

Vanitas: a condenação da vaidade como elemento constituinte da representação da morte na lírica de Alphonsus de Guimaraens

Grazielle Martins¹

Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921) trata frequentemente da morte em sua obra, o que acarreta no estabelecimento desta como tema central do qual se ramifica grande parcela o conjunto de sua expressão poética, conforme exposto por Bosi (2013, p.296). Vinculada ora à figuração religiosa, ora à profanação, o tratamento dado ao tema da morte por Alphonsus nos sugere a continuidade da tradição representativa da morte que pode ser reconstituída até as manifestações plásticas do fim da Idade Média e Barroco tardio, bem como estas, por sua vez, remontam a origens bíblicas. Tal iconografia religiosa proeminente das artes plásticas orientou-se sob a máxima latina do *Memento Mori*, ou “lembra-te que morrerás”, e é constituída por diversos motivos, ou temas, como o topos da morte e a donzela, oriundo do motivo da dança macabra, as representações do Cristo morto, o triunfo da morte, e o motivo de condenação da vaidade, *vanitas*. Tais motivos delineiam a morte como força inexorável à qual se dobram todos os seres. Seja por seu poder nivelador, ou a voracidade com a qual se alimenta da matéria humana e das conquistas terrenas, as representações artísticas do *memento mori* retratam a permanência da morte, um lembrete de sua chegada derradeira. Ultrapassando a relação com seu tempo, tais motivos se fizeram presentes até a contemporaneidade e, no que tange a obra de Alphonsus de Guimaraens, infiltraram-se com eficácia, ainda que orientados por sua visão e alinhamento estético modernos.

O motivo do *vanitas* teve grande repercussão dentre as artes plásticas, sobretudo nos séculos XVI e XVII, e é nomeado a partir do capítulo bíblico Eclesiastes, aberto por “vaidade das vaidades, tudo é vaidade”² (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.498). Uma variação do gênero natureza morta, os *vanitas* barrocos condenam a vaidade humana e o acúmulo de riquezas, indicando a chegada inevitável da morte e o cuidado a ser tomado com a vida espiritual *post mortem*. Candelabros, tecidos puídos, vidros quebrados, bem como matéria orgânica em decomposição ou parcialmente devorada, aliados à uma ou mais caveiras

¹ Discente do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" UNESP/FCL Assis.

² No original “*vanitas vanitatum et omnia vanitas*”, como pode ser encontrado na BIBLIA SACRA, 2006, p.716. Disponível em: <<http://www.wilbourhall.org/pdfs/vulgate.pdf>> Acesso em: 30 de jul. 2018

constituem lugares comuns às pinturas *vanitas*. Sua origem que remonta diretamente a um célebre versículo do Eclesiastes, no entanto, não é o único elo do *vanitas* com a tradição católica. Na obra *Vanitas: The symbolism of time*, de 1981, Alberto Veca relaciona alguns elementos frequentes nestas naturezas mortas com o recorrente tema bíblico da efemeridade da vida humana, e diz que:

A tradição não está confinada à representação do macabro, e apenas raramente pode ser ligada à descrição mórbida da decomposição humana após a morte (exemplos disso serão evidenciados depois). Tentaremos demonstrar que esse tema também inclui composições de natureza morta onde indicações implícitas e explícitas traem a preocupação prevalecente com a passagem do tempo e, portanto, objetivo predominantemente moralizante (1981, p.165, tradução nossa).³

