

ANDRE MAURIZ RODRIGUES

**REMINISCÊNCIAS DE NARCISO EM *NOVENA À
SENHORA DA GRAÇA***

CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA
COGEAE
PUC-SP

SÃO PAULO
2011

ANDRE MAURIZ RODRIGUES

REMINISCÊNCIAS DE NARCISO EM *NOVENA À SENHORA DA GRAÇA*

Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Cogeae) sob a orientação do Prof. Me. Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza.

SÃO PAULO

2011

DEDICATÓRIA

Ao mestre e amigo,
Prof. Nelson Zanotti
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Me. Carlos Eduardo Siqueira Ferreira de Souza, por me orientar nas horas certas sobre as linhas incertas.

À Marisa Schneider Nonnenmacher, por intermediar na obtenção dos artigos da crítica de época de Theodemiro Tostes, junto ao Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, em Porto Alegre.

À Marli Zancan, da Orquestra de Câmara Theatro São Pedro, de Porto Alegre, pelo envio do portfólio da apresentação de “Novena à Senhora da Graça” – Poema – Bailado para Quarteto de Cordas, piano e narrador, e imagens do espetáculo.

Aos meus familiares, amigos, colegas de curso e professores, pela força e motivação para continuar sempre em frente.

RESUMO

No presente trabalho monográfico, analisamos a presença de Narciso na poesia de Theodemiro Tostes, um dos precursores do movimento modernista gaúcho, mediante a busca pelas reminiscências dessa personagem mítica nos poemas de *Novena à Senhora da Graça* (1928). O objetivo a que nos propomos foi examinar a influência exercida pelo mito narcísico na elaboração do lirismo singular observado nos poemas da obra selecionada. Para fundamentar teoricamente a pesquisa, recorreremos às propostas de diversos autores, como Paul Valéry, Roman Jakobson, André Gide, Mircea Eliade e, em especial, ao método mitocrítico de Gilbert Durand e às considerações sobre Narciso, de Raíssa Cavalcanti. Sinalizando os mitemas, identificando o mitologema e estabelecendo as semelhanças e diferenças entre o texto mítico e o texto poético, à luz do método durandiano, observamos como Tostes reatualiza o mito grego. Se, para Narciso, a autocontemplação gerou consequências nefastas, para o eu lírico dos versos de *Novena*, o autoconhecimento proporciona uma experiência criadora.

PALAVRAS-CHAVE: Theodemiro Tostes, Narciso, mito, poesia gaúcha.

SUMÁRIO

Introdução.....	6
Capítulo 1. O poeta e o movimento literário.....	10
1.1 Theodemiros Tostes.....	10
1.2 A crítica de época.....	15
1.3 Modernismo gaúcho.....	20
Capítulo 2. Mito e poesia.....	25
2.1 Mito: conceito.....	25
2.2 O mito de Narciso.....	28
2.3 Narciso na poesia.....	30
2.4 Poesia e lirismo.....	33
Capítulo 3. O florescer do sujeito poético.....	38
3.1 Da estiagem à primavera lírica.....	38
Considerações finais.....	61
Referências bibliográficas.....	63

Anexos

Introdução

O mito de Narciso na obra poética de Theodemiro Tostes já é prenunciado logo no primeiro poema do livro de estreia do autor, *A Canção Preludiada*, de 1925. Trata-se do poema a seguir:

Narciso

Minha suave irmã de caridade,
tenho nalma um jardim todo molhado
pelo luar do teu olhar magoado
onde há brumas de sonho e de saudade...

Ah! mas não são teus olhos de piedade
o amor do meu amor incontentado,
nem o teu corpo ao sol amadurado
no cheiroso verão da mocidade...

Nem a voz que traduz o ritmo lento
d'água, que tem teu leve pensamento,
nem teu ar de menina e de donzela...

Antes de ti que me trouxeste a vida,
o que mais ama o meu amor, querida,
são os meus olhos que te fazem bela...
(TOSTES, 1988, p. 33)

Ainda preso à rigidez formal como se observa pela adoção do soneto, no livro inaugural, o tema persistirá no segundo livro do poeta, *Novena à Senhora da Graça*, liberto, entretanto, em versos polimétricos, mas arquitetado de forma sutil e indireta pelo autor, ao contrário do poema anterior, que denota uma relação clara e manifesta, daí falarmos em reminiscências.

Examinar a influência exercida pelo mito narcísico na elaboração do lirismo singular observado nos poemas da obra selecionada constitui-se como objetivo geral da pesquisa.

No afã de investigar as relações entre mito e poesia, especificamente, analisando os procedimentos poéticos da elaboração temática no *corpus* de análise, faz-se necessário, por decorrência, situar Theodemiro Tostes no contexto literário do Modernismo sul-rio-grandense.

O título dado pelo autor ao livro que se pretende abordar neste projeto conduz o leitor à esfera religiosa, no que diz respeito às práticas devocionais marianas. Tostes arquiteta, porém, uma hábil armadilha, pois apenas na estrutura os versos assemelham-se a orações.

Hinos de amor e salmos de prece, que à primeira vista podem parecer devocionais, expressam além de uma relação filial o jogo passional, devido àquela a quem o eu lírico se dirige ser apresentada ora como santa, ora como amante e ora como mãe.

Aparentemente um livro de rezas, a obra em análise desenvolve o percurso da súplica ao júbilo de um eu lírico narcisista, desencantado, sedento de amor e de alegria, que cantará a felicidade e a vida ao unir-se, simbolicamente, àquela que exalta.

Novena à Senhora da Graça incita a um estudo sobre o lirismo peculiar de Theodemiro Tostes, sob o prisma da produção poética no Rio Grande do Sul, onde, segundo Donald Schüller (1987, p. 99), Narciso ocupa lugar central na poesia¹.

Nesse sentido, o narcisismo acentua o caráter lírico, de expressão poética do “eu”, nos versos do poeta e diplomata, bem como nos leva a perguntar: se Narciso está latente no interior de *Novena à Senhora da Graça*, quais são os índices e mecanismos por meio dos quais o autor torna manifesto o mito na construção do lirismo presente nos versos?

O estudo da obra poética do poeta modernista ganha importância pelo fato de o autor ser muito pouco estudado, e menos ainda, por sinal, como poeta. Nascido em Taquari, Estado do Rio Grande do Sul, no dia 10 de fevereiro de 1903, e falecido em 1986 na capital rio-grandense, foi um escritor, diplomata e tradutor, autor de *Novena à Senhora da Graça*, publicada em 1928, obra ímpar no contexto do Modernismo brasileiro, pela forma peculiar com a qual forma e conteúdo foram trabalhados.

¹ De acordo com Schüller, Narciso estava na base da vertente que chamava “texto monárquico”, que ao lado do “texto arcaico” compunha o cancionário sul-rio-grandense. Caracterizava-se por ser grandiloquente, retórico e não tolerar sequer o uso da linguagem ordinária. Foi criticamente cultivado por Eduardo Guimaraens, autor de *A Divina Quimera*, e cuidadosamente retrabalhado por Augusto Meyer.

Sobre Tostes, escassos artigos de época em colunas de jornal e menções em antologias eram a única fonte de pesquisa, até que Tania Franco Carvalhal organizou a obra completa do autor em dois volumes, no ano de 1988 e 1989 e, em 2006, uma coletânea de textos de crítica e memória de Theodemiros, publicados após a morte da organizadora, notável por tirá-lo do ostracismo.

Junto de outros escritores como Augusto Meyer, Theodemiros Tostes consolidou um valoroso grupo modernista no Rio Grande do Sul. A revista *Madrugada* foi um dos veículos das tendências e discussões literárias do grupo, bem como a imprensa escrita, com a “Página Literária” do *Diário de Notícias*. A Livraria Globo era ponto de convergência dos autores e lhes facilitava o contato com originais estrangeiros, sobretudo os franceses. *Novena à Senhora da Graça* surgiu inicialmente em jornal, para depois ser editada pela Livraria do Globo, com ilustrações de Sotero Cosme, grande amigo de “Theo”, como era conhecido por seus próximos.

Um livro curto, com um poema inicial e nove outros em sequência, de marcante carga musical – que fez com que o texto ganhasse arranjos musicais de Luiz Cosme e fosse inclusive trazido aos palcos como poema-bailado para Quarteto de Cordas, piano e narrador² – de refinadas imagens (poéticas, pelo trabalho com a linguagem, e plásticas, nas ilustrações de Sotero) e, para completar, desafiador, pois exige uma leitura crítica que ultrapasse o nível superficial da estrutura e a integre no conjunto das possibilidades de leitura interpretativa da obra.

Quanto à metodologia, procederemos à leitura interpretativa dos poemas com base na ideia de que o mito de Narciso é verificável nos versos do *corpus* lírico, a fim de revelar na leitura analítica, baseada no método mitocrítico de Gilbert Durand, a presença e a importância da narrativa mítica para a compreensão da obra.

Partindo da hipótese de que a retomada da construção poética inspirada no universo das personagens mitológicas é a força motriz na obra de 1928, de

² Apresentado no Theatro São Pedro, em Porto Alegre-RS, entre outras datas, em 12 e 13 de abril de 2002, e transmitido pela TVE/RS, na série Concertos TVE, em 10 de novembro de 2002.

Tostes, especificamente no caso de Narciso, a pesquisa será composta por três grandes blocos: estudo do autor e do movimento modernista gaúcho; discussão sobre mito e poesia; e análise do *corpus*.

Capítulo 1. O poeta e o movimento literário

Theo, corujão da meia noite, bebedor de chope, amigo íntimo da lua – está dentro de você o cantor da *Novena* admirável? É você mesmo o autor desconhecido? Ou quem sabe alguma voz veio segredar ao seu ouvido a expressão transfigurada?
(MEYER, 1928, p. 12)

1.1. Theodemiros Tostes

Na tentativa de “desenterrar” a figura ao mesmo tempo múltipla – diplomata, articulista, poeta e tradutor - e singular que foi Theodemiros Tostes, iremos assumir um papel de “escavador literário”, em busca de evidências que nos possibilitem remontar o quebra-cabeça, desmontado pelo tempo, da personalidade fascinante do autor.

Na data de 14 de outubro de 1972, Ligia Chiappini Moraes Leite exerceu esse papel, de forma mais ampla, ao lançar *Modernismo no Rio Grande do Sul*, fonte de pesquisa basilar sobre os autores e as obras fundamentais do período que dá nome ao volume, como nos confia o poeta sulista (TOSTES apud CARVALHAL, 2009, p. 84): “A moça chegou, munida de papel e gravador, e disse que desejava conversar sobre o Modernismo. Estranhei que uma jovem de vinte e poucos anos se desse ao gosto quase arqueológico de remexer em cinzas literárias”. Hoje, anos mais tarde, utilizaremos em nosso intento - tão desafiador quanto, porém mais restrito em relação ao de Ligia - as memórias do próprio autor, em *Nosso Bairro* (1989), e da entrevista de sua esposa, Mary Kler Tostes, à Cida Golin, que disse que conhecer Mary significou descobrir Theodemiros Tostes (1999, p. 58).

O nascimento de Theodemiros Tostes se deu no município de Taquari, Estado do Rio Grande do Sul, no dia 10 de fevereiro de 1903. O nome dado ao poeta se deve, segundo Kler (GOLIN, 1999, p. 77) à influência da leitura de *Eurico, o Presbítero*, de autoria de Alexandre Herculano, sobre Manoel Orphelino Tostes, que resolveu dar ao filho nome semelhante ao da personagem que lera. O Duque Teodomiro, de Alexandre Herculano, torna-se Theodemiros Tostes, do Sr.

Manoel e de D.^a Constança Tostes. Sobre o nome do esposo, Mary Kler rememora: “Os sobrinhos, que tiveram convivência com ele, adoravam o tio Miro. Para os amigos e para mim, era o Theo” (GOLIN, 1999, p. 77).

Em 1921, Tostes ingressa na Biblioteca Pública do Estado, em Porto Alegre, onde morava desde os sete anos. Na Biblioteca, atua como Auxiliar de Secretaria e depois como 1º Oficial, permanecendo até maio do ano de 1929. Foi em meio aos livros, ainda no Colégio Anchieta, da meninice, que fora envenenado pela “mosca azul da literatura” (TOSTES, 1989, p. 48), e em meio às filas de prateleiras da biblioteca que conheceu homens de letras tais como Eduardo Guimaraens e Augusto Meyer, além da convivência com João Manoel de Azevedo Cavalcanti, Ruy Cirne Lima e Paulo de Gouvêa, nomes importantes no grupo modernista sul-rio-grandense.

O grupo composto por Tostes, Meyer e os demais intelectuais tinham a rua da Praia como ponto de convergência, de acordo com o autor de *Novena* (1989, p. 36): “porque a Rua da Praia marcou no nosso tempo um amável ponto de encontro e também um ponto de partida”. Neste endereço, os jovens escritores encontravam-se no Café Colombo e no Bar Antonello, onde “a poesia e os chopes se misturavam, era um agrupamento familiar ou uma confraria de bichos raros” (TOSTES, 1989, p. 101).

Não é por acaso o fato de Augusto Meyer se referir a Theodemiro Tostes como corujão – ave noturna e símbolo da sabedoria - e bebedor de chope, como vimos na epígrafe. Tanto é verdade que Mary Kler afirmou que “o dia do Theo começava ao meio-dia. Ele dormia muito tarde, gostava da noite para ler e escrever com mais tranquilidade e menos barulho” (GOLIN, 1999, p. 77).

A boemia marcou essa geração de escritores. A esse respeito, Tostes procura justificar o hábito como saudável, social, no sentido de não ser nocivo à produção artística:

Porque há sempre um método especial nessa aparente falta de método que as pessoas graves chamam de boemia. Na hora de escrever, escrever. Na hora do café, café. Na hora do chope, o chope. Tudo isto fixado pelo hábito e inconscientemente regulamentado. (TOSTES, 1989, p.46).

Se a Biblioteca Pública marcou o desenvolvimento da formação literária de Theodemiros Tostes, o Theatro São Pedro, nas palavras do poeta, representou um ponto obrigatório do grupo, além do Colombo e do Antonello, “onde os rapazes daquele tempo fizeram, aos trancos e barrancos, sua iniciaçãozinha musical” (TOSTES, 1989, p. 25). Foi no São Pedro que Tostes conheceu Sotero Cosme, que mais tarde faria grandes parcerias com o autor. É de se destacar a passagem marcante de Germana Bittencourt pelo Theatro S. Pedro. Na época, ela cantou em um recital a canção “Prenda minha”, do folclore gaúcho, praticamente desconhecida até então, depois de ser lembrada por Theodemiros, melodia e letra, copiada em pentagrama por Sotero, harmonizada e executada em recital de piano por Ernani Braga e divulgada, enfim, nas pesquisas sobre os cantos populares brasileiros, por Mario de Andrade.

Ao lado da formação literária e da iniciação cultural do grupo da Praça XV, estava por vir o aprendizado jornalístico, que se deu, a partir de 1924, nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. Neste, em 1927, *Novena* era plasmada, junto das ilustrações de Sotero Cosme. O *Diário*, ainda novo e receptivo a “novidades” como as que traziam os rapazes marcados por uma febre literária e ideias modernistas, foi tratado pelo grupo como o órgão oficial de treinamento literário, até pela presença de uma Página Literária, própria para tal. A revista de vanguarda *Madrugada*, idealizada pelo grupo para ser o órgão dos novos escritores do Rio Grande, acabou não vingando, por falta de verba, organização e desinteresse, segundo Tostes (1972, p. 258). Teve duração efêmera, cinco números, no período de setembro a dezembro de 1926.

Nesse meio tempo, com um desenvolvimento cultural notório, Theodemiros lançou, em 1925, *A Canção Preludiada*, livro de versos, pela Livraria do Globo, que incentivava a publicação de jovens autores pela coprodução ou coedição, na qual se a editora tivesse prejuízo seria ressarcida pelo “esperançoso autor”. O jovem poeta de então não deu prejuízo nem precisou conjugar o verbo “ressarcir”. Em 1928, Tostes ainda publicaria *Novena à Senhora da Graça*, poemas, e em 1931, *Bazar*, antologia de suas crônicas e contos esparsos nos jornais locais.

