

MISTICISMO E MELANCOLIA EM SONETOS DE UMA SANTA, DE ALPHONSUS DE GUIMARAENS¹

Mysticism and melancholy in *Sonetos de uma santa*,
by Alphonsus de Guimaraens

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante²

RESUMO: Principalmente, desde o Pré-Romantismo, passando pelo Romantismo, Decadentismo e Simbolismo, em uma chave “idealista”, o humor melancólico foi considerado um elemento fundamental para a expressão do descompasso do sujeito em relação ao mundo, para a problematização em torno dos limites da palavra e para a expressão da noção de mal-estar do indivíduo na modernidade. Dentro dessa lógica está, dentre a de outros, a produção lírica do poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens, um dos expoentes, ao lado de Cruz e Sousa, do Simbolismo no Brasil. A aura melancólica, pessimista e nostálgica de seus poemas, no entanto, entrelaça-se a uma espécie ascese mística, que aparentemente envolve as tensões do eu lírico. Isso posto, este trabalho partirá tanto das concepções de Cooper (2002) a respeito de misticismo quanto das considerações de Freud (2010) e de Kristeva (1989) a respeito da arte e da religião como mecanismos de compensação fundamentadas no deslocamento libidinal, para analisar como, na série de poemas intitulada “Sonetos de uma Santa”, a poética de Alphonsus de Guimaraens lida com certas tensões “melancólicas” que são recorrentemente expressas nas produções artísticas decadentistas e simbolistas.

PALAVRAS-CHAVE: Melancolia; Misticismo; Poesia lírica; Simbolismo; Alphonsus de Guimaraens.

ABSTRACT : Mainly, since Pre-Romanticism, passing through Romanticism, Decadence and Symbolism, in an “idealist” key, melancholic humor was considered a fundamental element for

¹ Com *corpus* inédito, este artigo aprofunda algumas discussões iniciadas na tese “As faces de Saturno: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens”, defendida em 2022. Seguindo as pistas do trabalho de Anglade-Aurand (1970), demonstramos que, além da poética de Verlaine, uma das principais chaves de leitura da obra alphonsina é o ocultismo francês do final do século XIX. Joséphin Péladan, ou melhor, Sâr Mérodack Péladan, cujas obras o poeta brasileiro possuía e lia, havia misturado, em seus “manifestos” e em sua própria seita esotérica, estética, política, moral, literatura e religião. Com as suas aparentes heresias contra os dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana, Sâr Péladan, paradoxalmente, tentava “revificar” a arte cristã católica no final do século XIX. Alphonsus, à sua própria maneira, expressava, em sua própria obra poética e em alguns escritos em prosa, esses intentos ocultistas-idealistas. A tese (CAVALCANTE, 2022) encontra-se disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/239760>.

² Mestre e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Araraquara). E-mail: cbgc13@hotmail.com/ cristovam.cavalcante@unesp.br.

the expression of the subject's mismatch in relation to the world, for the problematization around the limits of the word and for the expression of the individual's malaise in modernity. Within this logic is, among others, the lyrical production of the Brazilian poet Alphonsus de Guimaraens, one of the exponents, along with Cruz e Sousa, of Symbolism in Brazil. The melancholic, pessimistic and nostalgic aura of his poems, however, intertwines with a kind of mystical asceticism, which apparently involves the tensions of the lyrical self. That said, this work will depart from both Cooper's (2002) conceptions regarding mysticism and Freud's (2010) and Kristeva's (1989) considerations regarding art and religion as compensation mechanisms based on libidinal displacement, to analyze how, in the series of poems entitled "Sonetos de uma Santa", the poetry of Alphonsus de Guimaraens deals with certain "melancholic" tensions that are recurrently expressed in decadentist and symbolist artistic productions.

KEY-WORDS: Melancholy; Mysticism; Lyrical poetry; Symbolism; Alphonsus de Guimaraens.

O SONHO (ESTÉTICO) DE UNIÃO MÍSTICA

Em 1938, sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Saúde, veio a público a primeira reunião das *Poesias* de Alphonsus de Guimaraens. Essa edição, cuja notícia biográfica e notas estiveram a cargo de João Alphonsus, filho do poeta, foi dirigida e revista por Manuel Bandeira. Nela foram incluídas obras que não haviam sido editadas em livro, mas que já haviam figurado em alguns jornais da época em que Alphonsus era vivo, como os poemas de *Escada de Jacó*, de *Pulvis* e a tradução da *Nova Primavera*, de Heine, que fora publicada em 1898 na Revista Brasileira, conforme Ricieri (2014).

Quase ao fim da reunião de poemas que forma *Pulvis*, uma série composta por quatro sonetos cujo título era "Sonetos de uma Santa" chamava a atenção, sobretudo pela mudança de perspectiva lírica, quando a voz lírica masculina comum à poesia de Alphonsus cedeu lugar à voz lírica feminina. A respeito dessa série de quatro sonetos, João Alphonsus (GUIMARAENS, 1938, p. 433), nas notas explicativas, assinalava:

SONETOS DE UMA SANTA: foram compostos de 1920, como "Sonetos de Santa Teresa", cujo nome foi o último de sua linguagem poética, nos "Últimos Versos", e cuja figura de Poetisa Santa, mais o impressionava nos dois anos derradeiros de sua existência, a ponto de procurar fixar nos quatro sonetos o seu amor divino. Entretanto, ao que parece simplesmente para evitar que fossem êles tomados como traduções de versos de Santa Teresa, ou por que lhe viesse o escrúpulo de subir tão alto, o Poeta publicou-os, no "Jornal do Comércio", de Juiz de Fora, como "Sonetos de uma Santa". No original, riscou ele a palavra Teresa, depois de Santa; riscou também um sub-título

que teria escrito posteriormente: “Palavra que Santa Teresa teria dito”.

João Alphonsus, na sequência, lembrou e transcreveu um poema incompleto encontrado entre os originais de seu pai. Os versos eram os seguintes: “Havia mais consolo, havia mais pureza/ No século que viu nascer Santa Teresa” (GUIMARAENS, 1938, p. 433). Pode-se afirmar, com base nas tendências poéticas do século XIX, que o interesse de Alphonsus de Guimaraens no século XVI pouco difere de seu interesse em relação ao medievo, afinal ambos fazem parte da tendência melancólica “romântica” e, por conseguinte, nostálgico-idealista de recuperação de um passado “puro” e “consolador” em que vigoravam valores considerados superiores àqueles da modernidade do século XIX e início do XX. A admiração pela santa, na verdade, esclarece parcialmente a poesia do poeta mineiro, principalmente no que se refere aos intentos “místicos” de Alphonsus.