O “objetivo moralizante” ao que o autor se refere está intimamente relacionado à diversas passagens bíblicas, destacadas pelo mesmo. Se, por um lado, as passagens bíblicas encontram lugar comum na representação da efemeridade com o estabelecimento de figuras de linguagem como metáforas e comparações, as composições plásticas do *vanitas* o farão incorporando aos elementos já tradicionais destas naturezas mortas símbolos que evidenciam tanto a passagem temporal quanto a fragilidade do homem em sua vida terrena. É o caso do salmo 90, versículos 4 a 7, “Pois mil anos são aos teus olhos como o dia de ontem que passou, uma vigília dentro da noite! Tu os inundas com sono, eles são como erva que brota de manhã: de manhã ela germina e brota, de tarde ela murcha e seca”. (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.463) e do capítulo 7, 6 de Jó, “Meus dias correm mais rápido do que a lançadeira e consomem-se sem esperança. Lembra-te que minha vida é um sopro, e que meus olhos não voltarão a ver a felicidade. Os olhos de quem me via não mais me verão, teus olhos pousarão sobre mim e já não existirei” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.416). Já nas composições “*Vanitas Still Life*” (1665 – 1670) de Jan Van Kessel (1626 - 1679) e “*Vanitas Still Life With Skull*” (entre 1637 -1650), do pintor belga Peeter Sion (1624 – 1695) há a presença de bolhas de sabão e flores murchando, ambas as pinturas tendo estes elementos aliados a ampulhetas:

³ The tradition is not confined to the representation of the macabre, and only rarely can it be linked to the morbid description of man’s decomposition after death (examples of this will be noted below). We shall attempt to demonstrate that this theme also includes still-life compositions where implicit or explicit indications betray a prevailing concern with the passage of time and hence a predominant moralizing aim. (1981, p.165)



Fig.1 “Vanitas natureza morta”, Jan Van Kessel (1665-1670). Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/jan-van-kessel-ii-vanitas-still-life>. Acesso em: 26 de jul de 2018.

Fig.2 “Vanitas natureza morta com crânio”. Peeter Sion (1637 – 1650). Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peeter_Sion_-_Vanitas_still_life_with_skull.jpg. Acesso em: 26 de jul de 2018.

A bolha de sabão é substância de grande fragilidade, e sugere na criação do *vanitas* similaridade com a condição humana, ilustrada pela ideia cristã de brevidade da vida terrena diante da eternidade espiritual. Similarmente, e muitas vezes em conjunto com as bolhas de sabão, alguns *vanitas* contam com velas apagadas, a fumaça ainda se desprendendo da antiga chama acesa, como é possível observar na pintura de Peeter Sion. Alberto Veca (1981) aprofunda a questão da presença de fumaça e vapores e estabelece relação direta entre estes e o capítulo de Eclesiastes em sua versão hebraica:

Se tivermos em mente que o termo Hebraico correspondente ao latim Vanitas significa “fumaça, vapor” (a versão do texto bíblico de Eclesiastes 1, 2 usa a expressão “vapor dos vapores” para indicar a efemeridade do homem) e lembrarmos o uso costumeiro de velas acesas, tochas e lareiras nas pinturas morais dos séculos XVI e XVII (incluindo uma genuína variação da natureza morta: Objetos Esfumaçados, onde as glorificações dos sentidos encontram a brevidade do prazer, sua insustentabilidade em relação à duração), logo a relação próxima entre o texto bíblico e a representação plástica torna-se evidente (1981, p.167, tradução nossa).⁴

⁴ If we bear in mind that the Hebrew term corresponding to the Latin Vanitas means “smoke, vapour” (the version of the biblical text of Ecclesiastes 1,2 uses the expression ‘vapour of vapours’ to indicate man’s insubstantiality) and remembering the customary presence of smoking candlesticks, torches and charcoal burners in the moral paintings of the sixteenth and seventeenth centuries (including an actual variant of the still-life: Smoking Objects, where the glorifications of the senses meets the brevity of pleasure, its insubstantiality with respect to duration), then the close relationship between Biblical text and plastic representation becomes clearly evident.

No quadro de Sion, observemos a ligação estabelecida com o texto bíblico, onde os papéis apoiados contra os livros e amparados pela caveira reproduzem o capítulo sete, versículo 40 do livro Eclesiástico “*Memorare novissima et in aeternum non peccabis*”⁵ (BIBLIA SACRA, 2006, p.764).