A partir de 1933, Theodemiro Tostes transfere-se para o Rio de Janeiro, onde colabora no jornal *O radical*. Esse período inicial do boêmio escritor é lembrado por Mary Kler Tostes, que destaca a amizade do poeta com Cecília Meireles, a bem-amada do grupo modernista gaúcho, da trindade composta além da poetisa, por Alphonsus de Guimaraens e Manuel Bandeira, respectivamente o mestre e o irmão mais velho, na consideração do citado grupo: “Theo era muito amigo dela. Quando o Theo trabalhava no *Radical*, no Rio de Janeiro, fez um artigo sobre essa exposição (As baianas). Então, a Cecília mandou uma baiana para ele!” (GOLIN, 1999, p. 71).

A mudança de Theodemiro Tostes para o Rio muda também a vida do poeta. O ano de 1934 marca o ingresso do escritor na carreira diplomática. Kler comenta que “ele foi nomeado para a carreira diplomática pelo Getúlio. A mãe dele era de São Borja e mantinha relações estreitas com a família Vargas” (GOLIN, 1999, p. 74). Desprezando ou ironizando essa influência política, Tostes se diz “apolítico por formação, ou antipolítico se quiserem” (1989, p. 135).

Outra mudança que se observa no escritor é o enveredamento para as traduções literárias. Em 1938, traduz *Um drama na Malásia*, de Somerset Maugham, e em 1947, traz ao público a tradução de *O imoralista*, de André Gide, entre outros trabalhos.

O aparente silêncio de Theodemiro Tostes, no tocante à criação literária, leva-nos a refletir sobre possíveis razões de o autor não ter publicado mais nenhuma outra obra, embora a imprensa reproduzisse artigos e poemas de sua autoria periodicamente. Mary Kler sinaliza uma possível causa na personalidade do poeta:

O Theo tinha uma autocrítica que, na minha opinião, chegou até a prejudicar a obra dele. Ele não publicava ou não reeditava, não sei se por pudor ou por timidez. Um homem de 1m86cm de altura passar despercebido em algum lugar é difícil. E era o que ele queria. Na mocidade, foi mais extrovertido. Na meia idade, foi se fechando. Uma característica interessante no Theo é a assinatura. Ele tem um nome comprido: Theodemiro. Abreviou para Theo, e depois para Th. Tostes. Ele foi se fechando. (GOLIN, 1999, p. 73).

As primeiras impressões de Mary sobre o esposo já prenunciavam um enlace inevitável, de duas pessoas unidas pelo comum interesse pelo teatro e pela

música: “Ele era uma pessoa calma, concentrada. Ainda não casara, era um homem bastante boêmio. Tinha 1m86cm de altura, era muito bonito, bem conservado e bem humorado” (GOLIN, 1999, p. 68). O casamento do cronista e poeta modernista com Mary Kler Tostes se deu no ano de 1948, em meio a uma consolidada carreira diplomática, que o fez passar por Manchester, Buenos Aires, Washington, La Paz, Roma, Lisboa, Montevideu e Manágua. Merece destaque a eminência alcançada por Theodemiro em sua trajetória no Itamaraty: Tostes teve a honra da contemporaneidade dos também diplomatas e escritores João Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto – que dedicou ao então Chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, o poeta de *A Canção Preludiada*, o poema “O postigo” - e Vinícius de Moraes.

A carreira diplomática, no entanto, começava a pesar. Protocolos, a presença oficial sempre requerida em atos públicos, viagens e mais viagens, mudanças, começavam a afetar a saúde de Theodemiro Tostes, que pediu aposentadoria, a 14 de setembro de 1964, cinco anos antes do prazo que se previa. Retornando a Porto Alegre, precisou fazer cirurgias bem sérias, que não o comprometeram, antes, o reabilitaram, estendendo-lhe os dias. Sobre o retorno ao Rio Grande do Sul, Mary Kler confidenciou que “quando o Theo resolveu vir para casa definitivamente, ele me disse: ‘estou cansado dessa vida de cigano, de andar com as coisas nas costas, de um lado para outro, tudo muito impessoal em cada assento’” (GOLIN, 1999, p. 76), confirmando a necessidade do escritor do reencontro com uma vida mais amena.

No ano de 1967, publica *Pequeno guia da poesia portuguesa*, obra em que o leitor é convidado a percorrer a evolução poética de Portugal. Salientamos, por meio de um poema do autor, sua estima pela poesia lusa:

Aprendi a querer, desde menino,
três poetas de Portugal.
E vi que os três cabem num verso alexandrino:
Camões, Antônio Nobre e Antero de Quental.
(TOSTES, 1988, p. 164).

O falecimento de Theodemiro Tostes ocorre em Porto Alegre, na data de 20 de março de 1986. O ocorrido é narrado pela esposa do escritor:

O Theo tinha um problema cardíaco e também um enfisema pulmonar. Ele sempre fumou muito. Foi internado em cardioclínicas três vezes. Na terceira, ficou em casa durante um mês e meio e faleceu da maneira mais linda, mais suave que se pode desejar. Simplesmente olhando para cima, conversando comigo, ele parou de respirar. Sentado naquela cadeirinha de balanço, ali no escritório. (GOLIN, 1999, p.80).

Morre o autor, mas sobrevivem suas obras. Mary Kler Tostes, sobre *Novena*, acredita tratar-se de “uma obra que não pode cair no esquecimento” (GOLIN, 1999, p.78). O nosso esforço pretende ser, justamente, uma tentativa de tirá-la do ostracismo. A seguir, veremos a recepção de *Novena à Senhora da Graça*, de Theodemiro Tostes, na opinião da crítica de época.

1.2. A crítica de época

Theodemiro Tostes (1989) comenta que os jornais, quando do lançamento de novos livros, publicavam breves registros ou artigos críticos sobre as novidades literárias. Nas palavras do poeta:

Era um tempo livresco, digamos assim. Um tempo em que se liam livros, e também se escrevia sobre eles para chamar a atenção dos indiferentes. A escrevia sobre B e B escrevia sobre C. E se estabelecia desse modo uma espécie de equação crítica, ou uma *rodinha de elogio mútuo*, como diziam com certo desdém os passadistas. (1989, p. 92).

Valendo-nos da crítica de quatro contemporâneos do poeta, Ruy Cirne Lima, Augusto Meyer, Paulo Arinos (Moysés Vellinho) e Pedro Vergara, analisaremos os comentários a respeito de *Novena à Senhora da Graça* e a recepção que teve a obra naquele círculo literário.

Ruy Cirne Lima³, na Página Literária do *Diário de Notícias*, de Porto Alegre, de 13 de maio de 1928, em artigo que leva o nome da obra que realiza sua apreciação crítica, inicia-o comentando sobre Sotero Cosme.

³ Nascido em Porto Alegre, RS, em 23 de dezembro de 1908 e falecido na capital gaúcha a 30 de junho de 1984, foi um advogado, professor e jurista. Como poeta, publicou *Minha Terra*, em 1926 e *Colônia Z e outros poemas*, em 1928, ambos pela Livraria Globo.

Ruy estabelece na arte de Sotero, como ilustrador de *Novena à Senhora da Graça*, a influência dupla de Aubrey Vincent Beardsley, ilustrador inglês do final do XIX, de estilo influenciado pelos pré-rafaelistas, e Ogata Korin, pintor japonês do início do século XVIII: do primeiro, os traços das figuras femininas, e do segundo, as representações da natureza, nas paisagens, nos jardins e nas flores. O crítico ressalta que os desenhos de Sotero Cosme reatam o ritmo lírico, reconstituindo os motivos emocionais sugeridos na obra⁴.

Voltando para o autor dos versos, Lima relembra *A Canção Preludiada*, no qual Tostes era preso aos princípios decadentistas e simbolistas do culto à forma, ao mistério e à melancolia. Ruy sugere que a disciplina aos preceitos destas estéticas impedia o poeta de libertar a si próprio: “Afiml, desistiu da disciplina literária. E veio viver, humildemente, a felicidade de cada dia. Veio ser”. Com *Novena à Senhora da Graça*, de fato, percebe-se uma mudança de tom, a noite cede lugar ao dia, à luz e à vida. Ruy Cirne Lima conclui sua apreciação julgando ser o poema repleto da “mesma suavidade da folhagem macia” e “da mesma claridade matinal”.

Augusto Meyer⁵, em seu artigo “Louvação”, também publicado no *Diário de Notícias*, na mesma data do artigo anterior, como grande amigo do poeta, pretende passar da camaradagem, separando o homem do artista, para louvar a obra.

Voltando-se para Theodemiro Tostes, inevitavelmente, afirma que “quando este poeta canta, só ele tem direito de cantar. Adeus fórmulas, teorias, Dona Estética – adeus!”. Em sua “louvação”, exalta que em *Novena* “tudo é voo, lirismo ascendente, purificação dos contatos pela reza ao inatingível amor. Poesia pura.”

Meyer considera *Novena à Senhora da Graça* como “um poema único em nossa literatura”, por ser “uma vingança da poesia contra a fome conceitual que

⁴ Ao final, nos anexos, encontram-se reproduzidas as ilustrações de Sotero Cosme, para a obra.

⁵ Porto-alegrense, nascido a 24 de janeiro de 1902 e falecido no Rio de Janeiro, em 10 de julho de 1970, foi um jornalista, ensaísta, poeta, memorialista e folclorista brasileiro. Membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia Brasileira de Filologia publicou, entre outros: *A ilusão querida* (1923), *Coração verde* (1926), *Giraluz* (1928), *Duas orações* (1928), *Poemas de Bilu* (1929) e *Sorriso interior* (1930).

nos leva ao engano das classificações”. Assevera, enfim, não saber de “nada mais alto na poesia do Rio Grande”.

Já Paulo Arinos⁶, um pouco mais tarde, em 22 de junho de 1928, no *Diário de Notícias*, em artigo que também homenageia a obra tomando dela emprestado o nome, começa por falar em Theodemiro Tostes para chegar à crítica de *Novena*.

Arinos encontra no cauteloso ceticismo e no espírito prudente, temperado, de Tostes, a causa de o poeta não ter “tomado parte da luta” que tinha, de um lado “os velhos de corpo ou espírito, escondidos na armadura de pão do soneto”, e do outro “os moços, os inimigos da estagnação”. Theodemiro Tostes, na observação do crítico, soube tirar da luta o melhor proveito, ao encontrar sua medida no meio-termo entre ambos os lados.

Arinos presume, sobre a obra de 28, que sua essência é o amor, em poemas assemelhados a orações: “amor que se faz paixão, paixão que recua de si mesma pelo pudor de sua própria impetuosidade, e se humilha, e se arrasta, e sofre até a purificação e à beatitude, transfigurada em humilde chama votiva”.

Classificando-a como excêntrica, Paulo Arinos destaca seus polos antagônicos, mansidão e volúpia, ao se referir à obra como uma ladainha puríssima na expressão, onde o calor profano se oculta sob as nuvens de incenso. Divaga o articulista: “Sabe lá onde termina o pecado e começa a beatitude...”.

Ao final de sua crítica, Paulo Arinos eleva a voz poética de Tostes, que não realizou uma poesia confessional, em sua análise, mas sim, lírica, cantando o amor:

Ele apenas escreveu uma pequena história de amor, sem lances, sem desfecho, simples e comovida. Mas essa história vem tão de dentro dele mesmo, que a gente chega a esquecê-lo e julga estar ouvindo outra voz, maior, soma de todas as vozes que já falaram de amor. Não me surpreende nessa história nenhuma situação que fosse criada para gozo ou tortura exclusiva do autor. O que nela me surpreende é haver encontrado ali todos aqueles que já uma vez amaram, todos aqueles que se sentem capazes de amar. Para cantar o seu êxtase, Theodemiro Tostes foi até as raízes mais obscuras da sua

⁶ Pseudônimo de Moysés de Moraes Vellinho, nascido em Santa Maria, a 6 de janeiro de 1902 e falecido em Porto Alegre, em 27 de agosto de 1980. Foi um historiador, escritor, ensaísta e crítico literário. Foi redator de *A Federação* e escreveu para o jornal *Correio do Povo*, ambos de Porto Alegre. O Arquivo Histórico de Porto Alegre foi batizado Moysés Vellinho, em sua homenagem.

sensibilidade, até onde mal se podem distinguir as suas vozes das vozes confusas que aí começam a desabotoar, vindas, talvez, dessa música interior que canta em todos nós e é a revelação de um mundo maior, onde todos têm o seu lugar. (ARINOS, 1928, p. 12).

Pedro Vergara⁷, em artigo sobre a *Novena*, de Theodemiro, datada de 02 de agosto de 1928, no *Correio do Povo*, na coluna “Livros e Autores”, pondera que a inteligência e a afetuosidade se irmanam e se harmonizam, ou seja, que a emoção e a ideia se unem na expressão poética dada à luz pelo poeta.

São destacadas por Vergara, as seguintes características do texto poético de Tostes: equilíbrio, serenidade, justeza de imagens, fulguração de luz. Observa, também, o mistério velado e a musicalidade, nos versos da obra ilustrada por Sotero, que aliados às outras características apontadas, permitir-nos-iam afirmar que estaríamos diante de um simbolista autêntico. Ao que Pedro Vergara menciona a ausência da abstração conceitual e das “tiradas filosóficas dos cerebrais”, percebemos que o poeta objeto de nosso estudo vai assumindo um estilo pessoal, embebido de Simbolismo, mas revigorado pelos ideais modernistas.

Pedro Vergara aponta influências de Omar Khayyam e Cecília Meireles sobre o autor de *A Canção Preludiada*. Sobre o poeta persa, Theodemiro dedicou-lhe um poema, “A Omar Khayyam”, no qual o vinho torna-se um símbolo poético, assim como em *Novena à Senhora da Graça* será retomado. Nesse poema, dedicado ao autor de *Rubayat*, o poeta revela ter aprendido a partir da leitura de Khayyam a fazer do minuto que passa uma eternidade. O poema a seguir retoma essa ideia:

Arte de viver

Goza a vida que passa
 como um momento lânguido de amor,
 ergue no ar, bem alto, a taça,
 sorve sorrindo o bom licor,
 e não tentes saber se a última gota
 na boca há de amargar!

⁷ Como poeta, publicou *Alma Crepuscular* (Globo, 1920), *Terra impetuosa* (Globo, 1927) e outras obras na área do Direito, em que consolidou sua carreira.

Colhe a vida que é breve, como a rosa
 que se debruça trêmula e medrosa
 à beira dos caminhos:
 Aspira o seu aroma, sem pensar
 que ela, além do perfume, tem espinhos
 que te podem magoar...
 (TOSTES, 1988, p. 44)

Sobre Cecília, de quem Theodemiros Tostes era muito amigo, ele elaborou um poema pela ocasião de seu falecimento, “Elegia para Cecília Meireles”. Segundo Pedro Vergara, o misticismo, a brandura, a candidez e a humildade da autora de *Poema dos Poemas* inspiraram a produção poética do escritor e diplomata gaúcho, que fez questão de mencionar em suas memórias o recebimento de um poema de Cecília sobre *Novena*: “mas nada me tocou mais do que este poema de Cecília Meireles, que encontrei, num envelope cor-de-pérola, sobre a minha mesa na Biblioteca”:

Para a Senhora da Graça
 Minhas estrelas e meus lótus,
 E os pássaros quietos das minhas mãos,
 E a água silenciosa dos meus olhos devotos:

Para que te desencante de tudo que passa,
 Das coisas que fogem, da vida que corre...
 Para que te livre dos caminhos vãos
 E te sagre dono só do que não morre.
 (MEIRELES apud TOSTES, 1989, p. 93).

Conclui Vergara, em seus comentários, sobre a poesia de Theodemiros, em *Novena à Senhora da Graça*, que a vida e o amor cantados pelo poeta são resultado de sua percepção magnífica do mundo ambiente, claro, alto e largo, que o cerca, pois “há nos seus versos flores que desabrocham, brotos que apontam, frondes que bolem ao vento, primaveras e estios”.

Ao final destas considerações sobre a obra de Tostes, pela crítica de época, percebemos que a obra, por vezes, na discussão dos intelectuais, quase sempre dividiu o destaque com a personalidade do poeta, ao invés de ser analisada, a fundo.

Sobre o autor, foi situado como modernista de raízes simbolistas e decadentistas, libertando-se das amarras das disciplinas limitadoras. Sotero Cosme, além de ilustrador, pode ser encarado como coautor em *Novena*, ao sintetizar os motivos líricos de cada poema em uma figura artística de pleno acordo com o que se apresenta no texto escrito.

