

AS VÁRIAS FORMAS DE ISMÁLIA: ESPELHAMENTOS, TENSÕES, POÉTICAS¹

FRANCINE FERNANDES WEISS RICIERI

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS

Um dos mais conhecidos poemas de Alphonsus de Guimaraens (1870 –1921) é aquele celebrizado como “Ismália”. O poema apresenta, contudo, várias versões em que é denominado “Ofélia”. Mais precisamente, assinale-se que o título considerado definitivo surge apenas em uma publicação póstuma.

“Ofélia” vem a público inicialmente em fins de 1910, em três jornais diferentes: **A Gazeta**, de São Paulo (21 de novembro), o **Jornal do Comércio**, de Juiz de Fora (4 de dezembro), e **O Germinal**, de Mariana (ainda 4 de dezembro). Em 1915, reaparece em **O Alfinete**, de Mariana. As publicações apresentam variantes, configurando três versões para um texto que recebeu, ainda, uma quarta apresentação, póstuma como se assinalou acima, sob a responsabilidade do filho do poeta, João Alphonsus. Teríamos, portanto:

1. Este texto foi apresentado em uma mesa de comunicações

a) A versão de 4 de dezembro de 1910, em **O Germinal** (Mariana):

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

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

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

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

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

b) Outra já veiculada em **A Gazeta** de São Paulo, a 21 de novembro, que reaparece no **Jornal do Comércio** de Juiz de Fora, a 4 de dezembro e que, em relação àquela acima transcrita, apresenta a alteração de apenas um verso, na quarta estrofe:

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

c) Uma terceira, de 1915, publicada em **O Alfinete** e que, em relação à primeira desta sequência, na mesma quarta estrofe, apresenta duas modificações:

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

d) Por fim, uma versão em tudo semelhante à terceira, exceto pelo título, que passa a ser “Ismália”. Como “Ismália”, o poema aparece pela primeira vez na **Pastoral aos crentes do amor e da morte**, publicada em 1923, dois anos após a morte do poeta.

Alterado o título, a quarta versão exclui da cena a figura de Ofélia. Destituída (ou não) de visibilidade a musa, talvez mereçam algum exame os movimentos pelos quais sua imagem se desfoca. Uma nota acrescida à edição das **Poesias**, de 1938 e 1955 (e reproduzida na **Obra completa**, de 1960), comenta:

Ismália – publ. In **A Gazeta** (SP, 21 de nov. de 1910), **O Germinal** (Mariana, 4 dez. 1910) e **Jornal do Comércio** (Juiz de Fora, 4 dez. 1910) com o título “Ofélia” e a var.:

Est. 4, v. 2: A imagem para voar...

nos dois primeiros, e mais a seguinte, no terceiro:

Est. 4, v. 1: E como um lírio pendeu

O nome de “Ofélia” – observa João Alphonsus – foi transformado depois em “Ismália”, diante talvez da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana. (Guimaraens 1960: 696)

Por seu tanto de imprecisão, a nota tira relevância a problemas consideráveis. Indeterminam-se ambigualmente o(s) sujeito(s) cuja(s) iniciativas são referidas: quem veria alusão a

Shakespeare? O autor? O leitor? Ambos? Em que consistiriam as possíveis inconveniências ou inadequações da alusão? Em 1995, no livro **Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente**, é Alphonsus de Guimaraens Filho quem fornece mais dados, de modo a precisar a nota anteriormente citada. A motivação central para a mudança apresenta-se agora relacionada a depoimentos e lembranças de terceiros:

Foi em 1910 que escreveste “Ismália”. Publicaste-o em **A Gazeta**, de São Paulo, de 21 de novembro, desse ano, com o título de “Ofélia”. Depois no **Jornal do Comércio** de Juiz de Fora, de 4 de dezembro seguinte, e em **O Alfinete**, de Mariana, de 17 de junho de 1915. Havia duas variantes que só desapareceram na última publicação.² Como informou teu filho João, “o nome de Ofélia foi transformado em “Ismália” diante da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana”. Sobre esta mudança (antes de fazê-la) falaste ao escritor Almeida Cousin, que te visitou em 1919, em companhia de Martins de Oliveira (Guimaraens Filho 1995: 213).