Em 1893, quando retornou a Ouro Preto, - onde, transferido de São Paulo, terminaria o curso de Direito, - o ainda Afonso Henrique escreveu uma carta endereçada a Jacques D’Avray, pseudônimo do amigo Freitas Valle. Abaixo do cabeçalho dessa missiva, havia o verso “Levo-te pela mão, Alma, por que não pises”, cuja autoria Afonso, na sequência da carta, identificou da seguinte forma: “Senhor Alphonsus † o Místico” (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 3). Naquele primeiro momento, Afonso Henrique indicava - para alguém que compartilhava seus anseios poéticos - qual seria o pseudônimo literário. Efeito disso é que, em 1894, já não seria o nome Afonso Henrique da Costa Guimarães que figuraria no quadro de formandos do curso de Direito, mas sua alcunha literária mais experimentada: Alphonsus de Guimaraens.

O fato é que o ainda Afonso Henrique, da carta de 1893 a Jacques D’Avray, destacava ali uma das entrevistas do livro *Enquête sur l’évolution littéraire*³, publicado no ano de 1891, que mais lhe satisfizera, principalmente, porque nela afirmava ter encontrado a perfeita definição da ideia do Simbolismo. Tratava-se da entrevista de Mallarmé, da qual Afonso reproduzia um trecho na carta. Ao final da reprodução das palavras do poeta francês, Afonso, entusiasmado, comentava:

³ Nessas entrevistas, o entrevistador Jules Huret (1891) polemizava com perguntas a respeito do que os poetas achavam de seus literatos contemporâneos; organizava-os segundo as tendências e “escolas” a que pertenciam; e inclusive fornecia um quadro de classificação psicológico de cada um dos autores. Frente ao quadro amplo de tendências estéticas apresentado por Huret (1891), a que Alphonsus teve pleno acesso, refuta-se a ideia de que o poeta mineiro era “ingênuo” e de que sua lírica era puramente confessional e permeada de sentimentos cristãos. Pelo contrário, Alphonsus conhecia as polêmicas literárias - e extraliterárias - daquele momento, das mágicas, psicologistas e simbolistas às neorealistas e naturalistas.

Evocar um rosto que se viu em sonho, *por meio de frases, alusões a sensações de dolorosa melancolia que sentimos*, deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de um período crepusculejado pelo mistério quem nos lê do Lá-Em Cima, *poder exprimir a saudade que todos temos de um mundo que nunca vivemos*, de uma mulher que nunca amamos... Deve ser tão grande! (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p.3, grifo nosso).

O entusiasmo de Afonso (naquele momento, Alphonsus) referia-se à confirmação do influente Mallarmé sobre a concepção poética adotada pelos jovens simbolistas. No conceito de “símbolo” havia, sem dúvidas, todo um conjunto de ideias (neo)platônicas que, por séculos, estava arraigado nas várias religiões e em certas correntes estético-filosóficas, as quais manifestavam não apenas a ideia de insuficiência da experiência corpórea, mas também a da incapacidade da linguagem em expressar aquilo que é inefável: o Uno, o Absoluto. Na expressão saudosa de um mundo em que nunca se viveu ou de expressão nostálgica sobre um ser perfeito que sensivelmente nunca se amou, certo humor melancólico-nostálgico destacava-se no tom lírico do poeta, o qual se sentiria, mais que os outros, saudoso desse longínquo Ideal.

No decorrer daquela referida missiva, Alphonsus deixava claro que rejeitava a opinião de Saint-Paul-Roux-le-Magnifique, para quem o Simbolismo seria uma “paródia do misticismo medieval” e que, desse modo, diante do progresso do mundo, não teria razão para existir.

Ora, eu, que acho que o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser, e ainda mais acho que a Renascença das letras latinas em que estamos é toda místico-simbólica, vou assinar de ora em diante o nome que tu vês na primeira página desta, fora a cruz, que é só para o uso dos amigos, e que só dá trabalho para fazer. (GUIMARAENS apud BUENO, 2002, p. 4, grifo nosso)

Algumas coisas chamam atenção nesse trecho, para além da afirmação de que usaria uma versão latinizada (renascentista?) de seu próprio nome. A primeira delas é o fato de o poeta fazer a defesa do autotelismo da poesia, o que implica a defesa da vontade de ruptura de sua arte em relação a uma determinada finalidade e em relação ao contexto político-econômico de sua produção, embora suas escolhas, pela via dessa tentativa de ruptura,

impliquem a adesão a ideologias políticas, religiosas, econômicas e estéticas conhecidas da época.

A segunda é a ideia de que, ao se mostrar como uma figura de exceção dentro de uma sociedade cada vez mais vista de maneira massificada, o poeta busca evadir-se para a época que melhor lhe apraz. Mais curioso ainda é a revelação de que, entre alguns adeptos do Simbolismo, circulasse a ideia de que estavam diante de um novo Renascimento das Letras latinas “toda místico-simbólica”, isto é, diante da recuperação e da adaptação da cultura místico-esotérica do baixo-medieval e do início do Renascimento à literatura da modernidade. Fora da França e do Brasil, exemplos dessa fuga “temporal” e “estética”, - que ecoa parte do programa romântico, - podiam ser vistos, anos antes, com a *Fraternidade Pré-Rafaelita*, de Dante Gabriel Rossetti.

Embora a recuperação do “antigo” sempre tenha sido uma constante nas diferentes civilizações, seja na esfera política, seja na arte, o que diferencia cada uma dessas releituras dos valores do passado é o ponto de interesse no qual as estéticas e os valores presentes enfocam, o que gera uma acomodação, sempre única, do *antigo* no seio do *novo*. Diferentemente de outras tendências, a recuperação de uma dada Idade Média ou da Renascença entre os “simbolistas” dizia respeito à procura do (re)estabelecimento de um senso místico no mundo, que, por causa do tecnicismo, do cientificismo e do modo de produção capitalista, encontrava-se em processo de “desencantamento”, como expressa a tese de Weber (2011).