Embora tratem de aspectos semelhantes do homem, e estejam evidentemente conectados, a aproximação dada ao tema da brevidade da vida e da vida pelo texto bíblico e pelas artes plásticas é fundamentalmente distinta: no primeiro, a prevalência de linguagem retórica e a tendência às figuras de linguagem (a vida é como sopro, o homem é como a relva), enquanto no segundo, sugere-se brevidade, efemeridade e compromisso com o tempo e com a morte pela distribuição dos elementos cênicos (velas, ampulhetas, frutos e flores). Ao confrontarmos estas aproximações com as artes modernas, é possível deduzir uma permanência dos temas e da orientação estética em sua criação. Veca descreve esta permanência ao mencionar a sensibilidade dos *vanitas* holandeses e belgas:

Encontramos uma conexão entre a apresentação de beleza, a adoção secular de um significado religioso e o surgimento, estabelecimento e renovação do *Memento Mori*. Com isso em mente podemos desprezar interpretações desconsideradas que veem tais trabalhos como expressões culturais datadas, perdidas para sempre para a sensibilidade moderna, ou que objetivam a identificação imediata e envolvimento acrítico. (1981, p.165, tradução nossa)⁶

Tem-se composições de *vanitas* datadas da modernidade, como é o caso de vários quadros do pintor pós-impressionista Paul Cézanne (1839 – 1906). Também pintor de naturezas mortas, Cézanne oferece ao conjunto das composições ar renovado orientado pela estética de fim de século, onde elementos comuns ao *vanitas* como a vela, o livro e as flores estão presentes no trabalho do pintor, embora orientado pela experimentação de perspectiva, cor, luz e sombra, muito mais que com a disposição numerosa de símbolos própria do barroco, como pode ser observado nas pinturas abaixo:

⁵ Em todas as tuas obras lembra-te do teu fim e jamais pecarás. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.523)

⁶ We find an interconnection between a display of beauty, a secular adoption of a religious meaning, and the emergence, the establishment and renewal of the *Memento mori*. With this in mind we may disregard unconsidered interpretations that see such works as culturally dated expressions, forever lost to modern sensibility, or that aim at immediate identification and acritical involvement.



Fig.3 "Pirâmide de Esqueletos". Paul Cézanne (1901). Fonte: <http://www.paulcezanne.org/pyramid-of-skulls.jsp>. Acesso em: 26 de jul. de 2018.

Fig.4 "Natureza morta com crânio, vela e livro". Paul Cézanne (1866). Fonte: <http://www.paulcezanne.org/still-life-with-skull-candle-and-book.jsp>. Acesso em: 26 de jul. de 2018.

No que tange a literatura moderna, tida como a produzida de fins do século XIX a meados do século XX, há predileção em alguns movimentos da época pela mesma ideia de expressão sugestiva que observamos nas composições plásticas. A aproximação do tema não se dá pela retórica tradicional, e sim pelo estabelecimento de imagens sucessivas, que ao modo da disposição dos elementos cênicos das naturezas mortas, tornam-se sugestivos. Similarmente a Cézanne, a literatura moderna também explora a experimentação, e ao passo que as artes plásticas o fazem com os jogos de cores e efeitos de luz, a literatura, por sua vez, experimenta com os sons, ritmos e os efeitos de caráter sensorial que podem ser obtidos, trata daquilo que é fugidio e subjetivo, apelativo aos sentidos e, sobretudo nas produções vinculadas ao movimento simbolista, lança mão de símbolos para evocar as imagens, o que de acordo com Edmund Wilson (2004), ocorre uma vez que "o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugeri-lo ao leitor" (p.44). Para o poeta simbolista todas as coisas estão em correspondência e, portanto, mesclam-se ao tocar o imaginário e o sensitivo, de modo que Álvaro Cardoso Gomes (2015) denota que:

A tarefa do poeta seria a de tentar chegar ao princípio misterioso das coisas, por meio da manipulação adequada dessas mesmas coisas, utilizando-se de dois métodos: no primeiro, o poeta parte da aparência, do sensível e das causas, para chegar à essência, ao espiritual, aos efeitos; no segundo, o poeta intui a essência e o mistério e envolve-se numa "significação figurativa", isto é, encontra-lhe a imagem sensível exata para expressá-la, sem revelá-la (2015, p.86-87).