Sabemos, por depoimento do próprio João Alphonsus, que a **Pastoral** foi por ele organizada para que pudesse vir a público em 1923, pela Editora Monteiro Lobato:

João Alphonsus, em n., informou: “A 1ª ed. da **Pastoral** foi feita em 1923 por Monteiro Lobato & Cia., Editores, São Paulo. Para tal ed. o liv. foi organizado por João Alphonsus, que o dividiu em Estâncias, Canções e Sonetos, de acordo com as denominações do poeta a algumas das estâncias e canções. Organizou-o, porém, com a

2. A “última publicação” seria a *Pastoral aos crentes do amor e da morte*, de 1923.

preocupação de não apresentar aos editores um liv. que, embora enfeixando toda a produção lírica do poeta, pudesse, pelas suas proporções motivar uma recusa da ed. As estâncias, de XVIII em diante, as canções, de XXXVIII em diante, e os sonetos, de LI em diante, não figuram na ed. de 1923 (Guimaraens 1960: 688).

A nota expõe ao menos um motivo para a seleção (evitar afugentar a Editora Monteiro Lobato), mas não há como precisar em que consistiram e em que grau se deram as intervenções. Ao falecer, em 1921, Alphonsus de Guimaraens teria deixado um livro parecido ou igual à **Pastoral** que hoje conhecemos? Para nos atermos especificamente ao problema do título mudado, recorreremos a uma última citação:

Almeida Cousin, no seu livro de memórias **Mundos e Fundos**, Editora Cátedra, Rio de Janeiro, 1975, descreve-te tal qual te viu nesta visita, “simples e até canhestro”, sem nenhum gesto de que era o mestre – e o dono da casa – “diante dos anônimos rapazes em visita” e com uns “olhos daquela profunda doçura que transparece em seus retratos”. (...) Diz depois que lhe mostraste “Ismália” e informaste que ias mudar o título, “conquanto sonoro”. E isso porque não quérias que “se encontrasse ali a sugestão da heroína de Shakespeare”. / Em 1915, como já ficou dito, surgiu no pequeno **O Alfinete** a versão definitiva de “Ismália”. Definitiva quanto ao texto, não quanto ao título. Este tardaria a ser mudado (Guimaraens Filho 1995: 215).

Quando seria mudado? Sabemos que a última transformação publicada enquanto o poeta ainda vivia (1915) preserva **Ofélia**. Resta a dúvida, aliás acentuada pelas explicações: quem transformou o título? O que se deve atribuir ao autor? O que vai por conta das intervenções do editor (apoiadas ou não em **intenções do escritor**)? Na impossibilidade de responder

aos questionamentos, talvez seja mais proveitoso considerar em que grau as versões de “Ofélia” diferem entre si e como cada alteração promove, ou não, afastamentos do texto em relação ao universo shakespeariano. Ou, dizendo de outro modo, talvez valha a pena examinar se e como a leitura de Shakespeare que o poema realiza é de fato afetada pelas alterações em análise – inclusive e principalmente a última.

Ofélia, antes de mais nada, não configura escolha pessoal ou rejeição voluntária. Por diversas razões,³ o procedimento de apropriação desta figura feminina esteve de modo especial marcado no panorama cultural e no quadro geral de referências em que se insere a produção literária de Alphonsus de Guimaraens. E se, neste dado panorama, *Ofélia* é sempre a personagem de Shakespeare, por outro lado, ela não o é, não é apenas aquela, já não é aquela, flutuando pelos (des)caminhos de toda tradição cultural. Em especial no final do século XIX, a personagem se destaca do conjunto de **Hamlet** e assume vida própria.