Em se tratando de Simbolismo, um dos pontos que o distinguiu do Parnasianismo, nesses quesitos de releitura do passado “áureo”, foi o fato de se afastar aos poucos dos valores “apolíneos” e “clássicos”, indo em direção ao misticismo religioso, à magia, ao ocultismo, enfim, em direção a outras formas de expressão e de representação contrárias ao Naturalismo positivista. Em 1880, Paul Verlaine, que poucos anos depois seria celebrado como um dos precursores dos Decadentistas e patrono dos Simbolistas, revolucionou a lírica francesa com a sua obra *Sagesse*, publicada timidamente e inicialmente por uma editora católica. Nessa obra, um eu lírico aparentemente bastante sincero e pessoal, por meio de um discurso ascético, buscava apaziguar suas contradições humanas a fim de estabelecer, com o auxílio da Virgem Maria, a união mística com Deus.

Nos anos subsequentes, tal exemplo foi seguido por outros poetas não apenas na Europa como também no Brasil, tal qual lembrou Brito Broca (2005, p. 186) quando assinalou: “Falando em monjas, conventos, altares, erguendo louvores a *Mère Marie*, à feição de Verlaine, muitos simbolistas se faziam passar por espíritos religiosos e místicos, inteiramente mergulhados na vida contemplativa”. Um desses autores foi Alphonsus de Guimaraens.

Em uma nota de sua obra *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora*, o pesquisador Eduardo Veras, remetendo aos trabalhos de Benedito Nunes (2013) e de Bornheim (2013), assim procura definir, para aquele contexto do século XIX, a palavra “Absoluto”, cara aos Românticos e também aos Simbolistas:

O termo refere-se, aqui, à ânsia romântica pela unidade e pela totalidade. Mais propriamente, refere-se ao seu ponto final, *que pressupõe sempre o problema da superação do abismo sujeito-objeto, bem aos moldes da experiência mística*. No contexto do pensamento romântico, a noção de Absoluto apareceu sob o influxo, principalmente, das filosofias de Fichte e Schelling, ora apontando para a preeminência do Eu (sujeito) ora para a da Natureza (objeto). Entretanto, a despeito de suas variantes filosóficas, a noção está sempre ligada à superação idealista da dualidade, à instância da unidade transcendente e primordial do universo. (VERAS, 2016, p. 23, grifo nosso).

Na sequência, Veras (2016, p. 23) recorda o quanto era primordial ao Romantismo, devido às afinidades com o cristianismo, a ideia de recuperação da plenitude primeva, que havia sido perdida pela humanidade por causa da Queda. E nessa ânsia de busca primeva romântica se assentavam a nostalgia e a melancolia. Aliás, não podemos esquecer que a melancolia, - humor que desempenha papel de destaque na literatura ocidental a partir das obras de Chateaubriand e também de Victor Hugo, - segundo algumas concepções místicas cristãs, como a de Hildegarda de Bingen, era resultante do Pecado Original, que distanciou o Homem da experiência de unidade com o seu Criador. Para Hildegarda (1098 – 1179), mística e monja beneditina, o humor melancólico e suas vicissitudes tinham explicação no evento da Queda, dado que, a partir das consequências da desobediência a Deus, o homem cada vez mais havia se afastado do estado puro e harmonioso do Éden. Afirmava ela:

No momento em que Adão desobedeceu à ordem divina, nesse instante mesmo a melancolia se coagulou em seu sangue, da mesma maneira que a claridade foi abolida quando a luz se apagou, e da mesma maneira que a estopa ainda quente produz uma fumaça malcheirosa. Assim ocorreu com Adão, pois enquanto nele a luz se apagava, a melancolia se coagulou em seu sangue, do qual se elevaram a tristeza e o desespero; com efeito, no momento da queda de Adão o diabo insuflou-lhe a

melancolia, que torna o homem morno e incrédulo. (HILDEGARDA DE BINGEN apud STAROBINSKI, 2016, p. 48).

Decerto, a melancolia também era o humor de quem, descontente com a modernidade, mas no seio dela, tinha consciência de certa “Queda” e, conseqüentemente, da impureza que também incidia sobre as línguas. Logo, a atitude mística na lírica teria como fundamento a ideia de superação da distância entre o sujeito (lírico) e o objeto (o outro, o mundo ou uma divindade), o que, porventura, incluía a noção - amparada na tradição religiosa judaico-cristã - de reaproximação entre o *símbolo* e a *coisa referida* tal qual nos primórdios da criação do Homem. Essas noções, que também são “idealistas”, - em diálogo com o platonismo e com a tradição neoplatônica mística, - formam os pressupostos do chamado Simbolismo, atitude estética de que fez parte Alphonsus de Guimaraens aqui no Brasil.

A “COISA” E A RELIGIÃO

No século XX, seguindo o rastro de algumas concepções psicanalíticas como as de Freud e de Hanna Segal, Julia Kristeva (1989), em *Sol Negro e Melancolia*, trabalhou a ideia de que a produção artística se ampara justamente no descompasso entre o artista e o desejo sempre irrealizado e latente em relação a um “objeto” perdido - que foi em algum momento sentido como inerente à estrutura desse “eu”. Esse objeto perdido, na concepção freudiana de que se serve Kristeva, havia sido chamado de “Coisa”.

No processo de desacerto entre o “eu” e o seu desejo irrealizável de conjunção com o objeto perdido, a manifestação literária, escrita ou oral, constitui-se como um processo “sublimatório”. Tal qual havia apontado Freud, para Kristeva, o mesmo processo sublimatório, isto é, processo de deslocamento libidinal que tem como finalidade a satisfação de uma demanda pulsional, ocorre não apenas com a arte e com outros empreendimentos humanos, mas também com a religião, “[...] na sua essência imaginária, ficcional” (KRISTEVA, 1989, p. 30). Pressupondo-se a adesão imaginária que tem como finalidade “compensar” o que o indivíduo sente que perdeu, compreende-se melhor a função da arte - e da religião - dentro dessa dinâmica.

Segundo Kristeva (1989, p.15), o artista é “o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve”, conseqüentemente a sua produção artística está atrelada, de alguma maneira, a certa melancolia que decorre da sensação relativa à “Coisa” perdida. Para Kristeva (1989), o poeta,

valendo-se da fantasia e da linguagem, mais ou menos diretamente e num grau maior ou menor de consciência, por meio de imagens e sons, remete à “Coisa” sentida como ausente.

