvida”), mas evade no terceto final, proferindo uma sentença que ressoa como uma tentativa de não prevaricar, por conhecer o crime da descrença e, ainda assim, o cometer.

Ademais, a busca pela fixidez da fé encontra homologia no decassílabo heroico. O crítico português Amorim de Carvalho, na primeira parte de *Teoria geral da versificação*, destaca que o nome do verso presente em *Os lusíadas*, de Luís de Camões deriva do “seu ritmo, vigoroso e grave”, de grande adequação ao épico (p. 46). Formalmente, o verso heroico se compõe de dois segmentos rítmicos: o primeiro até a sexta sílaba e o segundo até a décima, se traduzindo em um esquema rítmico 10 [6-10]<sup>14</sup>:

(5) Ful/ge a/ cren/ça/ nos/ **PÁ**/ra/mos/ su/**PRE**/mos,

O decassílabo heroico, por sua extensão, permite veicular conteúdos mais aprofundados, de maior altivez, e sua acentuação confere maior versatilidade rítmica. A priori

<sup>13</sup> Cf. PETRARCA, 2014.

<sup>14</sup> O número em destaque indica a quantidade de sílabas poéticas, enquanto os números no interior dos colchetes indicam as sílabas acentuadas. Essa representação do esquema rítmico segue conforme as sugestões de Antonio Candido (Cf. CANDIDO, 2006, p. 82) e Norma Goldstein (Cf. GOLDSTEIN, 2005, p. 14).

presente em todos os versos, esse metro “adaptável a todos os movimentos emocionais, a todas as expressões rítmicas, em todos os temas poéticos, com uma plasticidade extraordinária” (CARVALHO, 1987, p. 47) empresta ao conflito subjetivo da fé a sonoridade épica e algo dramático, devido à sua cadência, e contribui para a fatura rítmica da oscilação.

Mesmo com uma relevante produção em prosa<sup>15</sup>, Alphonsus de Guimaraens, em carta para Mário de Alencar, em 1908, declara ser “essencialmente poeta” e confessa ter um “trabalho duplo” diante da linguagem não-metrificada (GUIMARAENS, 1960, p. 666). Entretanto, no trato dos decassílabos, o autor de *Mendigos* cai em contradição e peca: os versos (1) e (13) podem ser lidos também como sáficos, possuindo o esquema rítmico 10 [4-8-10], isto é, com acento nas sílabas 4, 8 e 10.

(1) Cren/ça e/ des/CREN/ça! En/tre ES/tes /DOIS/ ex/TRE/mos,

(13) E on/de/ Je/SUS/ e/TER/na/MEN/te ha/BI/ta

#### Heroico e Sáfico

A variante dotada de uma musicalidade ondulante, remetente aos ritmos criados pela poeta grega Safo (CARVALHO, 1987, p. 50), se mescla ao heroico. Com isso, a dupla leitura do metro culmina na configuração de uma tensão rítmica (GOLDSTEIN, 2005, p. 30), podendo ser interpretada análoga ao declive do impulso inicial de alocar a fé em extremos opostos, que se finda na consternação pela consequente impossibilidade de o realizar.

De natureza consoante, por apresentar semelhança de consoantes e de vogais, nos quartetos alphonsinos as rimas obedecem ao esquema ABBA, sendo que as rimas B são emparelhadas, ao passo que as de tipo A são interpoladas:

Crença e descrença! Entre estes dois extr <b>EMOS</b> ,	A
A alma humana perpetuamente oscil <b>LA</b> ,	B
Ora imersa da fé na paz tranquil <b>LA</b> ,	B
Ora incendiada em vis ódios blasf <b>EMOS</b> .	A
Fulge a crença nos páramos supr <b>EMOS</b> ,	A
A descrença no caos do mal cint <b>ILA</b> ...	B
E nós, mísera poeira, estranha arg <b>ILA</b> ,	B
Ao mesmo tempo cremos e descr <b>EMOS</b> .	A

Nos tercetos as rimas, ora em CDC, ora em DCD, são cruzadas:

---

<sup>15</sup> Francine Ricieri, em sua dissertação de mestrado *Alphonsus de Guimaraens (1870-1921): Bibliografia comentada*, destaca que, embora as obras em prosa do místico de Mariana permitam “entrever o homem preocupado com as questões de seu tempo”, não há um estudo consistente sobre elas (p. 213).