Se o texto em primeira pessoa, presente na construção dos versos da segunda obra em ordem cronológica de Theodemiros Tostes, pode causar a impressão de estarmos diante de uma poesia, em um primeiro momento devocional, pelas sugestões religiosas a que remete o título; posteriormente, confessional, acaso fosse a voz do poema a mesma de um cidadão narrando suas vivências; analisando melhor o sujeito enunciativo dos versos, deparamo-nos, de fato, com a voz característica nos poemas líricos, que expressam subjetividade e musicalidade pelo filtro da imaginação, da fantasia e da palavra poética.

Reconhecida como excêntrica, como sacra e profana, paradoxalmente, *Novena à Senhora da Graça*, para os críticos, pareceu estar imersa ou em conformidade ao ideal da poesia pura, que remonta a Valéry, no qual a sensibilidade e a racionalidade conviveriam em plena e total harmonia na criação artística.

1.3. Modernismo gaúcho

O que se depreende de tudo aquilo é que o chamado Modernismo foi uma *nouvelle vague* que coincidiu com os vinte e poucos anos de cada um. A gente fazia com versos o que os rapazes de hoje fazem com os cabelos. Passou a usá-los soltos e compridos, para não imitar os poetas ainda quadrados que os penteavam com censura e com hemistíquos.
(TOSTES, 1989, p. 87)

O movimento modernista na literatura do Rio Grande do Sul guarda diferenças sensíveis, se comparado ao foco paulista. Theodemiros Tostes, um dos principais arautos da revolução literária em Porto Alegre no juízo crítico de Regina Zilberman (1980, p. 49), declara que a onda modernista, no Rio Grande, foi um

movimento mais caseiro, ou provinciano, e que não teve o “*desvairismo* que marcou a semana de São Paulo” (TOSTES, 1989, p. 85, grifo do autor).

De acordo com Ligia C. M. Leite, “é possível dizer que *houve e não houve* Modernismo no Rio Grande do Sul” (apud ZILBERMAN, 1980, p. 49). A polêmica afirmação de Ligia se deve ao fato de os poetas gaúchos expressarem em suas produções uma fidelidade ao Simbolismo que não encontrava eco em São Paulo, mas adotarem, progressiva e simultaneamente, traços regionalistas e modernistas, no sentido do ideal maior da nova estética de “libertação dos cânones rígidos, para a criação de uma arte mais autêntica e brasileira” (LEITE, 1972, p. 350). Prosseguimos com uma breve cronologia do Modernismo sulino:

O ano de 1926 marca a publicação das primeiras obras propriamente modernistas: *Coração Verde*, de Augusto Meyer, *Minha Terra*, de Ruy C. Lima, *Trem da Serra*, de Ernani Fornari e *Veio d’Água*, de Olmiro Azevedo. O ano de 26 reserva também a criação e a morte da revista *Madrugada*, que pretendia ser o órgão oficial do movimento em Porto Alegre.

Se em 1926 os jovens escritores perdiam a revista *Madrugada*, no ano seguinte, em 1927, era criada a “Página Literária”, do *Diário de Notícias*, onde uma efervescência literária se formou com a reunião da produção dos intelectuais locais. É de destaque o fato de *Novena à Senhora da Graça* ter surgido primeiro neste jornal para depois tornar-se livro, um ano depois.

Em 1928, dá-se o surgimento das publicações em volume. As obras mais representativas do movimento datam deste ano: *Giraluz e Duas Orações*, de Augusto Meyer; *Novena à Senhora da Graça*, de Theodemiro Tostes; *Colônia Z e outros poemas*, de Ruy Cirne Lima; *Gado Xucro*, de Vargas Netto e *Tu*, do mesmo autor.

Após o ano prolífico de 28, o ano posterior, de 1929, registra o lançamento da *Revista do Globo*. Já em 1930, a poesia vai esmorecendo para dar lugar à prosa. Em 1931, Tostes, que exemplifica esse marasmo poético, publica *Bazar*, uma seleta de crônicas de sua autoria, e não mais publicou nenhum outro volume de poesia de sua autoria. E o ano de 1932, término deste estágio inicial do

movimento gaúcho, brinda à literatura o surgimento de Erico Veríssimo com seu *Fantoches*.

Como se percebe, a partir dessa breve cronologia apresentada, a revolução modernista foi um período de intensa floração cultural no estado. Ligia C. M. Leite afirma que “o Modernismo gaúcho não foi propriamente uma oposição ao Simbolismo, mas uma transformação dele naquilo que tinha de apócrifo, de importado, de europeu” (1972, p. 351). Ao encontro dessa afirmação de Ligia, Theodemiro estabelece a literatura francófona simbolista como a de predileção do grupo que integrava.

Sobre o Modernismo gaúcho, Theodemiro Tostes relembra que as influências literárias do grupo revolucionário em Porto Alegre eram favorecidas pelo contato com os originais: “A gente recebia muito antes a poesia da França e da Itália do que o similar nacional (...). E, antes de conhecer Oswald de Andrade, já tinha conhecido Marinetti. E Blaise Cendrars, Soupault, Tristan Tzara e Apollinaire” (TOSTES apud CARVALHAL, 2009, p. 87).

A opção do autor de *Bazar*, segundo L. Leite (1972, p. 336), é pela ala mais radical do Movimento: Mário de Andrade e Oswald, em São Paulo e Meyer, no Rio Grande. Essa opção fica evidente quando nos deparamos com os procedimentos poéticos libertos e escolha temática não convencional – o amor já não mais estava em pauta - em um poema como o que trazemos a seguir, escrito em 1931 por Tostes, destacado por Andrade Muricy (1987) como representativo desta adesão do poeta ao modernismo, definitivamente:

Canção qualquer

Não tem mais nada na vida
 vida vã que vai e volta
 Não tem mais o gesto amigo
 nem a luz daquela casa
 onde os jasmims mandingueiros buliam dentro de mim.

Não tem mais nada na vida
 Não tem o braço moreno
 nem o corrimão da escada
 nem o boa-noite roçando morno e doce no meu lábio
 nem o gato nem as rosas musicais sobre o piano

nem mortos emparedados na moldura dos retratos.

Não tem mais nada na vida
 Nem meu jeito de ser todos
 de andar um pouco na angústia de outras sombras sombra amiga
 não tem aquela ternura que adoçou meus olhos simples.

Não tem mais nada mais nada que o meu amor não tocasse
 nem os copos nem as chagas nem os corpos nem as almas
 Não tem mais nada na vida.
 (TOSTES, 1988, p. 107).

Canção de musicalidade guardada pela repetição de versos, fonemas - como o /v/ no segundo verso - e advérbios de negação (não e nem), o poema se inscreve em uma tradição modernista de ruptura temática - ao discorrer sobre o fazer literário como metaprocedimento e a superação de temas clássicos como o amor - e formal, pela quase ausência de pontuação no texto e despreocupação com formas fixas ou solenes, que conferem simplicidade ao poema justificando o título a ele dado.

Nessa confluência entre Simbolismo e Modernismo, Ligia C. M. Leite ressalta que a característica própria do Modernismo gaúcho é que este é uma “espécie de síntese entre Simbolismo e Regionalismo, um complementando o outro em seu ponto mais fraco” (1972, p. 351). A poesia regionalista nada mais é do que aquela em que se pode observar o culto à terra – ao pampa, ao campo, à serra, ao litoral e à cidade gaúcha, ao invés do homem campeiro, tão somente. Ligia salienta, entretanto, que “se, por um lado, o Regionalismo oferecia aos novos poetas uma realidade como matéria da sua arte, o Simbolismo lhes oferecia a forma mais liberta para tratar essa realidade” (1972, p. 350).

Donald Schüller ainda vai mais longe, classificando a poesia modernista no Rio Grande do Sul em dois grandes blocos: poesia referencial – segundo Schüller “aquela que reage ao apelo do mundo exterior” (1982, p. 11) – composta entre outras pelas vertentes campeira, serrana, litorânea e urbana; e a poesia não-referencial, que abarca a produção de Athos Damasceno Ferreira e Theodemiro Tostes e a poesia ontológica de Augusto Meyer.

Tostes sintetiza essa simbiose pela qual passaram os poetas de sua geração local:

(...) o que os modernistas conseguiram além da introdução no Brasil dos modelos – poéticos da Europa – foi a façanha quase cabralina de redescobrirem o Brasil. Do Simbolismo, com seus repuxos, seus jardins da infanta, seus luars, os poetas novos passaram a olhar a paisagem verde que os cercava e a captar os ritmos virgens que andavam dispersos pelo ar. É verdade que alguns exageraram e caíram num verde-amarelismo contundente. Mas todas as modas têm seus exageros que valorizam mais, e até ressaltam o gosto e a justa medida dos mais discretos. (TOSTES, 2009, p. 87-88).

Valendo-nos da memória do poeta e diplomata gaúcho, Theodemiro Tostes comenta que “Em todo o caso, é certo que o Modernismo foi entre nós o lançador de uma bela moda literária. Dela sobram as roupas soltas, gestos mais livres, passos mais rápidos. Mas o velho lirismo continuou firme sob os novos caprichos dos figurinos” (TOSTES apud CARVALHAL, 2009, p. 88). A geração posterior, de Mário Quintana, comprovou os rumos apontados pelo poeta.

Capítulo 2. Mito e poesia

O mito [para Valéry] “é o nome de tudo o que existe ou subsiste, mas no sentido de que a palavra é a sua origem.” (SILVA, 1989, p. 115, *apud* PEÑUELAS, 1965, p. 14)

2.1. Mito: conceito

Sobre mito, de modo geral, vários sociólogos, antropólogos e psicanalistas debruçaram-se sobre o tema, enviesando-o, cada qual, para suas respectivas áreas, na quase totalidade dos estudos.

Mircea Eliade (2007, p. 11), em uma tentativa de definição do mito, o conceitua como narrativa de uma “criação”, ou seja, como um relato do modo como algo foi produzido e ganhou existência. O mito, para o filósofo das religiões, realiza a narração de “como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição” (ELIADE, 2007, p. 11). Lançando luzes para o mito de Narciso, veremos ao final da narrativa como se deu o surgimento da *espécie vegetal*, da flor chamada narciso.

Na sequência de sua conceituação, Eliade (2007, p. 12, grifo do autor) expõe que o mito pode ser considerado “uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a *realidades*”. No caso da narrativa de Narciso, que pretendemos abordar logo adiante, o mito seria “verdadeiro” pela existência concreta, real, da flor narciso, embora Eliade (2007, p. 130) afirme que para os gregos o mito denotasse ficção, fábula ou invenção que inspirava e guiava não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, como também as artes plásticas.

No que diz respeito ao campo da literatura, interessa-nos, sobremaneira, uma visão específica que parta e regresse para a linguagem ou o texto literário, propriamente dito, como nos brindou André Dabezies.

De acordo com Dabezies (*apud* BRUNEL, 2005, p. 731, grifo do autor), mito na literatura pode ser considerado como um:

relato (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana* mais ou menos extensa, à qual ele propõe a explicação de uma situação ou uma forma de agir.

Ao iniciar a definição, o pesquisador se volta à etimologia grega *mythos*, que atesta a ligação direta entre o vocábulo e “discurso”, “narrativa transmitida”, conforme Eisler (apud JOLLES, 1976, p. 83). Antes de nos aprofundar nesta definição, elucidaremos o sentido de alguns outros vocábulos empregados pelo mitólogo.

Dabezies acrescenta, também, o termo “simbólico”, a exemplo de Durand (1996, p. 42), que conceitua o mito como narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, tendo estes a primazia sobre os processos da narrativa. Em outras palavras, consoante à definição proposta, o mito é uma narrativa que aponta para significações simbólicas a serem reveladas.

A palavra seguinte, destacada pelo definidor, é “fascinante”. De acordo com Eliade (2007, p.164), “é difícil conceber um ser humano que não se sinta fascinado pela ‘recitação’, isto é, pela narração dos eventos significativos, pelo que aconteceu a homens dotados da ‘dupla realidade’ dos personagens literários”. Esse fascínio está diretamente relacionado à vitalidade dos mitos nos textos literários, nos quais as imagens míticas são recontadas e reeditadas, consoante o pensamento de Eliade (2007, p. 162): “no fundo, a fascinação pela dificuldade, e mesmo pela incompreensibilidade das obras de arte, trai o desejo de descobrir um novo sentido, secreto, até então desconhecido, do Mundo e da existência humana”.

Daí pensarmos que certo mito estava em voga, que fascinava os autores em determinado período da história. A fascinação provocada por determinada narrativa mítica influencia diretamente em sua receptividade em um dado momento, ou seja, na quantidade de vezes em que certo mito foi retomado. É nesse sentido que podemos afirmar que o mito de Narciso exerceu grande fascínio, por exemplo, para escritores franceses no final do século XIX como Paul Valéry e André Gide, como comprova a produção literária desses autores, além do irlandês Oscar Wilde, com seu *O Retrato de Dorian Gray*.

Marcel Raymond (1997), no seu livro *De Baudelaire ao Surrealismo*, em que traça a história da poesia francesa a partir do autor de *As Flores do Mal*, destacando todas as “escolas” que apareceram desde o século XIX até os seus desdobramentos na lírica contemporânea, sinaliza o narcisismo como a tendência em voga no auge do movimento simbolista:

refugiar-se em si mesmo, voltar para si o olhar, para satisfazer a um desejo de pureza e de perfeição negativa ou por uma espécie de temor, de fadiga, de desgosto da existência, na maioria dos casos com o desejo quase amoroso de abraçar todos os movimentos interiores do *eu*, está é realmente a atitude por excelência do simbolismo do fim de século. (RAYMOND, 1997, p. 54, grifo do autor).

A produção literária representa, segundo Dabezies (2005, p. 735), um dos campos privilegiados onde o mito pode se exprimir, ampliando o raio de alcance das explicações diversas e das histórias das personagens míticas. Nessa confluência valorativa da literatura, Gilbert Durand (1996, p. 52), sobre a poesia, afirma que ela “profetiza e reencarna os mitos”, ou seja, que ela, além de ser mensagem, profecia, é magia encantatória, linguagem metafórica que reatualiza as narrativas míticas. A poesia, nesse sentido, funciona como campo de materialização do mito, e este, por sua vez, como fundo temático da literatura: “o mito organiza homologicamente um sistema de pensamentos e de sentimentos, ele é cosmologia, teologia e filosofia pré-lógica; a poesia organiza metaforicamente um sistema de frases e palavras” (DURAND, 1996, p. 45).

Faz-se necessário, enfim, uma análise interpretativa dos textos literários nos quais os mitos são repensados, a fim de que se possa extrair deles as mensagens cifradas e atualizadas no contexto de uma determinada época, pois, segundo Durand (1996, p. 251-252) é o mito que “descobre” a interpretação, que possibilita a leitura, enfim, a qual todo texto tem necessidade, pois “leitura e interpretação são, em última análise ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta”, a exemplo da música, na qual o “texto” musical da partitura não pode passar tal como está para a sua sonoridade através de uma máquina.

Durand (1983), para quem todo o texto contém de forma subjacente um mito, além de filósofo e antropólogo, destacou-se como professor na Universidade

de Grenoble, na França, e pelos seus estudos que resultaram na mitocrítica, uma metodologia para análise ou crítica literária que visa demonstrar a presença dos mitos nos “textos culturais” - que de acordo com Gláucia Boratto R. de Mello (1994, p. 46) podem ser orais ou escritos, devendo ser passíveis, no entanto, de serem escritos - verificando e identificando nestes os mitemas – pontos fortes, repetitivos, que segundo Simone Vierende (1993) podem ser tanto acontecimentos, quanto cenários, personagens (humanas, divinas, animais, vegetais ou híbridos de toda a espécie) - e o mitologema – resumo abstrato de uma situação mitológica ou núcleo mítico que, de acordo com Vierende (1993), corresponde às questões essenciais (no sentido filosófico da palavra) e existenciais para o homem, a fim de investigar e apontar o que na obra analisada se difere e se assemelha ou, enfim, o que tem de particular em relação ao mito diretivo, organizador.

Analisar os mitos que são retomados na literatura, em busca de uma interpretação convincente e acertada, exige método. A mitocrítica de G. Durand, que é um convite a uma “caça” ao mito, nas palavras do próprio pesquisador (1996, p. 246), quando aliada ao “terreno de caça” de uma sequência de poemas, como em *Novena à Senhora da Graça*, de Theodemiro Tostes, obra em que o mito de Narciso, latente, é retomado e é peça-chave para uma compreensão abrangente da mesma, pode se exercer com eficácia. É o que pretendemos realizar na análise interpretativa do *corpus*, mas antes, alguns outros passos precisam ser tomados, como adentrarmos no mito em discussão.