Essa “Coisa”, com seu caráter indeterminado, por sua vez, em diversos estágios do desenvolvimento do sujeito, pode ser identificada como objetos distintos: um progenitor, outro amoroso etc. Logo, no caso de uma “poética mística”, podemos inferir que a “Coisa” sentida como ausente pela voz lírica é identificada como um ser divino, o Criador, de quem o eu lírico sente-se apartado e com quem gostaria de unir-se novamente.

Em *O mal-estar na civilização*, texto de 1930, Freud (2010), detendo-se no sentimento de infelicidade que acompanha a humanidade, apontou as várias vias para a saída da dor, ao mesmo tempo em que assinalava as supostas fontes de prazer e satisfação, que o autor entendia como guiadas pelo “princípio de prazer”. Dentre estas fontes de satisfação, estava a orientação da vida centrada na ideia do amor (sexual ou não).

No entanto, a vida centrada na ideia de amor seria uma diretriz frágil em termos de se evitar a infelicidade, uma vez que, de acordo com Freud (2010, p.3): “Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor.” Ainda que se busque no amor o amparo para a dor existencial, essa mesma saída converte-se em entrada para novas agonias, tendo em vista que, na relação amorosa, depende-se de um Outro, cuja presença e a reciprocidade amorosa podem ser iminentemente perdidas.

O ser humano, diante da iminência da perda dessa “Coisa” amorosa, fatalmente entraria nas vias do luto ou, pior ainda, no complexo da melancolia, de que Freud já havia tratado anos antes em seu famoso *Luto e Melancolia*. Dentro da lógica da religião como um processo sublimatório, conforme Kristeva (1989), a “Coisa” primeva, sem a qual o Homem sente-se incompleto, não é identificada como o amor carnal por outro ser-humano, mas como o amor em um sentido espiritual, o amor em relação ao Criador.

SONETOS DE UMA SANTA: TENSÕES MÍSTICAS

Em vez de desconsiderar o “misticismo” em relação à listagem de correntes filosóficas, como se faz quando se pressupõe que a Mística é apenas uma expressão religiosa – o que contrariaria a racionalidade –, em seu *As filosofias do mundo: uma introdução histórica*, David E. Cooper (2002) considerou as concepções místicas como pensamentos filosóficos. Isso porque, bem como a Filosofia, a Mística tem como intento, trabalhando as limitações espirituais e materiais do sujeito, “[...] mitigar o senso de

alienação que parece andar de mãos dadas com a faculdade humana de refletir.” (2002, p. 203).

Além disso, para Cooper (2002), o próprio “misticismo medieval” está ligado, mesmo que por uma via oculta, às principais teologias cristãs, vide a ampla aceitação, no interior destas, do princípio de inefabilidade divina. Conforme destaca o historiador, a origem da ideia da inefabilidade de Deus está sugerida por alguns teólogos-místicos, cujas ideias apresentam nuances:

Para o Pseudo-Dionísio (c. 500) – “pai” da “teologia negativa” –, este é Seu maior mistério. Sua “Obscuridade superessencial” torna impossível atribuir-Lhe qualquer coisa “positiva”, até mesmo eternidade ou existência. Para Nicolau de Cusa, é porque Deus é “o Máximo Absoluto”, no qual todas as “contradições” estão contidas “sem que haja qualquer distinção”. *A linguagem só é adequada para dizer que algo é isso em vez daquilo e, por isso, não tem condições de compreender um ser que não é mais uma coisa que outra.* Da doutrina da inefabilidade é um pequeno passo, dada a relação íntima entre linguagem e pensamento, para a conclusão de que Deus está além da compreensão conceitual. A Obscuridade de Deus, diz o Pseudo-Dionísio, reduz-nos ao “silêncio absoluto, tanto de fala como de pensamento”. Se as palavras são “estranhas” a Deus, escreveu Jan van Ruysbroeck (1293-1381), então não é por meio de “nenhum aprendizado ou consideração sutil” que chegaremos a entendê-Lo.” (COOPER, 2002, p. 205, grifo nosso).

A experiência com o divino, nesse sentido, é inefável, tendo em vista que o pensamento conceitual e a linguagem são limitados. Logo, seriam apenas as experiências diretas, isto é, as experiências “sem mediação”, que proporcionariam o conhecimento ou a apreensão do que é Deus. Isso pressupõe também a não mediação do corpo nesse processo, o que exigiria o estado de “êxtase” do ser ou, no mínimo, a prática ascética. Cooper (2002, p. 206) ainda lembra que, para São Bernardo, “[...] a alma é ‘um cativo no exílio, aprisionado neste corpo... atolado em sua lama’, vagando numa ‘Terra de Diferenças’ que ela deve primeiro deixar para retornar a sua verdadeira semelhança, Deus”. O autor lembra ainda o princípio fundamental do medievalismo que dizia haver

[...] *semelhança ou identidade entre o sujeito e o objeto do conhecimento*, essas experiências privilegiadas manifestarão

uma unidade ou união do místico com Deus. Quando, em uma experiência de “visão-de-Deus”, diz Ruysbroeck, o homem “encontra Deus sem intermediários”, “transforma-se num só espírito com Ele”, sem separação. (COOPER, 2002, p. 205, grifo nosso).

A forte relação de semelhança entre sujeito e objeto, a ponto de se buscarmos, está no centro da ideia de união mística. E é justamente a partir dessa concepção que se pode mais proficuamente ler o primeiro poema da série “Sonetos de uma Santa”:

I

Caminhei pela estrada do deserto.
Os meus olhos fixaram-se nos teus.
Sei que de mim estavas perto,
Como a nossa Alma está junto de Deus!

Entre nuvens o céu estava aberto...
Os teus carinhos e os carinhos meus!
Deus sabe quanto padeci! Decerto
Em mim poisavam os desígnios seus...

Mas um astro pairou sobre a minha Alma.
Na solidão da sua etérea calma,
Vi que vinha descendo sobre mim.

Etérea aparição! Anjo dolente!
Só quem nunca sentiu ou quem não sente,
Há de ignorar a aurora do meu Fim. (GUIMARAENS, 1997, p. 448)

No primeiro verso, a voz lírica, de maneira alegórica, expressa já ter caminhado pela estrada do deserto, - termo esse não referente ao *topos* geográfico, mas um dos símbolos que remetem à ideia de solidão de que precisa o asceta. Le Goff (1994), aliás, lembra que os primeiros eremitas partiam em fuga da cidade para um simbólico *desertum*, que, na realidade, por exemplo, podia ser uma ilha ou uma floresta. Para Damrosch (ALTER; KERMODE *et al.* 1997, p. 90), no contexto bíblico da fuga do Egito pelos judeus, o “deserto” pode ser entendido como símbolo de um exílio necessário, lugar em que se perde algo para, posteriormente, se conquistar tudo: a terra prometida.