“Ofélia” (seja na versão de 1910, seja na de 1915) atualiza a obsessão pela musa. De **Hamlet**, o poema de Alphonsus parece escolher alguns traços: um desvario ao luar; uma impossibilidade de atingir certa imagem desejada; um corpo florescente perdido para seus propósitos erotizantes; um canto estéril de sereia incapaz de sedução; umas mãos que dedilham flores à beira do abismo; uma inconsistência vaga da tragédia que se formula; uma morte ambivalente (voluntária?/acidental?); uma atmosfera onírica.

Se percorrêssemos com pretensão de alguma minúcia o espelhamento impreciso em que os dois textos se miram, talvez pressentíssemos reflexos do salgueiro shakespeariano (debruçado sobre um riacho, contemplando suas folhas pra-

3. Para detalhes, remeto à tese: *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões* (RICIERI 2001).

teadas) no movimento curvado do lírio (1910) pendido igualmente para as águas: em Alphonsus, o prateado se marcando nas luas (elas o duplo agora em contemplação).

Brincando, aliás, tão candidamente as musas às portas da dissolução, desenha-se, de acréscimo, um comum desejo de esfacelamento, um suicídio que emerge precisamente da inconsistência da cena. Põe-se assim, em relevo, a expressão de uma solidão contrafeita, tão densa que só parece ter por remédio a violência de um silêncio – o desejo de um silêncio a ser atingido no aniquilamento e cujos tons ofensivos se deixam atenuar pela loucura, por certa inconsciência envolta em lirismo.

Ao longo de doutoramento realizado na Universidade Estadual de Campinas, tive a oportunidade de assinalar como alguns grupamentos de imagens são recorrentes no conjunto dos escritos (poesia e prosa) de Guimaraens. Ora, Ofélia cantando sobre a torre, os muitos instrumentos musicais dispersos pelos poemas de Alphonsus, as muitas vozes ritmadas, as chorosas flores constituem-se em imagens afins que freqüentemente remetem ao próprio fazer poético. Em uma crônica de 1908, “Pudor, Pundonor”, Ofélia aparece mesmo como apostrofação à *mísera poesia*, “doce Ofélia eternamente levada pela corrente” (Guimaraens 1960: 441).

Na versão de “Ofélia” publicada em **O Germinal** (4 de dezembro), o lírio que, do alto da torre, pende sua imagem para voar, remete às freqüentes incursões metapoéticas do escritor. Dirige, ainda, a atenção para um sensorialismo e uma erotização da atividade poética usualmente declaradas ausentes desta obra literária. E, se as versões sugerem uma oscilação em busca da melhor expressão, a quarta estrofe é aquela em que se operam todas as alterações: nela se concentram os esforços e hesitações expressivos desta escrita.

Tal oscilação, consideradas as datas anotadas, sugere certa lógica: uma primeira tentativa (novembro), utiliza, no verso

em variação, anjo (“E como um **anjo** pendeu”). Duas semanas mais tarde, em diferentes veículos, recorre-se a **anjo** e a **lírio** – duas possibilidades. Anjo seria uma possível primeira versão do texto; seria, ainda, a forma numericamente majoritária. Enfim, a publicação de 1915 descarta **lírio** e mantém **anjo**.

Associado **lírio** a uma leitura metalingüística, parece válido investigar em que medida **anjo** poderia solicitar revisão de tal leitura. Um retorno ao conjunto dos poemas de Guimaraens evidenciaria a constância com que nele são recorrentes presenças angélicas. Em acréscimo, são freqüentes os poemas em que se revelam próximas imagens como anjo/lírio/flor na constituição das Ofélias que Alphonsus constantemente reedita.⁴ Quando mais, por ser um tal anjo, assim, par de asas ruflando sonoramente na iminência de um voo.

Trata-se de superposição de imagens e de parentesco semântico que as revisões não lograram desfazer. Em especial, observe-se que o verbo “pendeu”, mantido em todas as versões, evoca ainda o lírio oscilante, a flor inclinada. Mais: nas três variantes de 1910, **lírio** ou **anjo** pendem uma **imagem** para voar. Pender a imagem, assim, pode fazer pensar neste corpo limiar (a flor ou o anjo), tombado em quase queda; ou, então, em flor ou anjo que, valendo-se da imagem (a imagem poética?) preparam seu voo. Anjo ou flor aludindo, neste caso, como uma possibilidade de leitura, ao poeta – ao poema.