2.2. O mito de Narciso

Imortalizada por Ovídio em *Metamorfoses*, a presente narrativa mítica desenvolve a história de um sujeito que, por ser dotado de beleza equiparada a dos deuses, atraiu o desejo de uma plêiade de admiradores.

Dentre os enamorados pela figura lendária em questão, houve um jovem, de nome Amíncias que, segundo Cavalcanti (1992, p. 18), na versão legada pelo mitógrafo Côniaon, após ter recebido uma espada das mãos de Narciso como presente, suicida-se na fonte de Téspias, na Beócia, entorpecido pela paixão por aquele que era tido como o mais belo dos mortais.

Esse entorpecimento é sugerido pela própria base etimológica *narké*, que traz equivalente significação. Vale lembrar que Perséfone, atraída pela beleza e perfume de um narciso à beira de um precipício, no afã de colher a flor, acaba caindo e sendo pega por Hades, que a desejava como esposa.

Narciso é filho do deus-rio Cefiso e da ninfa Liríope. A mãe da personagem mítica procurou, um dia, saber se o filho acaso viveria muitos anos. Para tanto, consultou o célebre vate Tirésias que, em resposta, disse: “*si non se uideret*, ‘se ele não se vir’” (OVÍDIO apud BRANDÃO, 1999, p. 176).

Ninfas várias e demais jovens, por mais que se esforçassem, não eram capazes de ter seus sentimentos correspondidos por Narciso. A impassibilidade deste lendário personagem era tamanha que a repulsa dele à ninfa Eco fez com que ela se transformasse em rochedo e estivesse fadada a repetir apenas as últimas palavras que escutasse. A insensibilidade de Narciso, porém, o conduziria, como consequência, a um fatídico destino, tanto na versão de Ovídio como na de Cônio.

Nos versos de Ovídio, Nêmesis, “a justiça distributiva, (...) a vingadora da injustiça praticada” (BRANDÃO, 1999, p. 175), intervém, e resolve equalizar os lados da balança: se amar Narciso era impossível, ele mesmo haveria de amar um amor impossível.

Já no relato de Cônio, conforme Cavalcanti (1992, p. 18), Eros, divindade grega do amor, é quem intervém contra Narciso, devido ao orgulho do filho de Cefiso e a atitude de desprezo para com todos aqueles que o amavam. A recusa em estabelecer relações amorosas, um insulto a Eros, acaba por levar o mais belo dos mortais, como punição, ao suicídio às margens da mesma fonte onde Amíncias havia dado cabo de sua própria vida, tendo o sangue de Narciso feito brotar uma flor que levou o seu nome.

Tomado por severa sede, após extenuante caçada sob um sol forte, no prosseguimento da narração poética de Ovídio, o amado de Eco busca a fonte de Téspias. Ao se inclinar para apanhar a água que tanto deseja, Narciso se vê. A punição de Nêmesis se cumpre. Viu-se, enfim, o filho de Liríope, no espelho das águas calmas e cristalinas onde queria se dessedentar. De lá não conseguiu mais

se apartar, por causa da paixão despertada nele pela imagem que contemplava – que não era outro senão ele próprio.

Pausânias, de acordo com Brandão (1999, p. 182), no desfecho de sua versão deste mito, diferencia-se ao relatar que Narciso possuía uma irmã gêmea, evidentemente muito parecida com ele, de quem muito gostava. Ela, porém, vem a falecer, deixando o irmão muito consternado e fechado em si mesmo. Assim que se viu, um dia, na fonte de Téspias, Narciso acreditou estar vendo não ele, mas a irmã, o que fez com que não conseguisse se afastar mais do local.

Sedento de si mesmo, Narciso, paralisado, nada mais fez até ser consumido por sua paixão, à margem das águas, onde foi gerado, outrora, e tornou-se flor em seu ocaso.

Sobre a simbologia das águas, fortemente presente na estrutura do mito, bem sintetizou Brandão (1999, p. 174), ao sentenciar que: “uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações e, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento”.

2.3. Narciso na poesia

Como enfoque de estudo da influência do mito de Narciso na poesia, contemplar-se-á o recorte sincrônico da produção literária do fim do século XIX, período no qual, consoante Favre (apud BRUNEL, 2005, p. 749), o mito alcança extrema importância no auge do movimento Simbolista, mais especificamente no que diz respeito a Valéry e Gide, sobre quem Tania Franco Carvalhal (1988, p. 13), a propósito da poesia de Theodemiro Tostes, esclarece: “é ainda no domínio da experiência intelectual que encontrará, em André Gide e Paul Valéry, a exploração do mito de Narciso e seus motivos, cuja ressonância se lê em sua poesia inicial”.

André Gide (1984), no ano de 1891, publicou *O tratado de Narciso*, no qual reconta o citado mito, amplificando-o, estabelecendo inusitada dialogia com outras

narrativas míticas como a da criação, retomando a figura de Adão e introduzindo um elemento de tradição nórdica, a árvore Ygdrasil.

Narciso desconhece sua beleza, não podia se ver, até que à margem das águas para, se vê, e é lançado à contemplação das coisas, que passam, que são imperfeitas e seguem no regresso a um estado primordial, fazendo-o sonhar com o paraíso.

No Paraíso, tudo era como deveria ser e tudo permanecia, tal e qual, até que Adão se entediou. Contemplava a tudo, mas não se via, não era capaz de se distinguir das outras coisas. Saindo da imobilidade, porém, Adão toma um ramo da mitológica árvore Ygdrasil e o parte, desfolhando as páginas do grande livro da verdade, anexo a ela, e abrindo a fenda do tempo. Surge, logo após, a mulher, ser de igual espécie que se distinguia dele pelo sexo. A ordem do paraíso foi desfeita e a nostalgia do Paraíso haveria de angustiar as gerações vindouras.

Segundo Gide (1984, p. 17-18), o Paraíso não se localiza algures, permanece, imóvel, sob a aparência das coisas, mas está sempre a ser refeito pela dinamicidade do tempo, que a tudo perturba e impele à ação.

De acordo com o escritor francês, “uma vez que tudo procura sua forma perdida”, por uma insatisfação perene decorrente da lembrança do Paraíso, e por sermos impelidos à ação, “é preciso que se demonstre ser”, uma vez que “vivemos para manifestarmo-nos” (GIDE, 1984, p. 18-19).

Narciso, ao mirar-se na frágil imagem, compreende que se trata dele mesmo, e maravilhado com sua beleza, decide pela contemplação de si próprio, pela imobilidade de não retirar-se dali, até poder ser, enfim, um só, ser completo, Narciso real e imagem.

Como nos esclarece Favre (2005, p. 749) Narciso pode ser comparado ao poeta, àquele que contempla, pois “atrás das aparências imperfeitas, deseja descobrir os arquétipos e as essências”. O poeta, entretanto, contempla o mundo, já Narciso, a si mesmo.

Paul Valéry, consoante Cavalcanti (1992, p. 22), vê algo de positivo no tema narcísico, associando-o à possibilidade do autoconhecimento. Valéry, para quem Favre (2005, p. 749) afirma ser o mito de Narciso uma espécie de

“autobiografia poética”, versou sobre a personagem, de forma singular, em três composições poéticas: “Narcisse parle”, “Fragments du Narcisse” e “Cantate du Narcisse”.

Para Comte (1994, p. 180), Paul Valéry mostra um Narciso “cheio de felicidade e de plenitude”, embora despreze a todos em sua volta, como verificamos em Cavalcanti, anteriormente, e ainda realiza, em sua construção poética, uma apologia à personagem, como se observa a partir dos versos:

Mas eu, Narciso amado, sou curioso
 Tão-somente da minha única essência:
 Qualquer outro só tem para mim um coração misterioso,
 Qualquer outro é só ausência.
 Ó meu bem soberano, caro corpo, só tenho a ti!
 O mais belo dos mortais não pode querer senão a si...
 (VALÉRY apud COMTE, 1994, p. 181)

Narciso, concêntrico, desejado por muitos, volta-se para si mesmo. Desilude-se, pois a imagem refletida no espelho das águas não é real, de modo que no momento em que se encontra, arruína-se.

O tema de Narciso, para Valéry, segundo Marcel Raymond, simboliza as confrontações do ser e do conhecimento, embora “o ‘delicioso demônio desejável e espelhado’ que se desenha sobre a água, imagem constantemente destruída pelos movimentos das ninfas, esse demônio é inacessível” (1997, p. 144).

Narciso se perde quando se encontra, quando se vê. A morte do amado de Eco, como assinala Brandão (1999, p. 185), equivale ao retorno às águas primevas. O conhecimento adquirido pela personagem lhe possibilita uma nova vida.

O momento em que a personagem se conhece é epifânico, como podemos reparar, logo mais, nos versos de Valéry. O sentido da visão ganha destaque, ao ser posto em evidência nas múltiplas ocorrências do verbo “ver”:

“Até aquele dia encantador eu era desconhecido de mim,
 E não sabia querer-me e unir-me a mim!
 Mas ver-te, caro escravo, obedecer à menor
 Das sombras no meu coração escapando a contragosto,
 Ver sobre minha frente a tempestade e os fogos de um segredo
 Ver, ó maravilha, ver! minha boca matizada
 Trair... pintar sobre a onda uma flor de pensamento,

E que acontecimentos cintilar ao olho!”
(VALÉRY apud COMTE, 1994, p. 181)

Favre (2005, p. 749) destaca que “sem a fonte, Narciso jamais poderia ter admirado sua imagem: para que surja a consciência de si, a natureza é necessária”. Voltar-se para a natureza, nesse sentido, é algo próximo do ideal romântico de voltar-se para as essencialidades intrínsecas mais puras ou naturais, propriamente ditas.

Comte (1994, p. 181) realiza uma observação, sobre o verbo “ver”, afirmando que, ao passo em que Narciso se vê, dá-se conta de si mesmo, levando-nos a um novo ordenamento do *cogito* de Descartes: *penso, logo existo*, torna-se (*me*) *vejo, logo sou*.

Nessa lógica especular se conclui que, a partir do espelho, vê-se uma imagem que não corresponde à identidade de cada um de nós, mas que auxilia na compreensão e no reconhecimento daquilo que somos e do que não somos.

2.4. Poesia e lirismo

De acordo com Ezra Pound (2006, p. 34, grifo do autor): “Se alguém quiser saber alguma coisa sobre poesia, deverá fazer uma das coisas ou ambas. Isto é, olhar para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela”. Propomo-nos, neste momento, a pensar sobre poesia.

Consoante ao pensamento de Pound (2006, p. 40), a poesia é “a mais condensada forma de expressão verbal”, uma vez que por meio dela as palavras são carregadas ao máximo de significado de três maneiras: fanopaica, melopaica ou logopaicamente, com a ênfase respectivamente nos planos visual, sonoro ou intelectual (associativo) na imaginação do leitor.

Em *Novena à Senhora da Graça*, o caráter melopaico é predominante. Observemos os versos a seguir, do poema IV:

Todos os sinos repicaram
no mais alto dos campanários.
(...)
Todos os sinos bimbalharam,

tontos de luz, na manhã loura.
 Todas as vozes acordaram.
 Eu sou feliz! Eu sou feliz!
 (...)

E os sinos marcam na manhã clara
 o ritmo claro do meu coração.
 (TOSTES, 1988, p. 81)

Verifica-se, nesses versos, uma expressiva reverberação sonora. A ressonância dos repiques dos sinos e o tumulto das vozes matinais revigoram as batidas do coração do eu lírico e o desperta rumo a um canto jubilar.

A poesia de Theodemiros Tostes, em *Novena à Senhora da Graça*, ao se voltar para as essencialidades subjetivas de um “eu” em primeira pessoa, como “manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho”, de acordo com Candido (1971, p. 25), estabelece relação aproximativa com a lírica romântica.

Pela teoria dos gêneros, exposta na *Poética*, de Aristóteles (2004), a poesia lírica seria aquela feita em primeira pessoa, citada especificamente como ditirâmica, exemplificada nos cantos festivos que expressavam grandes alegrias ou tristezas, onde ritmo, canto e metro eram usados ao mesmo tempo, com a aparição da própria pessoa do autor (“eu”), como narrador.

A poesia lírica nasceu, entre os gregos, da necessidade da expressão pessoal, em grande parte relativa ao sentimento amoroso, para ser cantada ou acompanhada por flauta ou lira, instrumento de cordas este que caracterizou, em um primeiro momento, o gênero literário em questão, verificado nas poesias de coro, nas elegíacas e na poesia mélica (de “melodia”), de acordo com Salette de Almeida Cara (1989).

Já na poesia lírica provençal, entre os séculos XI e XIII, o registro escrito começa a ganhar importância, embora o caráter musical, melopáico, estivesse em evidência na ocasião, prova disso são as cantigas de amigo e as de amor que puderam sobreviver ao tempo.

No Renascimento (séc. XV), com a invenção da imprensa, a lírica passa definitivamente para o campo da palavra escrita, para ser lida, recitada, sendo

cada vez mais abandonado o suporte musical. Intelectualizada, a poesia lírica neo-clássica é marcada pela dialética entre emoção e contensão.

Com o Romantismo, um agudo subjetivismo emocional desequilibra a equação antes reinante na poesia produzida até o período. A emoção individual e o sentimento adquirem valor supremo. A poesia lírica passa a ser fruto da expressão inspirada de uma alma.

Sobre a poesia lírica, Roman Jakobson (2008, p. 129) observa ser ela orientada para a primeira pessoa, estando intimamente vinculada à função emotiva que, segundo o pensador russo (2008, p. 123-124), “visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que está falando”, explanação que fez esta função da linguagem ser reconhecida, também, como função expressiva. Prossegue Jakobson, afirmando que a função emotiva “tende a suscitar a impressão de certa emoção, verdadeira ou simulada”, até porque esta função é centrada no remetente, ou seja, naquele que envia uma determinada mensagem a um hipotético destinatário.

A expressão de sentimentos na poesia não é, nem poderia ser, a única função linguística que se presentifica na linguagem verbal. A função poética, ou estética, centrada na mensagem, é determinante para o domínio da arte verbal, a fim de que surjam, nos poemas, metáforas, imagens, ideias e sons, enfim, oriundos do trabalho com a palavra, com a linguagem.

Paul Valéry, nesse sentido, examina que “a Poesia é uma arte da Linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos *poética*” (2007, p. 197, grifo do autor). A poesia é um trabalho de lapidação e não apenas de inspiração, como se conclui do poeta e crítico francês, ao dizer que “a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito” (2007, p. 206). Valéry, concluindo, retoma o princípio mallarmaico de que não é com ideias que se fazem versos, mas sim com palavras. A poesia, nessa confluência, trabalha com a dimensão metafórica das palavras em um arranjo de métrica, rima e sintaxe que condiciona uma estética própria de sentido e som.

Theodemiro Tostes (apud CARVALHAL, 2009, p. 180) afirma ser o “estado de poesia” o dogma e o segredo de Valéry, sobre quem escreve um artigo⁸ no qual escreve que “não houve talvez na história literária da nossa época espírito mais fascinante nem figura mais completa de homem de letras” (apud CARVALHAL, 2009, p. 40). Retomando este conceito do autor de *Le Cimetière Marin*, entendemos que o “estado de poesia”, ou estado ou emoção poética, é o princípio deflagrador da atividade do poeta de fazer, fabricar, versos.

De acordo com Valéry (2007, p. 209, grifo nosso), “um poema é uma espécie de máquina de *produzir* o estado poético através das palavras”, sendo o princípio essencial da mecânica poética a relação de expressão e impressão. Reparemos bem no destaque dado ao aspecto de produção. Um poema não reproduz o espírito (sensibilidade) do poeta, antes, “transforma o leitor em ‘inspirado’” (VALÉRY, 2007, p. 198), produzindo nele a exaltação simultânea da sensibilidade e do intelecto.

Extrair a linguagem poética da linguagem comum, prosaica, é a missão do poeta que, em seu fazer literário, tende a alcançar a poesia pura ou absoluta, não no sentido moral, mas como ideal artístico. Em *Novena à Senhora da Graça*, esse ideário parece ser buscado.