As ideias de exílio do ser, de aprisionamento corporal e de vagar numa “Terra de Diferenças”, de que fala São Bernardo, conforme explicitara Cooper (2002), com certas nuances, manifestam-se nesses versos, que parecem expressar um primeiro movimento ascético da voz lírica alphoncina. Essa voz dirige-se a um “tu”, cujos olhos supostamente, - já pressentia ela, - estavam ligados ao seu próprio olhar, como se tivesse intuído uma conexão que ligava o destino de ambos e a própria presença invisível desse misterioso, e carinhoso, tu: “Sei que de mim estavas perto/Como a nossa Alma está junto de Deus!” (GUIMARAENS, 1997, p. 448). Essa predição de união, porém, no discurso lírico, está atrelada à noção de sofrimento pelo qual, por desígnio divina, passou a voz lírica naquele momento.

O uso da conjunção adversativa “mas” no início do primeiro terceto, no entanto, marca o momento do encontro que dá início a outra etapa da experiência mística, o que rompe com a aflição da espera e do pressentimento anterior. A expressão da descida de um astro-Anjo dolente, também chamado de “Etérea aparição”, sobre a Alma do sujeito lírico assinala não somente o momento de placidez que sentiu, mas também marca a noção de sua excepcionalidade, palavra essa característica para se referir ao sujeito melancólico, tanto o mais suscetível à experiência do sublime, de acordo com Kant (apud STAROBINSKI, 2016, p. 135), quanto um sujeito ambivalente considerado “ser de exceção”, segundo o cónego renascentista Marsílio Ficino (1433-1499).

Curioso notar é que, para a construção do misticismo religioso, aparentemente católico, na lírica alphoncina, há corriqueiramente a presença de corpos astrais que parecem reger os acontecimentos que envolvem o eu lírico, o que dá contornos astrológicos à mística alphoncina. Não se deve esquecer que, de acordo com o neoplatonismo de Ficino, bastante retomado pelas correntes esotéricas e místicas do século XIX, “Segundo os caldeus, os egípcios e os platônicos, [...] os astros não são corpos vazios de sentido: a divindade os anima, sendo regidos por divina inteligência” (FICINO apud COSTA LIMA, 2017, p. 30).

No poema de Alphonsus, para a expressão do momento singular que é a passagem da ascese à mística, cria-se a ideia de que apenas o uso do oxímoro “a aurora do meu fim” pode dar a dimensão dessa experiência quase incomunicável e que está fora da lógica ordinária. Nascer (“a aurora”) e padecer (“do meu fim”) se mesclam para a construção da imagem que traduz a emergência dessa morte, exercício ascético, cujo fim é a libertação de que precisa o desejanse da união mística.

Somente talvez possa compreender essa experiência sublime, expressa a voz lírica, aqueles que já (a) sentiram ou que (a) sentem. Como no verso há a ausência do objeto direto que complementaria o verbo “sentir”,

escreve-se aqui o “talvez”, afinal a própria construção sintática desse verso, com sua estrutura desviante ou imprecisa, é ambígua, herança do estilo decadente, que ressoa na lírica alphoncina. Conforme a compreensão de alguns místicos, a união mística está calcada na intimidade e na harmonia entre as partes, o que, nesse primeiro poema da série, fica explícito.

Conforme destaca Cooper (2002, p. 207), o sujeito-Humano e o objeto-Criador, nesse processo de amor ideal, são recíprocos no seu querer e harmônicos, o que também é expresso semanticamente e mimetizado sintaticamente no poema, como ocorre no verso gongórico “Os teus carinhos e os carinhos meus!” (GUIMARAENS, 1997, p. 448). Lembra Cooper (2002, p. 207, grifo nosso) que

Esse acordo é central, por exemplo, para a compreensão de são Bernardo da união mística. “No limite ideal, inacessível nesta vida, mas prefigurado no êxtase, deve haver uma comunhão perfeita entre a vontade de Deus e a nossa”. *Além da simples harmonia, há também reciprocidade no ato de amor ideal.* O prazer de cada um dos amantes depende do prazer do outro, de modo que, em um sentido que vai além do clichê, precisam um do outro. Que o homem precisa do amor de Deus é, evidentemente, um tema familiar, mas é também um tema recorrente entre os místicos que essa necessidade é recíproca. Deus “ama somente para poder ser amado”, diz são Bernardo: com efeito, o homem e o mundo só existem por causa da necessidade de Deus de que Seu amor se expresse e seja correspondido.

No entanto, antes de aceitar em definitivo o chamado divino, que menos envolve a união com a figura de Deus do que o encontro místico com Jesus, a voz lírica do poema questiona-se a respeito de seu próprio destino, pressentido como interligado às dores que são evocadas nas chagas de Cristo.

O amor em Cristo ocorre na mística de Santa Teresa como processo de mediação, porque “É pela vida, pela morte e ressurreição de Cristo que o amor de Deus se revela, Cristo é o caminho para Deus.”, conforme explica Lúcia Pedrosa-Pádua (2002, p. 374), em um artigo a respeito de Teresa de Ávila. Esse processo fica explícito no poema II dessa série alphoncina, como se pode ler:

II

Os meus olhos serão divinas chagas
Chorando pelas chagas de Jesus?
Sofro assim desde que nas célias plagas,
Como dois incensórios, lá os pus.

Por maior sofrimento que me tragas,
Pesada não serás, ó minha Cruz,
Gemido do meu Ser, eternas vagas,
Onde o astro do Senhor luz e reluz!

Foi pela noite lenta, olhando a lua,
Que vi, tão triste! a doce imagem tua...
Caminhavas, sorrindo, para o Além.