Abrangendo a ástrea abóbada infin <b>ITA</b> ,	C
Paira a dúvida, altívola, mago <b>ADA</b> ,	D
Sobre a terra, qual uma ave mald <b>ITA</b> ...	C
Feliz da alma que não descreu de n <b>ADA</b> ,	D
E onde Jesus eternamente hab <b>ITA</b>	C
Como dentro de uma hóstia consagr <b>ADA</b> !	D

As rimas, quanto à posição do acento tônico, possuem natureza grave, por serem formadas por palavras paroxítonas. Há também a ocorrência de rimas internas, nas aparições da *crença* e da *descrença*, ao longo dos versos, indicando certa aproximação não apenas sonora, mas também semântica. O eco sugerido nesse reforço sonoro encontra companhia na anáfora, a repetição de palavras no início do verso, presente logo em (3) e (4):

*Ora* imersa da fé na paz tranquila,  
*Ora* incendiada em vis ódios blasfemos.

Organizadas seguindo o compasso dos cruzamentos e das interpolações, as rimas e a anáfora assumem grande efeito rítmico por expressarem sonoramente um movimento pendular, no perpétuo passo atrás, caro ao conteúdo semântico do poema. Além disso, a unidade criada em cada estrofe pelo esquema de rimas contribui para a divisão sonora das subunidades temáticas, da mesma maneira em que ocorre com o *enjambement*.

Em visita ao substrato sonoro, se escuta uma expressividade quanto ao emprego sucessivo de fonemas momentâneos (“abóbada”, “tempo”, “consagrada”), que provocam um efeito de choque, em virtude de sua natureza explosiva (oclusão), de modo similar ao que ocorre nos encontros consonantais, no caso consoante + [r] (“crença”, “estranha”, “supremos”), nos quais há certa trava no encontro estranho, e reorganizam, por meio do ritmo, o ambiente de embate semântico presente no escrito. No outro extremo, o emprego dos fonemas contínuos nasais (“humana”, “abrangendo”, “eternamente”) e fricativos (“paz”, “blasfemos”, “vis”) sugerem, talvez com alguma lentidão, um escorregamento sonoro, remetendo à natureza velada da confissão poética, perante à autoconsciência da oscilação e da descrença. Consequentemente, essas escolhas sonoras configuram uma espécie de tradução auditiva, isto é, “a correspondência do som ao sentido” (CANDIDO, 2000, p. 41), devido à priorização melódica desses fonemas, sobretudo por sua natureza dessemelhante.

Seguindo esse compasso, outra constante é a regularidade da união fonética de vogais pertencentes a duas ou a mais palavras. Recurso com pouco mais de vinte ocorrências, sendo que apenas em um verso não há a sua presença, ocorrendo, por exemplo, em (10) e (11):

- (10) Pai/ra-a/ dú/vi/da,-al/tí/vo/la,/ ma/goa/da,  
(11) So/bre-a/ ter/ra, /qual/ u/ma-a/ve/ mal/di/ta...

O tratadista brasileiro Manuel Said Ali, em *Versificação portuguesa*, esclarece que tal regularidade fonética “pressupõe leitura algo acelerada e persistência deste movimento em todos os versos” (p. 25). Essa leitura rítmica acelerada pode conferir ao poema um caráter furtivo, que, pelo seu teor pouco pio, deveria ser breve, evitando o flagrante do sujeito lírico entregue à dúvida, o que descortina também uma tentativa de autocensura, diante da consciência do poeta, enquanto cristão, da transgressão de um dos preceitos da fé. O verso sem a ocorrência desse efeito é o oitavo (“Ao mesmo tempo cremos e descremos”), no qual, em terceira pessoa, o pobre Alphonsus admite a sua inerente descrença.