No poema I, o eu lírico almeja o canto mais puro, doce, feliz: “Guardei a música mais pura, / para cantar quando chegasses”. Já no poema II, o eu poético manifesta jamais ter pronunciado palavra amarga, triste: “e nunca a minha voz disse a palavra amarga”. No poema posterior, o III, como se pedisse à semelhança dos Evangelhos, “afasta de mim este cálice”, suplica o eu lírico para que “Nunca uma gota amarga amargue a nossa boca”.

A espera, findada, possibilita o canto, resguardado, que desponta como o raiar do dia, no poema IV: “Canto a oferenda luminosa que me veio das tuas mãos”. Raymond (1997, p. 54), sobre os poetas simbolistas franceses, de quem Theodemiro Tostes colhe os ensinamentos, observa que “todos quererão cantar,

⁸ “Paul Valéry (1871-1945)”, por Theodemiro Tostes, artigo de 04/12/1971, disponível em CARVALHAL, 2009, p. 40-43.

no tom abafado da nênia, e da ladainha, a deleitação melancólica que se sente ao não encontrar em si a força de viver”.

Para Bilac e Passos (1956, p. 122), a canção pode ser definida como “uma curta composição poética, que pode às vezes, pela sua elevação ou pela sua melancolia, invadir o domínio da ode ou da elegia: e distingue-se comumente pelo seu caráter ligeiro e vivo, muitas vezes levemente satírico ou malicioso”. Tal é a forma poética, como definem Bilac e Guimarães, sobre a qual se apresentam os poemas de *Novena*. Theodemiro Tostes, porém, envereda-se pelos domínios da ode, no que diz respeito ao tom alegre e entusiástico, em oposição aos domínios elegíacos, de tristeza, melancolia e lamento.

Na obra poética de Tostes, a preferência pela canção denuncia-se em inúmeros poemas. Em *A Canção Preludiada*: “Canção dos teus olhos negros”, “Canção a duas vozes”, “Canção monótona da chuva”; nos *Poemas - 1924-1931*: “A canção do tropeiro” e “Canção qualquer”; em *De grão em grão*: “Canção de aniversário”, “Canção de Natal”, “Canção sem palavras” e “A canção que tu cantaste”.

A palavra se ilumina, como veremos no poema V, no qual o eu poético, em elevação, canta “canções cheias de sol”. O eu lírico pronunciará, enfim, no poema IX, “palavras que não tinham voz”, uma vez que saíam do mais íntimo de si: “A minha alma está cantando!”.

T. S. Eliot (1997, p. 83) nos convida a notar que “há poesia que se destina a ser cantada”. *Novena à Senhora da Graça* confirma essa vocação. Em 1950, foi musicada por Luiz Cosme e tornou-se peça de câmara, poema-bailado para quarteto de cordas, piano, bailarina e narrador.

Capítulo 3. O florescer do sujeito poético

É certo que existe sempre um risco em ‘interpretar’, mas a ‘leitura’, que é interpretação, constitui a felicidade da ‘leitura feliz’ (G. Bachelard) e interpretar um texto literário (lê-lo!) como uma peça musical ou como a tela de um pintor constitui um ‘belo risco a correr’ (como dizia, num outro contexto, Sócrates).
(DURAND, 1996, p. 251)

3.1. Da estiagem à primavera lírica

O título da obra, *Novena à Senhora da Graça*, em um primeiro momento, pode levar o leitor a pensar que se encontra diante de um livro de caráter devocional. Outros poetas já utilizaram semelhante estratégia. Citaremos dois exemplos: um lusitano e outro brasileiro.

Eugénio de Castro, em Portugal, no ano de 1891, com o livro *Horas*, trouxe ao público um livro de refinado acabamento, cujo título extraiu da liturgia católica, no qual o autor escreveu um prefácio, reconhecido hoje como um texto doutrinário do movimento simbolista, em que revela o conteúdo de suas páginas: “preces dum herege arrependido, votos castos dum antigo libidinoso, pesadelos e irreligiosas hesitações dum recente convertido” (apud GOMES, 1985, p.96).

Alphonsus de Guimaraens, com o *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, de 1899, tornou-se um dos maiores representantes da poesia de cunho religioso no Brasil, por suas leituras místicas e a própria influência das cidades históricas mineiras de Ouro Preto e Mariana, embora o valor literário de seus versos se destacasse frente ao devocional, em consonância com as palavras de Enrique de Resende (1938, p. 79) sobre o citado livro:

naquela época, de um intelectualismo conservador e austero, a excentricidade das imagens, a linguagem deliciosamente pictural e essa angústia pascaliana, que já se fazia notar em todos os poemas de Alfonsus (sic) de Guimaraens, reservaram desde logo ao poeta insigne o direito a um lugar à parte, entre os chamados ‘apóstolos do símbolo’.

Voltando ao livro de 1928, de Theodemiros Tostes, “novena” diz respeito a intervalo de nove dias ou a rezas feitas durante nove dias. Ao mencionarmos “rezas”, vale lembrar que são súplicas ou preces religiosas e, generalizando mais

o conceito, equivalem a discurso usado a fim de comover ou persuadir alguém, mas quem?

Paulo de Gouvêa (apud COPSTEIN, 2008, p. 2) oferece uma pista que pode desvendar esse mistério. Ele, como grande amigo de Theo, revela que Germana Bitencourt, ou simplesmente Maninha - como a amizade permitiu com que fosse chamada - cantora que por vezes atuou no Theatro São Pedro, na capital gaúcha, foi musa inspiradora dos jovens poetas, na época, Gouvêa, Augusto Meyer e do autor da *Novena*:

A influência de Maninha foi grande e foi funda. Na vida e no verso dos poetas ficou a marca de seus pés andejos. 'Novena à Senhora da Graça', do Theodemiro Tostes, publicada no 'Diário de Notícias' e, mais tarde, em alvo volume com desenho do Sotero Cosme, foi toda para ela e por ela. (...) E as madonas, as suaves madonas, do Sotero, para a 'Novena'?

Tal influência chega a ser clara e manifesta, nos versos do poeta. No poema "Balada para Bilu", de 1951, Theodemiro alude à cantora, que partira, mas continuava viva na memória: "Germana é eco" (TOSTES, 1988, p. 141). Nas memórias do autor, refere-se à cantora como um "pássaro azul que esvoaçou por aqui" (TOSTES, 1989, p. 89). Em contrapartida, como no poema que se segue, a lembrança de G. Bitencourt nos é sugerida:

A canção que tu cantaste

Lenta e dolente esta canção, querida,
cobre a minh'alma de uma névoa densa.
Não canteis mais, que a tua voz dorida
tem a tristeza de uma mágoa imensa.

Não cantes mais esta canção sentida...
Minh'alma é um templo que a Saudade incensa
e a tua voz vem recordar-lhe a vida
e vem falar-lhe de uma nova crença.

Esta canção que triste, muito triste,
fala da flor que, se no mundo existe,
jamais floriu no meu jardim fechado;

Não cantes nunca para o meu ouvido.
Deixa morrer a minha dor no olvido!
Deixa dormir meu coração cansado.
(TOSTES, 1988, p. 157).

No citado soneto, a canção que ouve o eu lírico, de sua amada, recorda-lhe a vida, falando da flor que, para Novalis (apud CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 437), simboliza o amor.

A voz que escuta o eu poético desencadeia nele um mal-estar, simbolizado na densa névoa, no segundo verso, que o envolve e desorienta, por considerá-la triste, magoada e sentida.

A saudade, que ganha inicial maiúscula, é a força que abate o eu lírico e que fez com que a flor do amor jamais se abrisse nele. O eu poético almeja, justamente, superar esta lembrança nostálgica no poema.

A tensão do soneto é evidenciada no terceto final, expressa nos homófonos “ouvido” e “olvido”. A canção lembrada pelo sujeito lírico era algo que o inquietava e afligia. A fim de resolver este impasse, roga a fim de não mais escutar a canção que sua amada outrora cantara, para que possa, enfim, um dia poder esquecê-la.

Novena é dirigida a uma “Senhora da Graça” no sentido de exaltá-la, diferentemente do poema anterior. Singularizada, ela é detentora de toda beleza, elegância e graciosidade, ou seja, de atributos materiais, profanos, em desacordo à ideia coletiva e religiosa expressa por “Senhora das Graças”, agraciada por Deus com dádivas sem par - atributos espirituais - que fizeram de Maria a “Cheia de Graça”, no catolicismo.

Sendo uma novena, o livro é composto por um poema inicial e outros nove, em sequência. O poema inicial funciona como uma antífona, que além de componente litúrgico, é um mecanismo poético usado por, entre outros simbolistas, Cruz e Sousa, com a função de introduzir a temática e de fixar as imagens que se repetirão nos demais poemas. Analisemos os primeiros versos:

Inicial

Salve, Senhora da graça triste,
vida e doçura da minha vida!
Quero molhar a alma sedenta
na água boa do teu amor.

Eu tenho os olhos desencantados,
Venho de longe, de mim mesmo.

Estou cansado, tão cansado...
Dá-me a beber do teu amor.

Eu te esperei sem uma queixa, e tu vieste
como uma linda cousa prometida,
branca Senhora da graça triste,
vida e doçura da minha vida!
(TOSTES, 1988, p. 73)

No quarteto inicial, o eu lírico saúda aquela a quem se dirige com um “Salve” - ao modo da oração “Salve, Rainha” - e a ela subordina sua existência, expressando o desejo de ter a alma dessedentada.

Na estrofe seguinte, o eu poético fala sobre si, afirmando passar por um desencantamento e um extenuante cansaço. Sugere que vem de longe, de si mesmo, e que quer aplacar a sua sede, em um percurso que nos faz lembrar a narrativa mítica de Narciso, na tradução de Antonio Feliciano de Castilho:

(...)
Da beleza do sítio, e do saudoso
Murmúrio cativado, aqui chegava,
Da calma, e do caçar opresso, o jovem.
Deitou-se, e, onde cuidou a matar a sede,
Outra mais forte achou.
(...).
(OVÍDIO, 1959, p. 88)

No episódio, Narciso chega ao bosque onde uma fonte imaculada e impoluta lhe saciou o corpo e embriagou seus sentidos. Ao debruçar-se nas águas, Narciso fica sedento de si mesmo, perdidamente louco de paixão por si próprio.

Narciso, figura emblemática no texto poético enquanto personagem mítico-simbólica, será ponto de partida a fim de investigarmos - com a orientação metodológica do método mitocrítico⁹, de que modo o mito do autoadmirador, denunciado já no poema “Inicial”, atua como fio condutor no interior da obra no percurso do desenvolvimento do “eu” presente nos versos.

⁹ Conforme discutido no capítulo anterior deste trabalho, segundo Durand (1983), a mitocrítica é uma metodologia que centra o processo de compreensão no relato de caráter mítico, inerente à significação de todo e qualquer relato, apoiando-se sobre três bases: o autor, o texto e o meio social.

No poema que antecede os outros nove, o pedido feito pela voz que nele fala, “dá-me a beber”, estabelece um sutil diálogo com o discurso bíblico na passagem do Evangelho em que Jesus entra em contato com uma samaritana e a ela diz “dá-me de beber” (Jo 4, 7). No texto do evangelista João, Jesus pede água de fonte para depois revelar-se como o Messias esperado que daria a “água viva”, a si mesmo: “se alguém tem sede, venha a mim e beba” (Jo 7, 37b).

Observa-se a repetição dos dois versos iniciais da primeira quadra nos dois versos finais dos últimos quatro versos, quase idênticos. O mecanismo da repetição é um dos índices que sinalizam o compromisso com a musicalidade, como procedimento poético na elaboração dos hinos ou salmos poéticos de *Novena*.

O sujeito lírico revela ter sua espera recompensada com a vinda daquela que ansiosamente esperava, pois, com ela, tem a própria vida revigorada. Atuando como projeção do que será desenvolvido nos demais poemas, “Inicial” traz em si a súplica – “quero...”; “dá-me...” - e o recebimento da graça – “esperei... e tu vieste”.

O primeiro da série de poemas numerados de I a IX, por sua vez, composto por quatro estrofes, é um canto à “Cheia de Graça”, àquela que é posta acima do eu poético, pois, como uma bênção, desce até a ele, em uma rica imagem antitética: luminosamente vestida de madrugada.

Após uma situação de imobilidade, hesitação e entorpecimento, expressa nos adjetivos “parado”, “hesitante” e “adormecido”, o eu lírico deseja ter novamente em luz, em pleno vigor, a sua interioridade, enfim, a sua vida, conforme podemos observar:

I

Guardei a música mais pura,
para cantar quando chegasses.
Mas fiquei parado, hesitante,
à beira de tua vida clara,
como alguém que tem sede, e junto à sanga fresca
sente que vai turvar a limpidez da água.

Foste uma bênção – luminosamente – descendo sobre mim.

Eu quis cantar a música mais pura,
e o teu nome saiu, cantando, dos meus lábios.
Quanta festa de sol no meu jardim humilde,
quando chegaste toda vestida de madrugada!

Cheia de graça! Cheia de graça!
Entra no meu jardim de quietude e repouso,
para acordar o jardineiro adormecido
e as rosas brancas que murcharam.
(TOSTES, 1989, p. 75)

O eu poético pede àquela que exalta que entre em seu “jardim” para acordar o “jardineiro” nele adormecido. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 515), o jardim representa uma alegoria do “eu”. Ganha importância para o eu lírico, nesse sentido, o avivamento de suas essencialidades: o despertar de sua alma, que de tão escura se ilumina até mesmo com a madrugada, e o florescer das “rosas brancas” dos mais puros sentimentos.

A atitude do eu lírico é deter-se, expressa nos adjetivos “parado” e “hesitante”, embora não seja capaz de deter a música mais pura que guardava, que sai cantando de seus lábios. Narciso, diante da fonte que havia se dirigido para aplacar sua fonte fica “*imóvel*, fito, como pário busto, / pela pasmada sombra está pasmado; / (...) / admira tudo enfim, que admiram nele” (OVÍDIO, 1959, p. 89, grifo nosso). O sujeito lírico vai, aos poucos, se assemelhando progressivamente a Narciso.

Andrade Muricy (1987, p. 1249) pensa ser *Novena à Senhora da Graça* da mesma grei de *O Livro de Horas de Soror Dolorosa*, de Guilherme de Almeida, autor contemporâneo de Theo, que escreveu, entre outros, *A flor que foi um homem (Narciso)*. Por aí se percebe estar em voga o mito narcísico, na literatura nacional, a exemplo do que ocorreu na Europa com o *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e com *Fragmentos de Narciso*, de Paul Valéry, traduzido no Brasil por Júlio Castañon Guimarães, a publicar.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 629-630), a flor do narciso tem como eixo de significação geral a relação ambivalente entre morte (sono) e renascimento. Na tradição bíblica, o narciso caracteriza a primavera – época do ano de seu florescimento. Na esteira desse pensamento, o poema II, a seguir,

desenvolve mais plenamente a ideia de sonho, que surgiu discretamente no poema anterior. Transcrevemo-lo:

II

Quantas passaram pelo meu caminho
levando ao ombro o cântaro de barro,
e nenhuma desceu para o meu lábio ardente
o lábio fresco e doce do seu vaso.

Quantas passaram como os dias sem vestígio,
muito antes de ti, Samaritana,
e nunca a minha voz disse a palavra amarga
e as minhas mãos sempre tiveram gestos mansos.

Na solidão iluminada do meu sonho
eu estava pensando em mim quando chegaste,
na hora da vida que passava inutilmente
como uma rosa que murcha na haste.

Ó meu amor, eu já te conhecia,
porque estava pensando em mim quando chegaste!
(TOSTES, 1988, p. 77)

O sujeito lírico rememora que, antes da Samaritana, várias eram as que podiam tê-lo aplacado a sede, mas não o fizeram, mesmo que jamais tivesse manifestado amargor ou rispidez. Tal atitude expressa pelo eu lírico é diametralmente oposta à de Narciso, que repelira rispidamente a pobre Eco.

Em intertexto, novamente, surge a personagem a quem Jesus pede água na Samaria (Jo 4, 7-25). O Messias queria se dar a conhecer à samaritana. O eu poético desejava o encontro com sua “Senhora”. Em ambas as situações se estabelece uma relação de um “eu” em busca de um “outro”.