Em 1915, a última versão publicada pelo próprio poeta enuncia um anjo que, contrariamente a todo realismo, *pende* asas para voar. Asas **pendidas** para o voo, não equivaleriam a corpo **alçado** para a queda? A reflexão sobre a formalização

4. Menciono alguns poemas: “Soneto de Ofélia” (Guimaraens 1960: 329), com os versos iniciais “Lírio do val perdido na corrente / Sigo formosa entre outros lírios ...”; “Cármem Japonês” (Guimaraens 1960: 228); “O lírio e a estrela” (Guimaraens 1960: 234); “Visão das noites brancas” (Guimaraens 1960: 343) e “Suicidas de amor” (Guimaraens 1960: 287), em que a mulher é “Ofélia doente”.

de “Ofélia” nos convida, através das dificuldades da quarta estrofe, a repensar a leitura tradicional de “Ismália” (Ofélia?) que vê no poema a trajetória unilateral de uma ascese mística.

Representando em uma musa (ou em um vôo) uma elevação feliz que acalma e alenta, este poeta não se furta à representação do que atormenta e assombra: quedas. Poucas imagens são tão privilegiadas para conjugar esse destino paradoxal quanto a imagem do anjo, que põe simultaneamente em movimento um dos mais tocantes paradigmas de queda, bem como evocações destacadas de elevações beatíficas. Assim, uma figura enlouquecida, do alto da torre, insulada em distâncias e exclusões, contemplando iminências de abismos, sonha. Do alto da torre, desejos se duplicam, dividem-se e o desvario em canto deságua em duplo ímpeto: um, em levitação, busca a lua (liberação e repouso); outro, em queda, afunda-se no mar, afoga-se (pesadelo e aprisionamento).

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

Na primeira estrofe, um vetor centrípeto encaminha já ao sonho quando a musa (o poeta) se alça à altura distanciada e, considerando a duplicidade em sua retina, inicia-se. Olhos ainda muito abertos, panorâmicos, expansivos. Amparada em extremos, a terceira estrofe delineia uma proximidade, estabilidade paradoxal, *estado* feito em junções ambivalentes, distâncias e proximidades em imprecisão. Enfim, na última estrofe, vetor centrífugo, progressão de esquecimento: já nada contemplam retinas, emersas de tumulto em que se entrea-brindo pálpebras impuseram-se outros choques, outros sentidos.

Esta quinta estação encontra-se, enfim, esvaziada de um desejo que, na primeira, arma-se em ciclo. Um desejo que se formula em olhares na primeira estrofe, apaga-se de presença-delírio na terceira (canto fazendo-se), e se despedaça em ausências na última, enquanto a segunda e a quarta figuram dois movimentos. Um, em que o querer leva, conduz a, busca uma proximidade *essencial*, em banho de sonho já prefigurada. Outro em que este mesmo querer deve se acomodar – imagens ainda pendentes, vôo ainda em perspectiva – a inevitável repulsa em que céu e mar reaparecem como lugares *da lua*. Uma *do céu*, outra *do mar*, nenhuma pode, enfim, permanência na torre em delírio.

A quarta estrofe desenha nitidamente o corte trágico a ser realizado na última. Não mais ímpeto, não mais desejo de movimento, apenas um querer sangrando ainda. E o que se quer agora não é gesto – quer-se a lua. A que não pertence, que não lhe pertence. Do fundo oco de um momento em que já não há possibilidade de percurso. Cumprido o ciclo, uma verdade de solidão se adensa – um exílio dúplice: o que é do céu, o que é do mar...