No mesmo artigo, Álvaro Cardoso Gomes fala a respeito das ideias poéticas dos precursores do movimento simbolista, Baudelaire (1821 – 1867), Mallarmé (1842 – 1898), Rimbaud (1854 – 1891) e Verlaine (1844 – 1896), enfatizando no último a tonicidade de sua poética onde, na “*Chanson d’automne*” de 1866 “O Outono tem seu lamento representado pela música do violino que, por sua vez, é a expressão sonora da dor humana frente à inexorável passagem do tempo” (2015, p.88). Este lamento pela dor de existir por tempo determinado reflete a força motriz discutida até então das composições de *vanitas*, no entanto, o poeta se aproxima do tema com a alegoria da melancolia expressa pelo som do violino, bem como associa esta melancolia ao outono, estação de maior apelo à passagem temporal. A escolha pela evocação destas imagens cumpre papel semelhante à presença das bolhas de sabão e fumaça de velas nos quadros do *vanitas*: o estabelecimento de correspondências, como recuperado por Álvaro Cardoso Gomes. Deste modo, não foge a Voca que o *vanitas* está “próximo da sensibilidade moderna e sua concepção de arte. Com sua afirmação do objeto, do artista e do público, com seu indireto ou aberto simbolismo, a natureza morta ainda é relevante e interessante hoje”. (1981, p.165, grifo do autor, tradução nossa).⁷

As associações entre Alphonsus de Guimaraens e Paul Verlaine são recorrentes na fortuna crítica do simbolista nacional, sendo atribuída a ele a alcunha de “Verlaine brasileiro” por Tristão de Ataíde (1948). O diálogo entre a lírica de ambos é evidenciada por recorrentes epígrafes e alusões a Verlaine por Alphonsus, bem como das traduções realizadas pelo segundo, incluindo a “Canção de Outono”, e sua interpretação pessoal do poema “Vogais” (1871), de Arthur Rimbaud. O conhecimento tido pelo brasileiro da língua e literatura francesas pode sugerir a ressonância dos motivos e estética da época em sua poesia; observamos que a publicação de suas obras pode atender a uma espécie de *zeitgeist* do macabro na modernidade. A publicação de *Kiriale* em 1902, embora resultante da compilação de poemas produzidos entre 1891 e 1895 (RICIERI, 2012, p.47) coincide com os *vanitas* de Paul Cézanne, como a já mencionada “Pirâmide de Esqueletos” de 1901, bem como outras *vanitas* modernas, como a série de Pablo Picasso (1881 – 1973) publicada em 1945, e pinturas de Georges Braque (1882 – 1963) e Max Beckmann (1884 – 1950) (WITECK, 2012).

Ao confrontar a presença da morte como *leitmotiv* na lírica alphonsina, somos

⁷ (...) lies near modern sensibility and its conception of art. With its affirmation of the subject, of the artist and of the viewing public, with its indirect or open symbolism the still-life is still relevant and interesting today.

imediatamente apresentados a uma concepção fortemente amparada sobre o imaginário cristão. Este fator já é antecipado pela nomeação de suas obras, todas de apelo ao sagrado cristão e ao místico, como é enumerado por RICIERI (2012, p.40). Ao tratar com especificidade de *Kiriale* (1902), tem-se nos poemas a recorrência de termos latinos, desde a nomeação dos capítulos, “*Pulvis*” e “*Ossa Mea*”, como dos próprios poemas, como “*Succubus*”, “*Spectrum*”, “*In Hoc Signo*”, etc. O livro, como é observado por Ricieri, é aberto com o capítulo *Pulvis* e encerrado com o epílogo de tradução do réquiem *Dies Irae*. Fator não accidental, *Kiriale* ressoa o Gênesis (3,19) “*in sudore vultus tui vesceris pane donec revertaris in terram de qua sumptus es quia pulvis es et in pulverem reverteris*”⁸ e o Eclesiastes (3, 20) “*et omnia pergunt ad unum locum de terra facta sunt et in terram pariter revertentur*”⁹, com o pó do início e o fim que culmina no pó após o juízo final. Portanto, a disposição do livro configura, em essência, um grande *memento mori*.