Tombei de joelhos, inundada em pranto..
Os teus olhos sorriam tanto, tanto...
Com o teu sorriso me disseste: “Vem!” (GUIMARAENS,
1997, p. 448 - 449)

Conforme Pedrosa-Pádua (2022, p. 374), “A experiência de Cristo é central na mística teresiana. É diante da imagem de Cristo, com grandes chagas, que se dá a conversão definitiva de Santa Teresa à oração e à coerência de vida”. Esse paradigma de mediação de Cristo é seguido no poema alphonsino. Nele, há uma transição tensional antes de se dar mais um passo em direção à experiência do divino: começando pela dúvida em relação à dor e meditação das chagas, passando pela dissipação dos tormentos por meio da resignação e da aceitação do destino, em uma estrofe marcada por analogias, e pela visão noturna da imagem de Jesus, terminando com a comoção quase extática e sinestésica de quem, “inundada em pranto”, viu aqueles olhos sorrirem, ao passo que o sorriso desse “tu” lhe comunicou o tão esperado “Vem!”.

O “tombei” (palavra que ressoa e sugere o termo francês “*Tombeau*”), além de poder se referir ao padecimento da carne, remete finalmente ao processo de conversão e aceitação verdadeira da Santa. Esse tombar abre caminho para deleite espiritual de quem percebe que finalmente pode sair da “noite lenta” em busca da união. É interessante notar que, durante o processo de chamamento e de resistência ao chamado, o eu lírico passa não apenas pelo deserto (poema I), mas também pela experiência dessa “noite lenta” (poema II), o que remete à concepção de “*Noite escura*” (a noite dos sentidos), título do famoso poema místico do também carmelita São João

da Cruz. Cabe lembrar que, no poema de São João, tal qual ocorre no de Alphonsus, o eu lírico é feminino.

A respeito da simbologia envolvendo a “noite”, Cleide de Oliveira (2022, p. 380), tendo como base o trabalho de Pe. Penido (1949), disserta:

[...] a razão para o símbolo da noite ter sido adotado por São João - que lhe dedicou um poema e dois comentários em prosa, o *Subida ao Monte Carmelo* e *Noite escura* - e seus predecessores (Pseudo-Dionísio e Gregório de Nissa) está em que o acercar-se a Deus requer ‘profundas purificações’ ascéticas; as trevas rouba aos olhos a capacidade de discernir contornos, objetos, cores e movimentos, sendo a imagem perfeita para essa privação das funções psíquicas e intelectivas.

A ideia da noite, como também apontou Cooper (2002), além de outros significados, evoca a ideia de obscuridade e de inefabilidade para a cognição humana daquilo que é o divino. No terceiro poema da série, a voz lírica “descreve” a experiência de seguir o chamado de ir em direção à “noite”, o que corrobora essa interpretação:

III

E fui. A noite era divina. Descem
Astros em bando, em cintilante bando,
Para todos os seres que padecem...
Soluços de além-vida iam chorando,

Tinhas o olhar tão meigo! Bem conhecem
Os que amaram, a dor de quem, amando,
Vê os vultos de amor que lhe aparecem,
Sob o clarão do luar sereno e brando...

Tive no peito o refulgor de um Anjo.
Ainda agora com o meu olhar abranjo
Toda a amplidão serena destes céus...

Quisera ver-te, Santo Jesus Cristo,
Na mística paixão a que resisto,
Longe, bem longe dos humanos véus! (GUIMARAENS, 1997,
p. 448).

Conforme Cleide de Oliveira (2022, p. 382), a noite é um símbolo polissêmico dentro da poética de João da Cruz, pois ela é ditosa e amável, uma vez que remete tanto ao processo árduo de ascese pelo qual a alma que aspira a Deus deve passar quanto “[...] condição de possibilidade para amante e Amado se encontrarem” a fim de que ocorra a transformação em amor da Alma.

Se certo gongorismo dá a tônica antitética aos versos, como em “Os que amaram, a dor de quem, amando, [...]”, o uso de “enjambement”, nas primeiras estrofes, faz convergirem o plano do conteúdo e o da sintaxe. No plano semântico sugere-se, simbolicamente, que havia o princípio de um desprendimento da alma em relação aos limites racionais e corporais; no plano sintático, a frase transborda os limites inicialmente impostos pelo verso.

A visão que a voz lírica descreve ter tido do universo celeste, “[...] bem longe dos humanos véus [...]”, isto é, longe da razão humana e dos sentidos (ilusórios), mostra-se serena, plena de doçura, vide o léxico que se dissemina pelos versos: “meigo”, “amor”, “luar sereno e brando”. A voz lírica dirige-se ao “amado” recordando os momentos que antecederam o tão aguardado, mas tensionado, encontro místico: “Quisera ver-te, Santo Jesus Cristo/ Na mística paixão a que resisto [...]”, o que evoca uma espécie de retardamento da experiência mística.

Contrastando com a polissêmica noite, há a menção reiterada à claridade, como em “cintilante bando”, em “clarão do luar” e na grande referência à experiência de Teresa, - que foi esculpida com traços eróticos por Bernini, - quando se lê o verso: “Tive no peito o refulgor de um Anjo.” Em suas reflexões acerca do misticismo, Cooper assinala haver um modelo místico “erótico” e outro modelo cuja ideia central é de “absorção”. Acerca do primeiro modelo, Cooper disserta:

Na verdade, alguns estudiosos do misticismo trataram como a característica definidora da experiência mística o fato de ela carecer da estrutura “sujeito-objeto” das experiências mais mundanas. Mesmo assim, ninguém acha que durante o clímax da união sexual haja literalmente apenas uma pessoa, que um ou outro dos amantes perca realmente a identidade. Por isso o modelo erótico é atraente, por fim, para aqueles místicos que, apesar de todo o discurso da união com Deus, resistem ao desejo panteísta de supor que a experiência mística revela uma identidade estrita da alma humana com Deus. Pode muito bem ser, observa são Bernardo, que a alma “pareça estar inteiramente perdida” em Deus, como uma gota de água misturada ao vinho. Mas, como esse defensor da ortodoxia [...]

acrescenta logo em seguida, isso não significa que a alma e Deus se tornem uma só substância (COOPER, 2002, p. 208).