A dupla leitura do decassílabo alphonsino, entre o heroico e o sáfico, ou, em outro extremo, na presença de rimas interpoladas e internas, capazes de provocar um efeito de repetição pendular, como nos demais elementos presentes na leitura da musicalidade do soneto, exhibe a oscilação – ou mesmo da dúvida –, expressa por meio do arranjo dos elementos melopáicos. A peça assume um ritmo cadenciado, cujos momentos de “oscilação”, de “simultaneidade”, de “dúvida” e de “evasão” coincidem sonora e textualmente, exibindo a constituição de um ritmo motivado, que busca mimetizar o processo pendular da fé. Atrelando isso à linguagem, que possui palavras que ornamentam o universo religioso, e à estruturação das frases nas estrofes, que se alternam em contínuas e em descontínuas, se tem um soneto que exhibe e une o lirismo religioso e a dúvida, em uma unidade indissolúvel, podendo ser percebido, em sua leitura, a sugestão melódica do sermão, com breves interrupções da tímida confissão poética do lírico fragmentado, que crê e descrê.

## FORMA DAS FORMAS

Debruçar sobre a *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*, penetrando o cerne doceamargo do verso alphonsino ou mais detidamente sobre o soneto “[Crença e descrença! Entre estes dois extremos]” é encarar versos dúbios, nos quais o poeta passadista e decadente

se despe<sup>16</sup>. Em primeiro plano, com uma precisão didática, permeada por metáforas e imagens, Alphonsus de Guimaraens aloca a crença e a descrença em polos distintos, impermeáveis. Entretanto, com o passar das estrofes, o argumento poético perde força, abrindo alas para um posicionamento mais comedido, capaz de admitir presença da simultaneidade na alma humana, a ponto de, ao mesmo tempo, crer e descer. Ainda que haja certa benesse, a brandeza alphonsina logo se verte em um movimento furtivo, denunciando a autoconsciência, ao lado da dúvida. Ao cabo do exercício voluntariamente incompleto (CANDIDO, 2000, p. 78), a fim de sugerir uma leitura do soneto de Guimaraens, se entrevê a figura de um poeta de dúvidas, hábil a transitar nos espaços da crença e da descrença.

Das instâncias formais dos gêneros discursivos, é possível delinear uma dimensão substantivamente lírica em Alphonsus de Guimaraens. Iniciado com a participação direta do sujeito lírico, buscando se situar para além de um movimento de reflexão, a peça poética exhibe um lirismo latente, com recursos estilísticos fundamentais do gênero lírico, como, por exemplo, o fundo subjetivo, o confessionalismo e a expressão de sentimentos e emoções. Quase de modo linear, se materializa no poema uma intensidade lírica que exprime e transmuta às estrofes a dúvida, em um esforço de “expressão de um estado emocional e não a narração de um acontecimento” (ROSENFELD, 2002, p. 22), em que a oscilação se converte na expressão subjetiva. Dotada de grande protagonismo nos versos, a função emotiva da linguagem, “uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando” (JAKOBSON, 1974, p. 123), também atua na consolidação do lirismo alphonsino.

Contudo, em observância aos traços estilísticos empregados, se percebe determinado entrecruzamento entre as dimensões lírica e dramática. A natureza adjetivamente dramática se revela quando salta aos olhos a construção cindida, ornamentada pela representação imagética da dúvida e da encenação agônica, fruto de “uma ação estendendo-se diante de nós, como sua luta e seu desfecho”, em um “defluir atualmente de dentro da vontade particular, da moralidade ou amoralidade dos caracteres individuais” (ROSENFELD, 2002, p. 29), estabelecendo um refinado diálogo com as proposições temáticas e formais da escola simbolista. Sendo também avultada pela evasão alphonsina, que se vale da tensão, âmago do gênero dramático (STAIGER, 1975, p. 135), para finalizar o panorama das estâncias da fé,

---

<sup>16</sup> Em *O estudo analítico do poema* (2006), Antonio Candido orienta também que “o comentário, quando feito, deve ser coroado pela interpretação”, por se tratar de um reforço do encantamento do poema (p. 23). Desse modo, na seção derradeira deste trabalho, buscamos sugerir, dentre as diversas possíveis, uma interpretação do soneto, partindo de suas manifestações formais.

fugindo de um veredito e se exilando no paraíso artificial. Assim, a cisão do sujeito poético, que transita entre o lírico e dramático, se concebe no exercício de justapor essas dimensões.