A presença do *memento mori* na lírica alphonsina, portanto, está diretamente ligada à tradição representativa da Idade Média, ao passo que o poeta também faz grande evocação do imaginário medieval que serviu de inspiração romântica, com poemas como “Santo Graal” e “Poeiras Medievais”, também integrantes de *Kiriale*, e a alusão recorrente ao eu-lírico cavaleiro e às cruzadas, como é o caso dos termos “Cavaleiro de Malta” em “*Vedeta*”, “Loira fidalga” em “*Succubus*”, entre outros. No entanto, no que tange a poesia, ao tratar do *memento mori*, a opção pela linguagem sugestiva que aproxima o poema do funcionamento das composições plásticas faz muito mais do que a manutenção dos motivos já estabelecidos pela máxima latina, levando, em Alphonsus, à renovação destes motivos, amparado pelo escopo moderno. Ao observarmos o poema “*Vedeta*”, por exemplo:

Certo, eu vivo num mundo espiritual, postado
À beira de uma vil sepultura de gesso.
Sem que possa fugir, vejo a Morte ao meu lado...
Que vale o pó (... fôste mulher!) por que padeço?

Pobres restos mortais! (O lábio do pecado
Nunca beijou de leve o teu cabelo espesso...
O teu remoto olhar de Anjo crucificado
Vem-me de longe despertar quando adormeço.)

Parce sepultis, Deus dos eternos martírios!
Um coveiro, talvez, vendo a cova tão alta,
Fez o canteiro onde nós dois colhemos lírios.

⁸ Com o suor de teu rosto comerás teu pão até que retomes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.3)

⁹ Tudo caminha para um mesmo lugar: tudo vem do pó e tudo volta ao pó. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2013, p.499)

Sei de um espectro que me diz quando se some:
- A quem guardas aí, Cavaleiro de Malta,
À beira deste Santo-Sepulcro sem nome?
(GUIMARAENS, 1960, p.66)

A figuração da própria morte é a da entidade sublime – de acordo com a orientação prevalecente na estética romântica que tem por sublime os fenômenos transcendentais –, indicada pela opção da letra maiúscula no terceiro verso “Sem que possa fugir, vejo a Morte ao meu lado...”. A configuração da imagem de abertura do poema, portanto, já é constitutiva de um *memento mori*, tendo a morte ladeando o eu-lírico, e não como elemento central da imagem sugerida. Em motivos como o *vanitas*, a ideia central é a da permanência da morte diante dos aspectos da vida, portanto, em diversos retratos do período, ela figura em sua representação antropomórfica (o esqueleto ou os restos mortais) como detalhe, às laterais ou escondida, fator que diferencia um *vanitas* de uma composição referente ao Triunfo da Morte, outro motivo integrante do *Memento Mori*, por exemplo.