Mais adiante, Cooper (2002) discorre a respeito do modelo místico que evoca a ideia não de união matrimonial ou erótica, mas a de absorção. O historiador assinala a origem dessa concepção no *Zohar*, quando o pensamento cabalístico se aproximou das ideias neoplatônicas. De acordo com o pensamento místico judaico presente na Cabala, ir em direção a Deus equivale à inversão do processo que entende o ser humano como emanção de Deus. Cooper explica:

Crucial, aqui, é uma distinção, de certo modo, paralela àquela entre o “Deus ativo” e a “Divindade”, entre a alma mundana, “criada”, que emanou da fonte de todos os seres, e a alma ainda “incriada”, que existe dentro dessa fonte. *A experiência mística é, portanto, um antegozo, por assim dizer, do que é o retorno da alma à sua fonte original.* Essa é certamente a visão de alguns seguidores de Eckhart. Para Tauler, a alma procura retornar “àquele centro... onde se encontrava em seu estado incriado” (COOPER, 2002, p. 210, grifo nosso).

O último poema desse políptico de sonetos sugere, finalmente, o clímax do movimento místico. Com essa última peça, percebe-se, inclusive que Alphonsus optou por uma espécie de transição do misticismo matrimonial, amoroso ou erótico, (“Na mística paixão a que resisto”) para o misticismo de absorção, ou seja, para um misticismo de retorno da alma à fonte primeva. Com isso, o poeta soluciona aquilo que seria um problema do ponto de vista da ortodoxia católica apostólica romana referente ao arrebatamento místico da Santa (Teresa).

Antes disso, porém, o primeiro verso da primeira estrofe exclama a insanidade do Amor em que a voz lírica está imersa, talvez sugerindo, num átimo de segundo, a irrazoabilidade amorosa em que esteve envolvida. Contudo, na sequência do verso, esclarece e exclama a origem divina daquele Amor, como se pode ler.

IV

A loucura do Amor! do Amor divino!
Crer em Jesus, Maria e Madalena!
Deixar que desça sobre nós um hino
Que salva o desgraçado e o não condena!

Foi tudo quanto desejei. Hialino
Era o meu coração, e essa Alma plena
De tudo quanto era esplendor. A pino
Cantava o sol na cítara serena.

Pude ver-te, Senhor destes meus versos,
Dominator dos áureos universos,
Iluminar o celestial caminho...

Fez-se ao redor de mim silente calma.
Para o teu seio voou toda a minha Alma,
Como um pássaro em busca de seu ninho. (GUIMARAENS,
1997, p. 448 - 449).

Seguindo o paradigma da mística de Teresa, a centralidade do amor nesse processo é esclarecida, uma vez que, como explica Pedrosa-Pádua (2022, p. 375), “A inter-relação entre a mística e o amor concreto, vivido na prática, é clara na doutrina de Santa Teresa. O amor concreto é critério da verdadeira mística [...] e também o seu objetivo último [...]” Assim, a abordagem lírica dá ênfase, na primeira estrofe, à natureza indulgente e amorosa do Cristianismo, uma vez que remete à ideia de misericórdia a todos, e não a de aplicação de sanções aos pecadores. Essa é a loucura, o Amor divino, uma vez que foge da ideia comum da salvação do “desgraçado”, do potencialmente condenado, - ideia essa que é reforçada pela imagem de Madalena no segundo verso.

A voz lírica, na segunda estrofe, não mais se dirigindo ao “tu”, parece dar testemunho de sua experiência ao leitor. As ideias de plenitude na realização de seu desejo, de transparência sentimental e de esplendor que a invadiu conclamam os “enjambements” nesses versos para mimetizar o transbordamento de seu gozo místico. “[...] A pino/Cantava o sol na cítara serena.”: prosopopeia, antítese, aliterações e assonâncias são usadas para dar forma à ideia daquilo que, por meio do uso ordinário e racional da língua, é inexprimível.

Essa imagem antitética do Sol cantando a pino na cítara serena, indubitavelmente relaciona-se a outra imagem cara ao misticismo. Cleide de Oliveira (2022, p. 383), cotejando a obra de Luce López-Baralt, explica:

Defendendo uma influência *sufi* na poesia de São João, Luce López-Baralt chama atenção para o simbolismo do poema *Lhama de amor viva*, salientando a origem iraniana da terminologia *sufi* da luz e do fogo. Esses seriam [...] alguns dos símbolos *sufis* presentes em São João, outros símbolos são a

noite escura, o pássaro solitário, o vinho da embriaguez mística etc. Ademais, essas são imagens que não são meras metáforas, mas “símbolos visionários” que expressam realidades espirituais, e, portanto, devem ser interpretados a partir de uma leitura alegórica, conforme é feito nos comentários de São João aos poemas maiores. López-Baralt cita ainda ocorrência do simbolismo da chama e do fogo em diversos místicos e filósofos *sufi*, tais como o filósofo Ibn Sina (Avicena) (980-1037), que fala das “brilhantes chamas do conhecimento direto de Deus [...]

O processo contrastante, antitético, estabelecido entre a intensidade solar, afinal o “A pino/ Cantava o sol[...]”, e a brandura da “cítara serena” revela a manifestação do desejo acomodada em formas afáveis, acomodação necessária para quem visa a uma vida beatífica. É após esse momento de acomodação do desejo em formas serenas que a voz lírica expressa ter podido ver o “Senhor destes meus versos” em potência, dominador dos universos e iluminador do caminho celestial.

Por fim, encerra-se o ciclo desse políptico de sonetos que havia se iniciado pelo “Caminhei pela estrada do deserto”. No último terceto, não mais a voz lírica teve que caminhar pelo deserto, mas teve que subir ao caminho celestial como um pássaro. A mística erótica, nesse último terceto, cede lugar a uma mística de absorção por meio do emprego da simbologia do pássaro e do ninho. A Alma em sua completude voa para o seio divino tal qual um pássaro busca o seu ninho, local de onde emanou. Percebe-se, portanto, nessa alegoria, a expressão do retorno à fonte original, como destacou Cooper (2002). No entanto, conforme o historiador destaca, à experiência mística conduz a uma espécie de desajuste do sujeito místico ao mundo material, tendo em vista que

quanto mais o místico enfatiza sua identidade com Deus, tanto mais alheio a ele se torna o mundo físico, material, onde se encontra temporariamente. Quanto mais se vê como “semelhante” a Deus, tanto mais o mundo cotidiano parece, nas palavras de São Bernardo, uma “Terra de Diferenças”. (COOPER, 2002, p. 211).