Um mitema¹⁰ que ganha força nestes versos é o pensar em si. O encontro do eu e do tu acontece no sonho daquele que fala no poema, embora este tu evidencie a existência única do eu, por ser reflexo do espelho subjetivo dos desejos de quem fala.

O enfoque em si mesmo, por parte do eu lírico, manifesta-se na ocorrência, neste poema, de pronomes que se referem à 1.^a pessoa. Aparecem possessivos

¹⁰ Sobre o conceito, consultar definição na p. 28.

como “meu” (três vezes), “minha” (duas vezes) e pessoais do caso oblíquo, como “mim” (duas vezes), e reto, como “eu” (uma vez).

O dístico final do poema, no entanto, encerra uma dúvida devido à elipse do sujeito no último verso. Põe-se em questão quem “estava pensando em mim”: a mulher amada ou o próprio eu lírico.

A ambiguidade deve ser entendida, nesse poema, como fator inerente à linguagem poética, que externa a possibilidade de se concentrar mais de um sentido possível em uma construção sintática. O assunto entrou em pauta no poema “Arte poética”, do autor de *Poèmes Saturniens*:

Antes de qualquer coisa, música
 (...)

É preciso também que não vás nunca
 Escolher tuas palavras sem ambiguidade:
 Nada mais caro que a canção cinzenta
 Onde o indeciso se junta ao preciso.
 (VERLAINE apud ABDALA Jr., 2007, p. 244)

No citado fragmento de Verlaine, em que expõe sua “Arte poética”, o poeta exalta a musicalidade e a junção entre o indeciso e o preciso como ideal poético no fazer literário. A ambiguidade é relevante, nesse processo, justamente por propiciar que o poema não seja um simples condensado descritivo e fechado, mas sim aberto e rico em possibilidades de leitura.

No mito de Narciso, o filho de Liríope fica perplexo diante de seu reflexo na fonte: “Vejo, amo; e não encontro, o que amo, e vejo” (OVÍDIO, 1959, p. 89). Perplexidade que se instaura por Narciso não conseguir distinguir aquele que vê, daquele que realmente ele é.

O mitologema¹¹ chave do mito do autoadmirador é justamente a relação “eu” / “outro”. No caso específico deste mito, porém, o eu acaba sendo a única realidade, uma vez que se vê malfadado a contemplar a si mesmo.

Já no poema III, deparamo-nos, novamente, com o “cansaço” que já havia sido descrito no poema “Inicial”: “estou cansado, tão cansado... / dá-me a beber do teu amor” (TOSTES, 1988, p. 73). O próprio cenário de floresta, bucólico, edênico,

¹¹ Sobre o conceito, consultar definição na p. 28.

constitui-se como mitema que nos conduz ao mito de Narciso. Graças, porém, à epifania de sua musa, agora “Mãe Alegria”, os olhos daquele que fala no poema podem se abrir a novas perspectivas e horizontes, que o impelem a rezar, o que concretiza ao parodiar a oração do “Pai Nosso”, na terceira estrofe, como se pode notar:

III

Retiro fresco de sombra
para o meu cansaço,
tapete macio de grama
sob os meus passos.

Banhei meus olhos na inocência dos teus olhos
para olhar a vida.
E rezei de lábios puros, de alma pura, uma oração diante da vida.

O pão nosso de cada dia
dá-nos sempre, Mãe alegria!
Nunca uma gota amarga amargue a nossa boca,
nem a do irmão sedento que nos pede de beber,
que a nossa mão se abra mais para a esmola compassiva
do que para colher ou receber.
Mãe Alegria, que estás no céu das almas limpas,
dá-nos o pão de cada dia,
dá-nos o sol primaveril do teu sorriso,
Mãe Alegria!

Rezo, de mãos erguidas para a luz, a reza mansa
diante da vida que enfeitaste para mim,
ó meu refúgio bom, Senhora toda pura,
clara bênção de amor descida sobre mim.
(TOSTES, 1989, p. 79).

Funde-se no mesmo tu, até então, a santa, a amante e a mãe, caracterizando a construção de um amor impossível, outro mitema apropriado da narrativa mítica de Eco e Narciso.

A ninfa Eco, que repetia apenas os últimos sons que escutava, desejava a Narciso que, por sua vez, a desdenhava. Eco viveu um amor impossível, assim como Narciso que, se abraçasse seu reflexo, desfaria sua amada imagem no espelho da fonte.

Se o contato com a água, para Narciso, é mortal, para o sujeito lírico pode ser considerado vital. O processo que levou o eu poético a olhar a vida com outros

olhos, após banhá-los “na inocência de olhos tranquilos”, assemelha-se ao ritual de imersão em água do Batismo, pelo qual se ganha uma nova vida, onde o sol primaveril, no céu como a sorrir, pode ser considerado alimento que restaura, sustenta e sacia.

Quanto ao poema IV, de “despertar”, a manhã é anunciada pelas badaladas dos sinos. A atmosfera amena, tranquila, da madrugada, cede lugar à manhã, iluminada, personificada com o adjetivo “loura”. A ambientação diurna traz, além da luz, a “Felicidade” ao eu lírico que, tal um infante, tem nela como que um brinquedo que o compraz por completo:

IV

Todos os sinos repicaram
no mais alto dos campanários.
- Felicidade, lindo brinquedo
para os meus olhos infantis!
Todos os sinos bimbalharam,
tontos de luz, na manhã loura.
Todas as vozes acordaram.
Eu sou feliz! Eu sou feliz!

Canto a oferenda luminosa que me veio das tuas mãos.
E os sinos marcam na manhã clara
o ritmo claro do meu coração.
Felicidade, a graça boa que eu não pedi e me trouxeste,
o anel de vidro pequenino que puseste nas minhas mãos.

Felicidade, o anel que tu me deste...
(TOSTES, 1988, p. 81)

Na segunda estrofe do poema “IV”, o eu poético se expressa sob a forma do canto. As badaladas dos sinos passam a marcar o ritmo “claro” – vibrante - do coração revigorado, em explosão de vida, do eu lírico.

A felicidade tão louvada e exaltada veio até o sujeito lírico como “oferenda luminosa”, “graça” inesperada e singelamente sugerida na metáfora “anel de vidro”, indicando a transitoriedade da mesma, em ser valiosa e frágil simultaneamente. Manuel Bandeira versou sobre o mesmo tema, no livro *A Cinza das Horas*, de 1917:

O anel de vidro

Aquele pequenino anel que tu me deste,
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...
 Assim também o eterno amor que prometeste,
 - Eterno! era bem pouco e cedo se acabou.

Frágil penhor que foi do amor que me tiveste,
 Símbolo da afeição que o tempo aniquilou, –
 Aquele pequenino anel que tu me deste,
 – Ai de mim – era vidro e logo se quebrou...

Não me turbou, porém, o despeito que investe
 Gritando maldições contra aquilo que amou.
 De ti conservo no peito a saudade celeste...
 Como também guardei o pó que me ficou
 Daquele pequenino anel que tu me deste...
 (BANDEIRA, 1970, p. 45)

Manuel Bandeira era considerado como um irmão mais velho para os integrantes do grupo modernista da Praça XV, do qual Theodemiro Tostes fez parte. Talvez homenageando o poema do mestre, Tostes retoma a imagem do “anel de vidro pequenino”, mas, se o eu lírico de Bandeira compara o pequenino anel ao amor, o de *Novena* o compara à felicidade.

O verso “anel que tu me deste” não é comum apenas aos poemas do autor de *A Canção Preludiada* e ao autor de *O Ritmo Dissoluto*. As cantigas de roda e cirandas também trazem em si tal imagem que remete diretamente à temática da efemeridade das coisas. Além disso, as cantigas e cirandas relacionam-se diretamente ao universo pueril.

No poema “IV”, a felicidade, “anel de vidro pequenino”, é um lindo e frágil brinquedo para o eu lírico, como se estivesse destinada a se quebrar ou se desfazer perante “olhos infantis”. A juventude, para Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 513), é o símbolo do perfume da flor narciso. Canta-se a vida, que se renova, que desperta o eu lírico. Sinos marcam o ritmo do coração do sujeito poético, pleno de vida.

Já no poema “V”, acontece novamente um retorno aos motivos bíblicos, especificamente, nesse caso, com a narrativa das bem-aventuranças (Mt 5, 3-12), logo nas duas primeiras estrofes, nas quais o eu lírico se volta para si:

V

Bem-aventurados os meus olhos
 porque viram nos teus o que os outros não viram,
 porque viram o nimbo que enlularava a tua cabeça santificada
 pelo sofrimento!

Bem-aventurada a minha alma que o teu amor dessedentou
 e as minhas mãos que receberam a oferenda
 e a minha voz que te louvou!

O travo da tristeza que eu provara deu mais doçura ao gozo
 que me deste,
 quando eu bebi no cântaro de barro – suave e fresco como
 a polpa dos teus lábios – a água límpida e boa do regato
 mais claro:

a água que banhou de um frescor matutino
 e pôs canções cheias de sol na minha boca
 e sóis nascentes nos meus olhos,
 e elevou para a luz as minhas mãos humildes
 onde havia memórias de contactos e perfumes antigos,
 e abriu no meu jardim capulhos murchos
 e remoçou as árvores sem folhas
 e fez cantar a voz extinta dos repuxos.

Senhora minha, creio em ti, creio na vida.
 Creio em mim-mesmo pelo que me revelaste.
 Creio no amor que é forte como a vida.
 (TOSTES, 1988, p. 83)

Ao estilo das “bem-aventuranças”, o eu poético felicita a si próprio, admirando-se, narcisicamente. A presença em profusão de pronomes possessivos referentes à primeira pessoa reforça a ênfase no “eu”. Novamente, aqui, estamos diante de mais um mitema que remonta a Narciso, a autocontemplação, levando-nos a crer que, de fato, o mito do mais belo dos mortais perpassa a obra.

O sujeito que fala no poema observa os olhos de alguém, e o sofrimento que enxerga, tal um espelhamento, pode ser considerado como o dele mesmo, uma vez que se revela triste, na terceira estrofe.

A água é elemento vital, para o eu lírico, assim como para Narciso, que junto dela nasceu e pereceu, constituindo-se, portanto, como um dos mais importantes mitemas que apontam para o mito.

Ao provar de uma doce água, que a compara ao amor, tem sua alma dessentada e dela se regozija. Essa “água” viva, tal qual aquela prometida por Jesus à samaritana, desencadeia uma série de efeitos reparadores sobre o eu poético, indicados pela série de repetições da vogal “e”, na quarta estrofe, aliteração esta que intensifica a musicalidade do poema.

Ao final destes versos, diz o sujeito lírico que passa a crer na vida, pois a crê tão forte como o amor. Sobre essa colocação, a voz poética subverte a linguagem bíblica, que diz: “o amor é forte como a morte” (Ct 8,6), ao dizer que “o amor é forte como a vida”. O poema VI já inicia com a citada frase:

VI

O amor é forte como a vida.
Há sempre em nós um broto verde que espera
a graça de uma flor.
E a primavera, tarde ou cedo,
chega num gesto, num sorriso
ou numa palavra de amor.

Ó criatura compassiva,
eu olhava desencantado a paisagem de desencanto,
quando a tua voz cantou no meu ouvido,
suave, embaladoramente,
como uma canção de acalanto.

Vamos colher a vida que passa,
numa ronda ingênua, meu amor.
Vamos colher a nossa vida,
como o perfume que se bebe
na taça leve de uma flor.

Anda a roda, desanda a roda, da nossa vida, do nosso amor...
(TOSTES, 1988, p. 85)

O período matinal desenvolvido até então sugere o início da primavera, confirmada na primeira estrofe do poema. Se, na vida, momentos de aridez podem ser superados para que o broto possa dar lugar a uma flor, o amor pode amadurecer, apesar dos empecilhos, pois nesta comparação é tão forte quanto a vida.

Ao contrário de Narciso, que não se sensibilizava com o canto das ninfas ou com as investidas de Eco, o eu poético é atraído justamente por uma voz suave e

melodiosa. Enternecido, o eu lírico passa a querer aproveitar a vida, por demais efêmera, fugaz, passageira.

Nesse entremeio, convém reparar no paralelismo estabelecido entre o final do poema e uma popular cantiga de roda, de domínio público, que transcrevemos:

Anda a roda

Anda a roda
 Porque quero me casar.
 Desanda a roda
 Que eu não quero me casar.
 Oh, moça que está na roda
 Escolha o moço que lhe agradar.
 Este não me serve,
 Aquele não me agrada.
 Só a ti hei de querer,
 Só a ti, só a ti,
 Só a ti hei de querer.

O eu lírico passa a crer no amor, como já manifestara no final do poema V. O amor, no entanto, segundo Cavalcanti (1993, p. 221): “traz a exigência da dualidade e da existência do outro para que possa realizar o seu trabalho de ligação. O amor se realiza no encontro das dualidades, do eu com o tu”.

Narciso, de acordo com Cavalcanti (1993, p. 221), torna-se um ser amoroso – um crente do amor enfim, quando percebe que o outro projeta na sua corporeidade reflexos da sua alma e quer conhecer esse outro projetado sobre as águas, dobrando-se em uma atitude de mergulho e indo ao encontro, efetivamente, do outro e da sua alma.

A cantiga de roda anteriormente mencionada prefigura um casamento, uma união, que também ocorre no mito de Narciso, consoante Cavalcanti (1993, p. 222), com o hierogamos, casamento sagrado (interação entre *anima* e *animus*, respectivamente a figura interior de mulher contida em um homem e a figura de homem atuando na psique de uma mulher, para Jung), representado na busca da imagem da alma, da irmã gêmea que Narciso vê na água, que tem a função de ligação, de relação entre os opostos. Ao se “unir” à irmã, reconhecendo-se e reconhecendo o outro, individualizando-se, enfim, segundo Cavalcanti (1993, p. 224), Narciso, na versão de Pausânias, mergulhando nas águas, abraça a morte,

que passa a significar simbolicamente renovação, pois a imersão na água, como um rito, é ato necessário para o nascimento de um novo ser.

Depois de um início com ressaibo bíblico, o poema conclui com um verso inspirado em um provérbio popular: “a vida é uma roda, tanto anda como desanda”, sugerindo a ideia de circularidade, dos ciclos na existência, como o inverno dá lugar à primavera e a morte a uma nova vida.

Nas linhas que se seguem, os versos do próximo poema:

VII

Neste jardim suave tu floriste, quando as outras flores morriam.
Nele há colos de relva para todo o cansaço
e a sombra desce, cariciosa e morna, das ramagens tranquilas.

Mansidão...

Volúpia de pensar que a vida cabe como um fruto maduro em nossas mãos...
Volúpia de pensar que tudo é claro,
porque os olhos da gente estão cheios de luz...
E de ver todo o céu, maravilhosamente, na humildade feliz da água azul...

Mansidão...

Volúpia de pensar que a vida cabe, como a tua mão, na minha mão...
(TOSTES, 1988, p. 87)

Nesses versos, o eu poético demonstra sensações opostas: mansidão e voluptuosidade. A primeira, a mansuetude, reside na natureza, corporificada, que acaricia e enternece. A volúpia, por sua vez, vem ligada à racionalidade, como sinaliza o início dos versos 6, 8 e 13: “volúpia de pensar”. Essas sensações conflituosas condensam a tensão vivida pelo eu lírico, dividido entre a fruição e a contensão.

E eis que estamos diante de uma ambiguidade sonora na construção do seguinte verso: “volúpia de pensar que a vida cabe”. Existem duas maneiras possíveis de se ler o fragmento: *volúpia de pensar que a vi/da/ ca/be* e *volúpia de pensar que a vi/da ca/be*.

Os dois modos de se ler o referido verso resultam na formação de sentidos distintos: o desejo de “que a vida acabe”, no primeiro modo, e a constatação de “que a vida cabe”, no segundo. Tais modos reforçam o movimento pendular em que se encontra o eu poético: em meio à fruição e à contensão.

Na primeira forma, “volúpia de pensar que a vi/da/ ca/be”, o sujeito lírico se vê lançado a gozar a vida, sugerida como “fruto maduro”, pronta ao desfrute. Já na segunda forma, “volúpia de pensar que a vi/da ca/be”, o eu poético vislumbra um termo à sua existência. Se no primeiro modo a vida é desejada, na segunda se expressa um desapego em relação a ela.