A configuração do *vanitas* no poema está nas imagens da morte que é pó e restos mortais, e nos lírios colhidos no canteiro no terceiro verso da terceira estrofe. Estes restos sofreram a maldição da passagem do tempo, faleceram sem serem tocados pelo pecado, incólumes, perderam toda a identidade na morte. Mas ecoa do terceiro ao oitavo verso um motivo feminino que não é bem resolvido: a Morte que ladeia o eu-lírico é o mesmo pó que lhe gera sofrimento? Ou é o espectro que indaga ao eu-lírico quem ele guarda à beira da sepultura? Aos restos mortais é vinculado o elemento feminino do cabelo espesso, e a expressão “... foste mulher!” pode se referir tanto à identidade perdida diante do falecimento, quando a um desejo de libertação da angústia que a vigília da sepultura traz ao eu-lírico. Assim, tem-se um caráter duplo na representação da Morte no poema: a sepultura guardada pelo eu-lírico é a própria morte, enquanto símbolo representativo da morte física, enquanto o olhar remoto do anjo que o atormenta, a morte que ladeia o eu-lírico e o espectro que o indaga são representativos da morte transcendental, a morte vinculada ao fator espiritual. A aproximação entre os restos mortais e a imagem do anjo crucificado sugerem não somente os elementos semânticos da crucificação (o sacrifício pelo amor) e da graça angelical, como também pode evocar os anjos integrantes do livro do Apocalipse, carregadores de pragas e da própria morte, tanto que Morte e Anjo são identificados pela inicial maiúscula. Assim, funda-se no poema uma entidade grandiosa e terrível, que encerra em si a dualidade corpo/espírito.

A associação do elemento feminino com a própria morte não integra o motivo do *vanitas*, e sim o topos da Morte e a Donzela, ramificação do motivo da dança macabra. A

dança macabra trata do poder igualitário da morte que arrasta a todos, rei e camponês, homem e mulher, pecador e clérigo, ao túmulo. Este motivo, aliado ao triunfo da morte a apresenta como único poder absoluto além da figura de Deus. Ao ser vinculado ao elemento feminino, as composições plásticas da morte e a donzela figuram um componente erótico: a morte, representada como restos cadavéricos ou como próprio esqueleto, seduz uma jovem mulher e a arrasta ao túmulo. Este motivo comporta tanto a ideia da dança macabra quanto uma espécie de vanitas reinventado, onde a crítica à vaidade se faz por virtude da apresentação da beleza da juventude, representada pela jovem. A esse respeito, Huizinga (2010) diz que:

No texto da dança macabra feminina reaparecem imediatamente aquele elemento sensual e o tema da beleza que fenece. (...) Da mesma forma também há aqui novamente a queixa de prazer e beleza perdidos ou nunca desfrutados, que faz o tom do *memento mori* soar ainda mais estridente (p.236).

O lamento do eu-lírico diante dos restos mortais “nunca tocados pelo pecado” estão relacionados, portanto, à ideia de Huizinga acerca da dança macabra feminina. Podemos depreender o caráter moderno da lírica alphonsina ao mesclar estes dois motivos, *vanitas* e a morte e a donzela, num único poema, encerrando na figura da morte todas as desambiguações terrenas e espirituais a que são dadas vazão pelo *memento mori*. No entanto, nota-se que a disposição do poema é o principal contribuinte para seu aspecto plástico e sugestivo: intercalam-se versos exclusivamente evocativos a versos de tom um pouco mais retórico; o poema cria a imagem e dispõe seus elementos, e depois o vincula à angústia do eu-lírico. Este aspecto fica muito evidente ao considerar o par de versos “Pobre restos mortais! (O lábio do pecado/Nunca beijou de leve o teu cabelo espesso...” e “Parce sepultis, Deus dos eternos martírios!/Um coveiro, talvez vendo a cova tão alta”. Esta disposição permite o primeiro contato com a imagem sugerida pelo poema, para depois vinculá-la ao seu aspecto subjetivo: o impacto visual é privilegiado, para dar vazão posterior aos demais sentidos.

Edmund Wilson, no já referenciado estudo *O Castelo de Axel* (2004) fala de técnica similar ao contrapor a poesia inglesa com a poesia francesa, sendo a primeira naturalmente pendente ao aspecto imaginativo, enquanto a segunda tem forte caráter retórico: “Ambos esses poemas líricos são, em alguns aspectos, curiosamente semelhantes (...) Todavia, o poeta francês, mesmo na sua melancolia, faz reparos epigramáticos (...) ao passo que o poeta inglês é vago e nos dá imagens sem relação lógica” (2004, p.41). No poema de Alphonsus

percebe-se tendência muito maior à ideia inglesa aqui estabelecida, favorecendo a sucessão de imagens do que seu caráter lógico.