A ideia negativa de alheamento em relação ao mundo material, sem dúvidas, é a contraparte do complexo poético alphonso, vide não apenas o teor de cada um dos poemas do autor, mas também a forma como o poeta encerra cada uma de suas obras, como ocorre em *Dona Mística*, em *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, em *Kiriale*, etc. “Sonetos de uma Santa”, nesse

sentido, é mais uma manifestação poética do desejo do autor, que, assim como outros autores modernos, tematizava em seus versos os anseios, frequentemente melancólicos, em relação à ideia de integralidade entre sujeito e objeto, além de trabalhar as potencialidades do verbo como um modo de tentar ultrapassar e denunciar as limitações da linguagem.

Diferentemente de outros poemas, como os de *Dona Mística*, em que a voz lírica alphoncina, que é masculina, deseja a integração com a parte feminina do *andrógino*, o eu lírico de “Sonetos de uma Santa”, que uma voz feminina, busca a integração com Deus por intermédio de Jesus, o que representa, seja no aspecto formal, seja em termos de conteúdo, uma novidade para a Literatura brasileira. Dentro desse complexo poético do autor mineiro, misticismo e melancolia são inseparáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em termos literários, sobretudo a partir de *Sagesse*, de Verlaine, o deslocamento libidinal do amor do “outro”, sexual ou não, para o amor divinal mostrou-se como o movimento sublimatório que deu a tônica da lírica no final do século XIX. A fantasia, sob o véu da religião, em *Sagesse*, fez com que o Deus cristão assumisse a posição de objeto amoroso perdido e, portanto, buscado pela voz lírica, até o momento de sua união.

Em seus intentos idealistas e, conseqüentemente, melancólicos, houve o interesse de Verlaine e de outros poetas simbolistas, como Alphonsus, por símbolos religiosos, como os do cristianismo católico, como a Virgem Maria, as santas e os místicos carmelitas Teresa D’Ávila e João da Cruz, autores esses cujas obras expressam uma espécie de união “matrimonial” do sujeito com o objeto de desejo “inefável”, o divino.

A admiração que Alphonsus tinha por Verlaine é evidente, sobretudo quando lemos *Pauvre Lyre*, cujo primeiro poema em versos é em diálogo “anacrônico” entre o poeta mineiro e o “*Pauvre Lelian*”, anagrama usado pelo poeta francês. Contudo, Eduardo Portela, na edição das *Obras Completas* do poeta, já sintetizava a singularidade da poética de Alphonsus: “E sem interessar-se em uma sistemática de Escola, de filosofia ou de retórica, praticou o ‘seu’ Simbolismo: um Simbolismo que tinha um pouco de cada um dos grandes franceses, sem ter o todo de nenhum deles” (PORTELA apud GUIMARAENS, 1997, p. 17).

Alphonsus escolheu aquilo que convinha à sua própria poética. Além de traduzir Heinrich Heine (a partir da tradução francesa), literatura coreana (a partir da tradução francesa), poesia italiana, hinos litúrgicos e poemas em latim, bem como composições de Verlaine, de Rimbaud e de outros, Alphonsus, em suas obras, estava em constante diálogo com livros

religiosos, cristãos ou não, e com a teologia mística de Teresa D'Ávila e de João da Cruz, o que fomentou o surgimento de uma lírica que, mesmo partilhando características com poéticas da época, mostrava a sua originalidade.

Partindo da percepção de crítica à modernidade, quando o poeta, de maneira nostálgica, valoriza elementos do medievo ou do Renascimento, e notando, mais ou menos indiretamente, o desajuste do sujeito lírico em relação aos valores compartilhados socialmente, infere-se que a poesia de Alphonsus reafirma sua natureza melancólica. E isso aumenta à medida que se apreende a tensão ocasionada pelo movimento de idealização mística constante, que é seguida de queda no mundo material e de depreciação deste. Para a expressão da tensão que envolve os limites corpóreos que encerram a alma humana, os limites que a linguagem confere à ideia também são tensionados e denunciados. Nesse processo, o Simbolismo, indubitavelmente, ecoa a tradição mística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Org.). *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker e Revisão e tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1997.

ANGLADE-AURAND, Arline. *Les influences française sur Alphonsus de Guimaraens*. Toulouse, 1970. (Thèse présentée devant l'Université de Toulouse pour le Doctorat de 3e. cycle 2v.).

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) O Romantismo. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75 – 111.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras, 2005.

BUENO, Alexei. *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*/Organização, introdução e lista de correspondentes de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002. (Coleção Austrégésilo de Athayde, 9).

CAVALCANTE, Cristovam Bruno Gomes. *As faces de Saturno: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e de Alphonsus de Guimaraens*. 2022. 501 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”

(UNESP/Araraquara). 2022. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/239760>>. Acesso em 25/05/2023.

COOPER, David E. As filosofias medievais. In: COOPER, David E. *As filosofias do mundo: uma introdução histórica*. 1 ed. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 159 – 211.

COSTA LIMA, Luiz. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

OLIVEIRA, Cleide de. João da Cruz. In: LOSSO, Eduardo Guerreiro. BINGEMER, Maria Clara. PINHEIRO, Marcus Reis. *A mística e os místicos*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022, p.377- 389.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos* (1930 - 1936). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas – Volume 18).

GUIMARAENS, Alphonsus. *Poesias*. Edição dirigida e revista por Manuel Bandeira com retrato do poeta e notícia biográfica e notas por João Alphonsus. Ministério da Educação e da Saúde, 1938.

GUIMARAENS, Alphonsus. *Poesia completa*. Organização: Alphonsus de Guimaraens Filho; colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, De Goncourt, Émile Zola ...* [et al.]. Paris : Bibliotheque Charpentier, 1891.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2000.

LE GOFF, Jacques. O deserto-floresta no Ocidente Medieval. In: LE GOFFE, Jacques. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 83 – 99.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 51-74.

PEDROSA-PÁDUA, Lúcia. Teresa de Ávila. In: LOSSO, Eduardo Guerreiro. BINGEMER, Maria Clara. PINHEIRO, Marcus Reis. *A mística e os místicos*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2022, p. 369 – 376.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões*. São Paulo Edusp e Fap-UNIFESP Editora, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora* / Eduardo Horta Nassif Veras. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Texte établi et annoté par Y.- G. Le Dantec. Édition révisée, complétée et présentée par Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1962.

WEBER, Max. *Ciência e Política: duas Vocações*. 18ª edição. Tradução de Leônidas Hegenberg e de Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2011.

Data de recebimento: 19 jun. 2023.

Data da aprovação: 31 jul. 2023.