Feita a alusão a extremos dados como opostos (alto/baixo, alma/corpo), o poeta se revela representado como uma extensão aos duplos, alguém que não se configura pela identificação a um dos pólos – qualquer deles, mas que é anterior mesmo à polarização. A polarização, embora se alongue a partir de sua perspectiva, apresenta-se então como *extensão*, *implicação* de sua condição e não como traço que a defina. Dissecado entre duas realidades, seu momento climático o apanha sempre pendido sobre o abismo. E a polaridade, se reaparece, quando reaparece, elide o poeta em criação.

Perdem-se, portanto, duas luas para que algo se possa encontrar no ato da escrita: uma integralização em sonho que omite simultaneamente astro acima, reflexo abaixo – retinas subitamente esvaziadas enquanto um fluxo delirante se

desenha (acordes), um fluxo se derrama enegrecendo em manchas o branco do papel. E se o ato da escrita se afirma assim como perda da imagem e também perda do ser que engendrou a imagem, o ato é o encontro apenas com um percurso, uma outra coisa, um movimento.

Quando a solidez do corpo (falo em penetração) finalmente atinge trespassando a água, tocando a lua desejada, é precisamente neste momento que a perde. A imagem desejada então se desfaz no movimento mesmo em que o corpo invade o meio em que ela se desenha. O desejo desaparece igualmente – e o astro acima cala sua luz. O encontro é, assim, a mais precisa representação da perda.

No encontro, a *outra* lua (igualmente perdedora, outro tanto perdida – abandonada, devolvida a si), até então duplicante, reavê sua dimensão ímpar – subitamente invisível, destituída de fascínio ou reflexo, em esquecimento necessário à operação em curso. Abaixo, alguém se afoga, enquanto algo mais se desmancha (imagem invadida, descomposta, agora apenas mar em movimento). A lua do céu é enfim apenas um contraponto do mergulho abaixo – a solidão acima, a solidão que *nada* desfaz. No alto, a solidão, abaixo o aniquilamento do encontro – ausências. A escrita enquanto ato (terceiro elemento) dando-se em duas privações simultâneas – mergulho-vôo, um *nada*.

Mas como o canto só poderá novamente este outro vôo, este sonho-integralização que por asas de imagens sempre se prepara, adensa e acalma, como o canto só poderá novamente atualizá-lo se por precedente reabertura destes olhos aos esfacelamentos, há ainda uma terceira força pela qual irresistivelmente a primeira e a quinta estrofe aliciam-se mutuamente, invocam-se, ordenam-se: reordenam-se. Desta terceira força, perdemos o ciclo e mergulhamos no círculo antes prefigurado. Do centrífugo ao centrípeto, a reta desapareceu. Tem-se agora, circunferência, de que qualquer centro (meio, fim)

se torna abstração indemonstrável. A terceira estrofe perde-se, então, outro torvelinho. O que parecia um trajeto que de um início ia a um fim, almeja terceira dimensão: circular.

Escrita em trânsito, o poema "Ofélia" (centro de remissões e ecos: diálogos) enuncia, assim, um sujeito que, em sua solidão última, trava um combate por algum precário sonho de perfeição. Anseio que se ramifica em busca amorosa, em desejo erótico, em sensorialismos, em exercício poético. Imagem de batalha que se trava sozinho, insulado em torre, na loucura de arrazoados por demais densos, no desprezo de razões que exigem logo abaixo, no desprezo do fascínio que poderia liberar mais acima. Da torre, um sujeito se dedica a contemplações, imagens, reflexos.

O(s) poema(s) parece(m), então, evocar um destino de busca e incerteza que suas diferentes versões atualizam diante dos olhos do pesquisador. No último movimento desta dança, a imagem de Ofélia subitamente é elidida, tirada de cena, suprimida... Ou não? De todo modo, quem conheça o percurso destes versos e as hesitações que o acompanham mal poderá reprimir uma pergunta: Ofélia não estaria, por fim, mais densamente evocada precisamente no movimento pelo qual sua imagem se omitiu?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GUIMARAENS, Alphonsus (1938). *Poesias*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura.
- _____. (1960). *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de (1995). *Alphonsus de Guimaraens em seu ambiente*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss (2001). *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões*. Campinas/UNICAMP: Tese de doutorado.