Em “*Vedeta*” percebemos que o *vanitas* que é construído é um *vanitas* controverso, paradoxal. O eu-lírico encontra-se numa espécie de limbo, num “mundo espiritual” onde está fadado a padecer diante da sepultura, fitando a morte e ladeado por ela. Ao fim do soneto, no último terceto, é revelado que o eu-lírico é um “cavaleiro de Malta”. Essa revelação final contribui para a construção extremamente controversa, pois o eu-lírico é um cavaleiro medieval postado por tempo indeterminado diante da morte, mas os motivos do *memento mori*, conforme discutido no decorrer deste trabalho, se voltam à passagem inevitável do tempo que leva à própria morte. A morte é inevitável, no entanto, o eu-lírico é eternamente subjugado a guardar uma sepultura. Este eu-lírico, em essência, é um sujeito deslocado do meio sugerido pelo poema; não se encaixa por sua permanência, pois confronta o único elemento que deveria ser permanente: a própria morte. Este conflito nos sugere a causa da angústia do eu-lírico: a efemeridade da vida, a beleza que feneceu atingiu a entidade que é de sua alçada vigiar, mas a mensagem do *memento mori* não lhe é válida. Esta mesma entidade que é sua missão é seu tormento, “O teu remoto olhar de Anjo crucificado/Vem-me de longe despertar quando adormeço”, que o atormenta no sono e não viabiliza a fuga “Sem que possa fugir, vejo a Morte ao meu lado”. Assim, a súplica a Deus “*parce sepultis, Deus dos eternos mártírios!*” pode ilustrar uma espécie de purgatório, tempo ininterrupto de sofrimento a que o eu-lírico está submetido e que o leva a pedir o perdão pelos mortos, indefinido se para si próprio ou para a criatura Morte/Anjo que vigia. A ausência de nome do sepulcro a que está postado, último verso do poema, contribui para a conclusão de que o a criatura vigiada é representativa da própria morte.

Assim, o poema é construído inteiramente sobre a tensão de sua controvérsia: discorre sobre a passagem do tempo e a efemeridade da vida dando voz a um espírito atormentado pela eternidade, ladeado e vigilante da força absoluta que opera as mãos do tempo. Sua angústia é o próprio poema e seu sistema de imagens, este *vanitas* reinventado e às avessas contribui para a expressão do sofrimento do cavaleiro, atribuindo-lhe o aspecto moderno de Alphonsus de Guimaraens enquanto poeta simbolista. Concluímos, portanto, a forte presença do *vanitas* na lírica alphonsina, mas como resultado de reflexões orientadas por influências que envolvem desde a origem bíblica do tema às composições plásticas barrocas, passando por sua vez pelas artes modernas. A construção dos poemas trata o tema de modo similar às composições plásticas por sua evocação simbólica e disposição de imagens, porém, é este componente plástico aliado à ressignificação do tema que evidencia seu aspecto moderno e renovação da tradição.

Obras citadas

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Editora Paulus, 2013.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

GOMES, A. C. “O conceito de símbolo na estética simbolista”. In: Revista Lumen Et Virtus, vol. 6, n.12, Março 2015, p.79-114.

RICIERI, F. F. W. *Ciclos do macabro na lírica de Alphonsus de Guimaraens*. Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 11, Julho 2012, p.39-55. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3953/2931>. Acesso em: 28 de jul.2018.

VECA, A. *Vanitas: the symbolism of time*. Bergamo: Galleria Lorenzelli, 1981.

WILSON, E. *O Castelo de Axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITECK, A. P. G. *A vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria. Rio Grande do Sul: Santa Maria, 126 p, 2012.