Na tessitura da lírica alphonsina perduram elementos comuns que permitem a aproximação estrutural à poesia moderna, em que a tensão dissonante se apresenta como engrenagem de importância significativa. Na modernidade, a poesia busca ser “um entrelaçamento de tensões”, capazes de atuarem de modo sugestivo nos estratos pré-rationais, ao mesmo tempo que caminham em direção às “zonas de mistério dos conceitos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Em uma leitura cerrada do soneto de Alphonsus de Guimaraens, a representação didática da fé quase se apaga, ou se torna solução um tanto postiça, ganhando corpo e sangue líricos o tensionamento entre a crença e a descrença. Tal processo remonta o contexto da lírica moderna, que, por vezes descrente do mundo materialista, mas em choque com o rearranjo da vida urbana, adota uma postura de intimidade com temas contrapostos (FRIEDRICH, 1978, p. 17). Dominante no poeitar moderno e no soneto alphonsino, a constituição dessa dramaticidade evidencia a cisão do eu lírico, que interroga e delata a capacidade pendurar da alma humana de habitar os dois extremos.

Artesão de versos que se confundem com sermões, salmos e confissões, Alphonsus de Guimaraens, o poeta eucarístico, desce do altar e se desvela, em queda, como um pecador, de joelhos, confessando seus momentos de oscilação e desvelando as soluções possivelmente artificiais da fé. Fato que resulta em uma tímida confissão poética que se apresenta, ora como a hóstia do sujeito lírico, no esforço remitante de voltar a se imergir na fé na paz tranquila, ora como contradição alphonsina, diante da bipartição da crença, no catolicismo, a primeira das três virtudes teológicas. Em crônica publicada no jornal *A Gazeta*, em agosto de 1921, um mês após a sua morte, o místico (e também o cético?) de Mariana escreve que a trilogia das virtudes são “como essas três estrelas que, no céu, a sabedoria popular denominou as Três Marias, – acompanham eviternamente os passos do homem no mundo”, não obstante, sem abrir mão da dúvida, aponta que a fé como virtude “menos humana que as outras”, por suas “sombras de egoísmo, orgulhos de rainha enclausurada dentro dos régios muros de um palácio encantado” (GUIMARAENS, 1960, p. 642). Com isso, o poeta acena, que, além de ouvir estrelas, pálido de espanto, também observa a dúvida pairar, qual uma ave maldita.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa, Portugal: Cotovia, 1999.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Edição de Henry Hardy e tradução de Isa Mara Lando. 1. ed. São Paulo, SP: Três Estrelas, 2015.
- BÍBLIA de Jerusalém. 1. ed., 13ª reimpressão. São Paulo, SP: Paulus, 2019.
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3. ed. São Paulo, SP: Humanitas, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 8. ed. São Paulo, SP: Ática, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 5. ed. São Paulo, SP: Humanitas, 2006.
- CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa, Portugal: Império, 1987. v. 1.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. *Revista USP*, [S. l.], n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. 4. ed., 2ª reimpressão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo, SP: Boitempo, 2004.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo, SP: Ática, 2005.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização e preparo do texto por Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro, RJ: José Aguilar, 1960.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 7. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Prefácio de Izidoro Blikstein. São Paulo, SP: Cultrix, 1974.
- PEIXOTO, Sérgio. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo, SP: Annablume, 1999.
- PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Ilustração de Enio Squeff. Cotia, SP: Ateliê, 2014.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921): Bibliografia comentada*. 1996. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Pós-Graduação em Estudos Literários. Assis, SP: Unesp, 1996. 2 v.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.

SAID ALI, Manuel. *Versificação portuguesa*. São Paulo, SP: Edusp, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, RJ: Tempo Brasileiro, 1975.

Recebido em 28 de julho de 2022.

Aprovado em 12 de dezembro de 2022.