Narciso, ao dar-se conta de seu malfadado amor, renuncia à sua vida: “Exaurido de amor, expiro em minha aurora. / A morte não me pesa, alivia-me as penas, / Quisera perdurar naquele a quem adoro: / ambos, num só, concordes, morreremos juntos” (OVÍDIO apud CAMPOS, 1998, p. 212).

A voz poética, já no poema VIII, recita o seu “Glória”, solenemente, à semelhança do “*Gloria in excelsis Deo*” que se canta após a longa espera da Quaresma, no Sábado de Aleluia:

VIII

Glória a ti que puseste em minha fronte humilde
esta coroa imerecida!
Glória ao momento religioso em que anunciaste
a aleluia da minha vida!

Fresca orvalhada caindo na aridez da terra seca.
Senhora cheia de graça, glória a ti que és toda bela!
Glória aos lábios que disseram a palavra mais suave,
e aos teus olhos de água limpa onde os meus olhos se abeberam!

Glória a ti nas alturas a que te ergui cantando!
Ao teu corpo de flor batido pelo vento!
À tua alma branca de luz!

Glória a ti nas alturas a que te ergui cantando!
Ao teu corpo de flor batido pelo vento!
À tua alma branca de luz!

Glória às mãos que coroaram meus cabelos!
Glória a mim que subi, quando te ergui cantando
para a luz!
(TOSTES, 1988, p. 89)

O eu poético glorifica um “momento religioso”, em que teve anunciada a “aleluia da vida”. Recebeu ele uma coroa, ornamento historicamente ofertado aos vencedores em competições. Pelo percurso interpretativo até então traçado, pode-se dizer que a vida revigorada do eu lírico, pode ser compreendida como a “aleluia”, a Páscoa, a vitória sobre a morte, o renascimento que ele vivenciou.

Além de estar atrelada à simbólica da vitória, a coroa, em consonância com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 291), era um dos símbolos, ao lado do véu e do anel – que surgiu no poema IV - do ritual de consagração das virgens, que teriam Cristo como esposo. O amor une. Religião quer dizer religar, tornar a unir. O momento religioso do eu lírico manifesta-se quando ele se torna um com aquela a quem se dirigia, de modo que ao glorificá-la, glorificava a si.

O poema IX, de maior extensão, é o momento de extremo júbilo do eu poético:

IX

ALELUIA! ALELUIA!
A minha alma está vestida de verdura!
Flui a água feliz na relva mole
e o vento acarícia as rosas nuas.

Setembro abriu as mãos cheirosas sobre a minha vida
no gesto manso de quem abençoa.
Setembro encheu de passarinhos a árvore da minha vida.

Banhou de sol meus olhos tristes e entreabriu os meus lábios
para eu dizer palavras que não tinham voz,
para provar o vinho que não tem ressaibo.

A minha alma está lavada de frescura!
Há gomos verdes nos canteiros orvalhados
e promessas de frutos...

Aleluia!

Canto aleluia, e nos meus olhos amanhece,
lábios manchados pelo vinho rubro
que a vida pôs na minha taça leve.

E como um vegetal ébrio de primavera,
num anseio de azul, levanto os braços,
a alma verde no sol e o coração na terra.

Sinto dentro de mim o sangue de setembro,

um cheiro bom de terra úmida de orvalho,
a humildade do chão e a pureza da luz.

Na minha boca estranha música murmura,
borbulho trêmulo, voz trêmula, trilando...
A minha alma está vestida de verdura!
A minha alma está cantando!
(TOSTES, 1988, p. 91-92)

A voz lírica, no poema final, está plena de vigor. Setembro trouxe ao sujeito lírico vida – sol - e alegria – vinho -, por intermédio da Senhora da Graça: a Primavera.

O fonema /u/ surge em profusão no poema IX: aleluia, verdura, flui, água, nuas, abriu, encheu, banhou, entreabriu, eu, frescura, frutos, rubro, azul, humildade, pureza, luz, música, murmura, borbulho, trêmulo. No soneto “Vogais”, Arthur Rimbaud relaciona a sonoridade das vogais a sensações diversas:

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,
Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
A, velado voar de moscas reluzentes
Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;

E, nívea candidez de tendas e areais
Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
Da ira ou da ilusão em tristes bacanaís;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos;
- Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!
(CAMPOS, 1993, p. 37)

Sobre a vogal “u”, em seu sinestésico soneto, Rimbaud a associa ao verde da pureza. O “u” sugere ascensão, elevação, provocando as sensações de tranquilidade e de repouso, de acordo com Gomes (1985, p. 53-54). Tais correspondências verificam-se no poema IX por meio de vocábulos como “verdura” e “frescura”, que sugerem pureza; “aleluia”, indicando elevação; e de imagens suaves como “flui a água feliz na relva mole / e o vento acaricia as rosas nuas”.

O eu lírico, enfim, assemelha-se à flor narciso, que floresce sempre na primavera – “sinto dentro de mim o sangue de setembro”, próximo a solo úmido – “um cheiro bom de terra úmida de orvalho”, e levemente inclinada para baixo – com “a humildade do chão e a pureza da luz”.

Em síntese, nesta “caça ao mito”, que propõe o método mitocrítico durandiano, concluímos que o mitologema da relação “eu” / “outro” é o núcleo mítico sobre o qual se constrói o mito de Narciso e o eu poético de *Novena à Senhora da Graça*.

Na narrativa mítica narcísica, os pólos da relação de um “eu” que necessita de um “outro” correspondem de um lado ao filho de Cefiso e Liríope e do outro lado a Eco / Amínias / ou a irmã gêmea de Narciso. O “mais belo dos mortais”, no entanto, rejeitou a todos e escolheu a si próprio. Estabelece-se aqui o mitema do autoadmirador, que se cansa das extenuantes caças a que se lança, que tem sede junto às águas puras em que se refresca e se lança à contemplação do objeto de seu desejo, como nos sugere a tela de Caravaggio, a seguir:



Ilustração 1: “Narcissus”¹², 1599

¹² Fonte: <<http://www.wikipaintings.org/en/john-william-waterhouse/psyche-opening-the-golden-box-1903>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

Além de Caravaggio, com sua arte barroca, John Willian Waterhouse, representante da arte romântica, introduz Eco na ordem do dia, como se pode observar:



Ilustração 2: "Echo and Narcissus"¹³, 1903

Parte integrante do mito de Narciso, Eco, como vimos, foi uma ninfa que desejou o amor de Narciso. A etimologia grega de ninfa, *nymphē*, remete ao substantivo noiva. As ninfas representavam a fertilidade e eram associadas à conjugação dos opostos. A sensualidade com que é retratada transmite justamente essas tendências. A irredutibilidade de Narciso, porém, o distanciou de Eco, deixando-os cada qual de um lado, separados, justamente como a tela os apresenta.

Interessante observar outra tela contemporânea, de autoria do mesmo Waterhouse, cuja personagem mitológica guarda certa semelhança física com Eco, menos erotizante, contudo, por se tratar de uma deusa.

A figura retratada é Psique, divindade que personifica a alma. Não é à toa recorrer a esta personagem, visto que a Psicologia, que trazia o nome e a carga

¹³ Fonte: <<http://www.wikipaintings.org/en/john-william-waterhouse/echo-and-narcissus-1903>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

semântica da deusa, desvinculava-se da Filosofia e ganhava destaque no final do século XIX e início do século XX. Era a ciência que surgia com ênfase no indivíduo e seu comportamento.

Estava em voga, nas correntes artísticas e literárias finisseculares, o culto do irreal, a arte do sonho e o espiritualismo. Raymond (1997, p. 55), rememora que Narciso, desdenhando as ninfas e enamorando-se de si mesmo, serviu aos psicólogos como exemplo modelar da tendência à introversão. Na tela a seguir, de Waterhouse, Psique abre a caixa de Perséfone, pensando nela conter uma porção da beleza imortal - que deveria ser entregue e usada unicamente em favor de Afrodite - que a ajudaria na conquista para si de seu amado Eros. A jovem Psique pensa em si e em seu amor, mas ao abrir a caixa de ouro entra em contato com o sono estígio que a imobiliza e a deixa como morta.



Ilustração 3: “Psyche opening the golden Box”¹⁴, 1903

Psique se volta para si e quase põe sua vida em jogo. O enfoque de Narciso, à semelhança deste episódio do mito de Eros e Psique, foi unicamente a si próprio. Não mediu, porém, o jovem beócio, as consequências de seu

¹⁴ Fonte: <<http://www.wikipaintings.org/en/caravaggio/narcissus>>. Acesso em: 23 jan. 2012.

desarrazoado amor, e definhava, com o passar do tempo, paralisado, em sua autoadmiração.

Em *Novena à Senhora da Graça*, o eu lírico, em primeira pessoa, saúda uma “Senhora” a quem dirige suas palavras. Configura-se a presença de um “eu” e de outrem. Ao invés de exaltar aquela que o inspirava, porém, passou o eu poético a bendizer a si mesmo, em relação direta ao mitema do autoadmirador. A atmosfera de cansaço e de sede, a exemplo da narrativa mítica, também se fez presente nos poemas iniciais.

Se por um lado, Narciso percebe que a solução para o seu sofrimento era a conjugação com sua imagem refletida, golpeando-se e morrendo, caindo em direção ao seu reflexo, de outro lado, o sujeito que emana dos demais poemas de *Novena*, ritualisticamente, revigora a sua alma no ato da criação poética.

De acordo com o que se expõe, portanto, semelhanças entre o percurso de Narciso e o do eu lírico puderam ser estabelecidas. O desfecho entre ambos guarda uma diferença que reatualiza o mito: se o filho de Liríope morre junto à fonte pela impossibilidade de amar sua imagem no espelho das águas e converte-se em flor, o eu poético junto às águas – a consciência - não perece, antes, se revigora, pois se encontra com aquela a quem exaltava – sua alma -, em sonho, e a ela se une, para, enfim, restaurarem a unidade entre si e serem poesia.

Considerações finais

Theodemiro Tostes, marcado por tendências simbolistas devido a sua literatura de formação que compreendia, em grande parte, escritores franceses do fim do século XIX como Paul Valéry e André Gide, aliado à predileção por Alphonsus de Guimaraens – de quem manifestou o apreço pelas referências e personagens bíblicas, delas se apropriando – além de Cecília Meireles e Manuel Bandeira, caracterizou-se pelo manejo do verso polimétrico e por uma poesia lírica de tom entusiástico e vivaz, em *Novena à Senhora da Graça*, que se difere de seu livro inicial, *A Canção Preludiada*, em que o tema de Narciso surge, porém, de forma amena e melancólica.

A poesia modernista no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1925 e 1931, foi uma espécie de síntese entre Simbolismo e Regionalismo, que encaminharam, por sua vez, a poesia gaúcha para duas vertentes, segundo Schüller(1982): a primeira, referencial, e a segunda, não-referencial, no sentido de se voltar para as essencialidades interiores, na qual Tostes, com sua lírica, pode ser incluído. Cantando o amor, volta-se para si mesmo, narcisicamente:

O meu amor foi assim

O meu amor foi assim.
Meu olhar parou além do espírito
e outro olhar brilhou em mim.

Era outra sombra? Era eu mesmo?
Ou era alguém que eu trazia
Oculto dentro de mim?...

Seria uma sombra estranha?
Seria uma flor exótica?
ou uma flor do meu jardim?

Era eu mesmo. Eras tu mesmo.
Tu e eu transfigurados
num fim que não tinha fim.

Era um reflexo do espelho.
Era a rosa do meu sangue
Florescida dentro de mim.
(TOSTES, 1988, p. 158)

Neste poema publicado postumamente, do livro *De grão em grão*, sombra, flor exótica, reflexo, espelho são imagens significativas que remetem ao mito de Narciso, *leitmotiv* da obra poética do modernista gaúcho. Na poesia de Tostes, o mito é fundo temático fundamental.

Como patrimônio antropológico, o mito responde às inquietações do homem sobre questões que a lógica não poderia resolver. Os mitos sobre a origem e a criação do mundo são um exemplo.

Narrativas orais, em princípio, os mitos constituem-se como uma das primeiras expressões de arte transmitidas pela oralidade, depois pela escrita, assim como a poesia, a arte da palavra condensada.

Na perspectiva de Gilbert Durand (1996), a poesia pode ser lida como campo de materialização do mito, e este, como fundo temático da literatura. Dessa forma, orientamos nossa leitura do *corpus*, examinando a influência exercida pelo mito na poesia.

A presença do mito de Narciso em *Novena à Senhora da Graça* foi evidenciada ao adotarmos o método mitocrítico de Durand, que nos possibilitou comprovar reminiscências da narrativa mítica no texto poético e confirmar a importância do protagonista do mito narcísico na leitura interpretativa dos poemas.

Os índices de aproximação do mito de Narciso com o texto poético foram estabelecidos na procura dos mitemas, fase preliminar na mitocrítica durandiana. Constatamos como mitemas mais significativos o cansaço, a sede e a autoadmiração do eu lírico.

As sensações do cansaço e da sede fizeram com que Narciso, a exemplo do eu poético, procurasse saciar suas necessidades. É aqui que entra em cena a importância da água, que sacia a sede de quem a bebe, mas também inebria, refletindo a imagem, como um espelho, daquele que a ela se volta.

O eu lírico nos versos do *corpus* dirige-se a um “tu” expresso na “Senhora da Graça”. A relação do eu com o outro, mitologema em questão no mito de Narciso - que desprezou, contudo, a Eco, a Amínias e a todos os outros que lhe devotavam afeto – repetiu-se, semelhantemente, na obra em análise de Tostes.

Dirigindo-se a um “tu”, por quem ansiava, em sonho, o eu poético entrava em contato consigo mesmo, à semelhança da dinâmica do encontro com a “água inebriante”. Constrói-se, desse modo, um eu lírico narcisista.

Se na narrativa mítica, o desfecho de Narciso foi lançar-se sobre as águas para consumir o seu amor, embora nesse gesto encontrasse a morte e se tornasse flor, o eu poético, em *Novena*, voltando-se para si mesmo, em seus sonhos, restaurou sua alma, obscura, que se iluminou, e pode tornar a cantar, feliz, em paz consigo mesmo. A própria poesia configura-se como a “Senhora da Graça”. O poeta escreve, sonha, para poder viver.

Guardando diferenças com o mito a que se remete, a obra revigora a narrativa mítica, sendo um canto lírico-amoroso de exaltação à vida e ao autoconhecimento, escrita por um autor que ainda preso ao Simbolismo figura como um dos pioneiros do Modernismo no Rio Grande do Sul.

Causa estranheza o fato de a obra poética publicada do autor reduzir-se à época da juventude. A esposa do poeta, Mary Kler Tostes, reconhece na personalidade de Theo, como o chamava, a razão para tal, pois, segundo Kler, ele tinha uma forte autocrítica, além de certo pudor e timidez.

O estudo da obra poética de Theodemiro Tostes, por fim, possível em grande parte pelo acesso de Tania Franco Carvalhal à documentação e a originais junto à família do escritor, é um campo aberto e que poderia ser trilhado na perspectiva do levantamento de fontes inéditas do autor, do diálogo com a produção literária de outros poetas como Augusto Meyer, Guilherme de Almeida e Paul Valéry, de quem pouco ou quase nada há de traduzido em poesia no Brasil, além da análise de como o texto de *Novena à Senhora da Graça* é interpretado em sua adaptação como peça de câmara, diversas vezes apresentado no Sul do país.

Referências bibliográficas

Do autor:

TOSTES, Theodemiro. **A Canção Preludiada**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1925.

_____. **Novena à Senhora da Graça**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1928.

_____. **Bazar**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1931.

_____. **Pequeno guia da poesia portuguesa**. Porto Alegre: Globo, 1967.

_____. **Obra poética**: Estudo crítico, biobibliografia e notas de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1988. v. 1.

_____. **Nosso Bairro**: memórias. Apresentação de Sérgio da Costa Franco; estabelecimento de texto de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1989. v. 2.

Geral:

ABDALA Jr., Benjamin. **Literaturas de língua portuguesa - marcos e marcas**: Portugal. São Paulo: Arte & Ciência, 2007. (Col. Literaturas de Língua Portuguesa, v. 1).

ARINOS, Paulo. Novena à Senhora da Graça. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 22.6.1928, Página Literária, p. 12.

ARISTÓTELES. **Poética**. pref. Maria Helena da Rocha; Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**: poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BILAC, Olavo; PASSOS, Sebastião Guimarães. **Tratado de Versificação**. 10. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Tradução Ecumênica**. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. v. 2.

- CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade. In: _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1971. v. 2. p. 23-34.
- CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Theodemiros Tostes**: Porto Alegre, modernismo, poesia, memória. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; EDIPUCRS, 2009. (Col. Humanidades, v. 4).
- _____. A obra poética de Theodemiros Tostes. In: Tostes, T. **Obra poética de Theodemiros Tostes**: estudo crítico, biobibliografia e notas de Tania Franco Carvalhal. Porto Alegre: Fundação Paulo do Couto e Silva, 1988. v. 1.
- CAVALCANTI, Raíssa. **O mito de Narciso**: o herói da consciência. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- COMTE, Fernand. Narciso ou o efeito do espelho. In: _____. **Os heróis míticos e o homem de hoje**. São Paulo: Ed. Loyola, 1994. p. 177-185.
- DABEZIES, André. Mitos primitivos a mitos literários. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. pref. Nicolau Sevcenko; Trads. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- DURAND, Gilbert. Mito e Poesia; Método Arquetipológico: da Mitocrítica à Mitanálise; Passo a passo mitocrítico. In: _____. **Campos do Imaginário**. Textos reunidos por Daniele Chauvin. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p. 41-54; 145-169; 245-259.
- _____. **Mito e sociedade**: a mitanálise e a sociologia das profundezas. Lisboa: A regra do jogo, 1983.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli 6. ed. 2. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Col. Debates, v. 52).

- ELIOT, Thomas Stearns. A Música da Poesia. In: _____. **Ensaio de Doutrina Crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997. (Col. Filosofia e Ensaio). p. 71-94.
- FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. pref. Nicolau Sevcenko; Trad. Carlos Sussekind et. al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- GIDE, André. O Tratado de Narciso (Teoria do Símbolo). In: _____. **A Volta do filho pródigo**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- GOLIN, Cida. **Memórias de vida e criação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999. (Col. Memória das Letras, v. 2).
- GOMES, Álvaro Cardoso (Org.). **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- GOUVÊA, Paulo de. Uma página de Murger. *Correio do Povo*. Maio de 1927. In: Copstein, Jayme. Crônica: Maninha. 17/11/2008. Disponível em: <<http://www.jaymecopstein.com.br/content/ColunistasShow.asp?acao=CC&seclid=10&edild=&calendario=01/11/2008&cntld=773>>. Acesso em: 14 nov. 2011.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 2008. p. 118-162.
- JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva; Maria Luíza Appy. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Modernismo no Rio Grande do Sul**: materiais para o seu estudo. São Paulo: IEB/USP, 1972.
- LIMA, Ruy Cirne. Novena à Senhora da Graça. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 13.5.1928, Página Literária, p. 12.
- MELLO, Gláucia Boratto R. de. "Contribuições para o estudo do Imaginário". In: **Aberto**, Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994. Disponível em: <<http://emaberto.inep.gov.br/index.php/emaberto/article/viewFile/910/816>>. Acesso em: 05 fev. 2012.

MEYER, Augusto. Louvação. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 13.5.1928, Página Literária, p. 12.

MURICY, A. Teodemiro Tostes. In: _____. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2. (Col. Textos, v. 6). p. 1249-1252.

_____. **A nova literatura brasileira**: crítica e antologia. Porto Alegre: Edição da Livraria do Globo, 1936.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Trad. Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959. p. 85-91.

_____. A morte de Narciso. In: CAMPOS, Haroldo de. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Col. Signos, v. 24).

PIRES, Gláucia Nascimento da Luz. Elevação e prece em Theodemiro Tostes. In: *Letras de Hoje*, PUCRS, Porto Alegre, n. 21. p. 97-103. 1975.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trads. Augusto de Campos, José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo, Cultrix, 2006.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo**. Trad. Fúlvia M. L. Moretto; Guacira Marcondes Machado. Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Col. Ensaio de Cultura, v. 12).

RESENDE, Enrique de. **Retrato de Alfonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

SCHÜLER, Donald. **A Poesia no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. (Col. Documenta, v. 22).

_____. **Poesia Modernista no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SILVA, Domingos Carvalho da. **Uma teoria do poema**. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

SOUZA, Sílvio Soares de. Novena à Senhora da Graça. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 27.5.1928, Página Literária, p. 12.

SPALDING, Walter. Theodemiro Tostes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20.1.1968, Caderno de Sábado, p. 7.

VALÉRY, Paul. Poesia e Pensamento Abstrato. In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3. reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 193-210.

_____. "Fragments du Narcisse". In: COMTE, 1994. p. 181.

VERGARA, Pedro. Novena a Nossa Senhora da Graça. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 2.8.1928, Livros e Autores, p. 2.

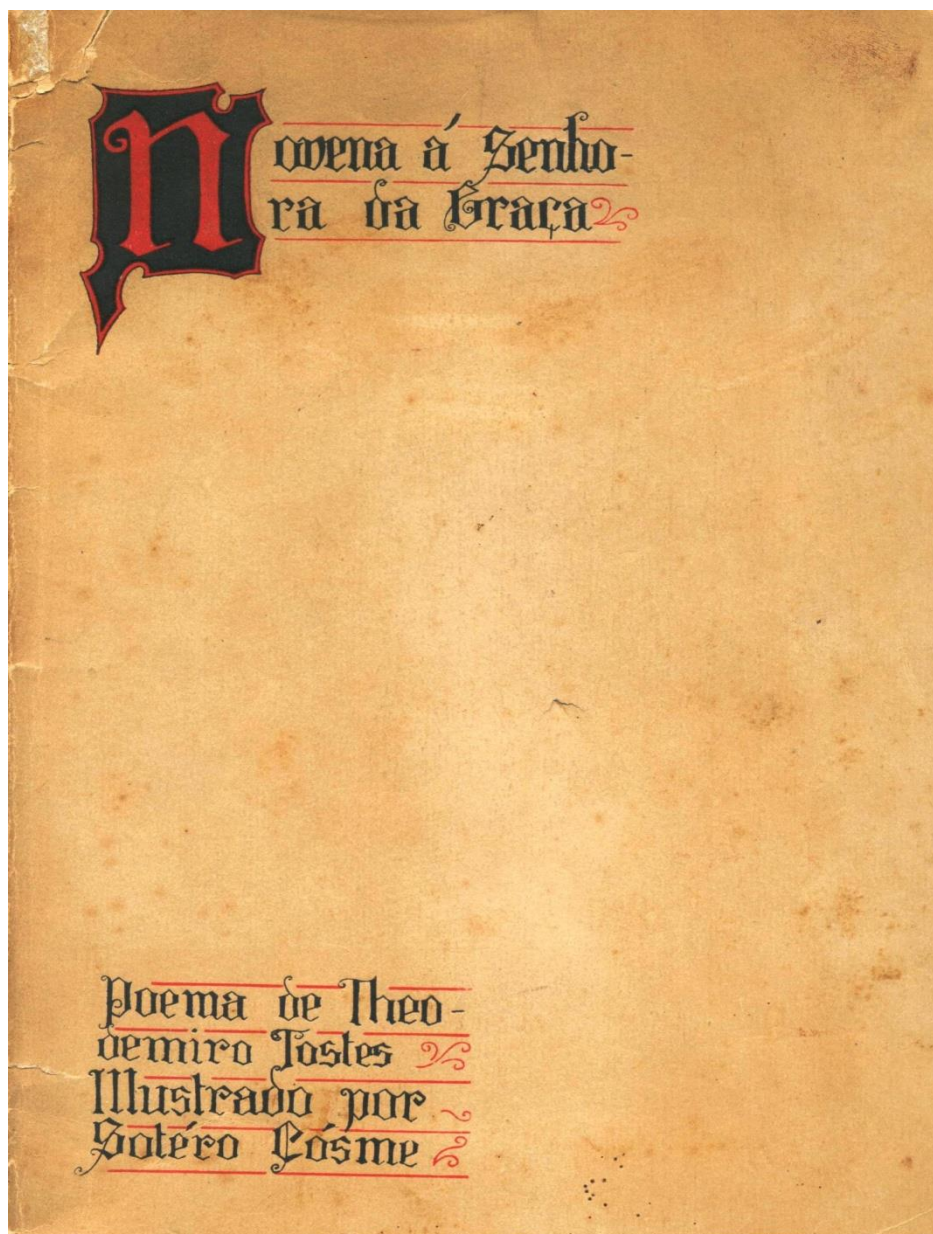
VIERNE, Simone. Mitocrítica e mitanálise. *Íris*. n. 13, p. 43-56. 1993.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

_____. **Literatura Gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul.

ANEXOS

Capa da primeira edição do livro, de 1928, encadernação brochura, de época, acervo próprio:



As ilustrações, a seguir, de autoria de Sotero Cosme, precedem os poemas de 1 a 9, de *Novena à Senhora da Graça*. Em ordem:



Figura 1

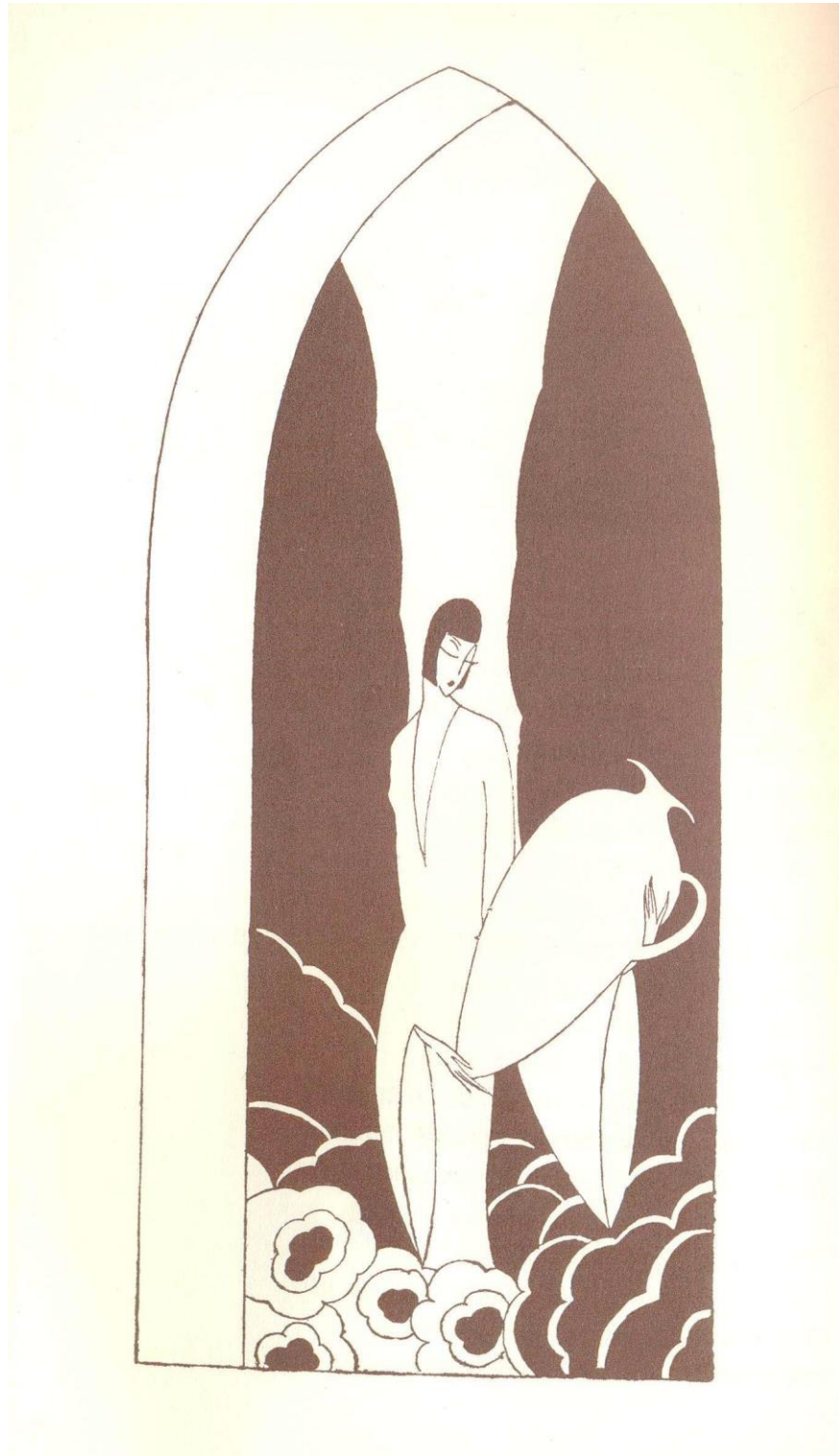


Figura 2

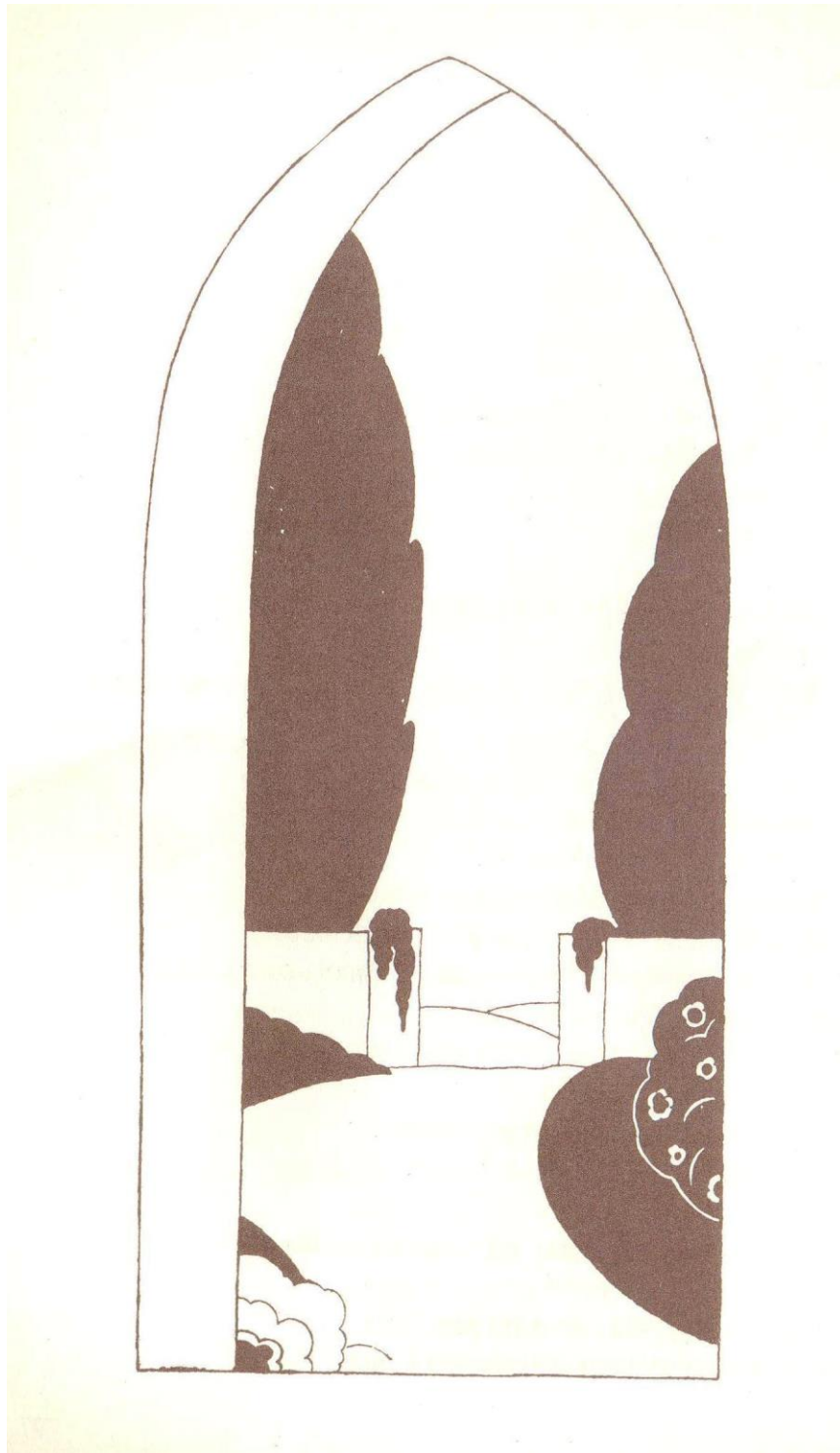


Figura 3

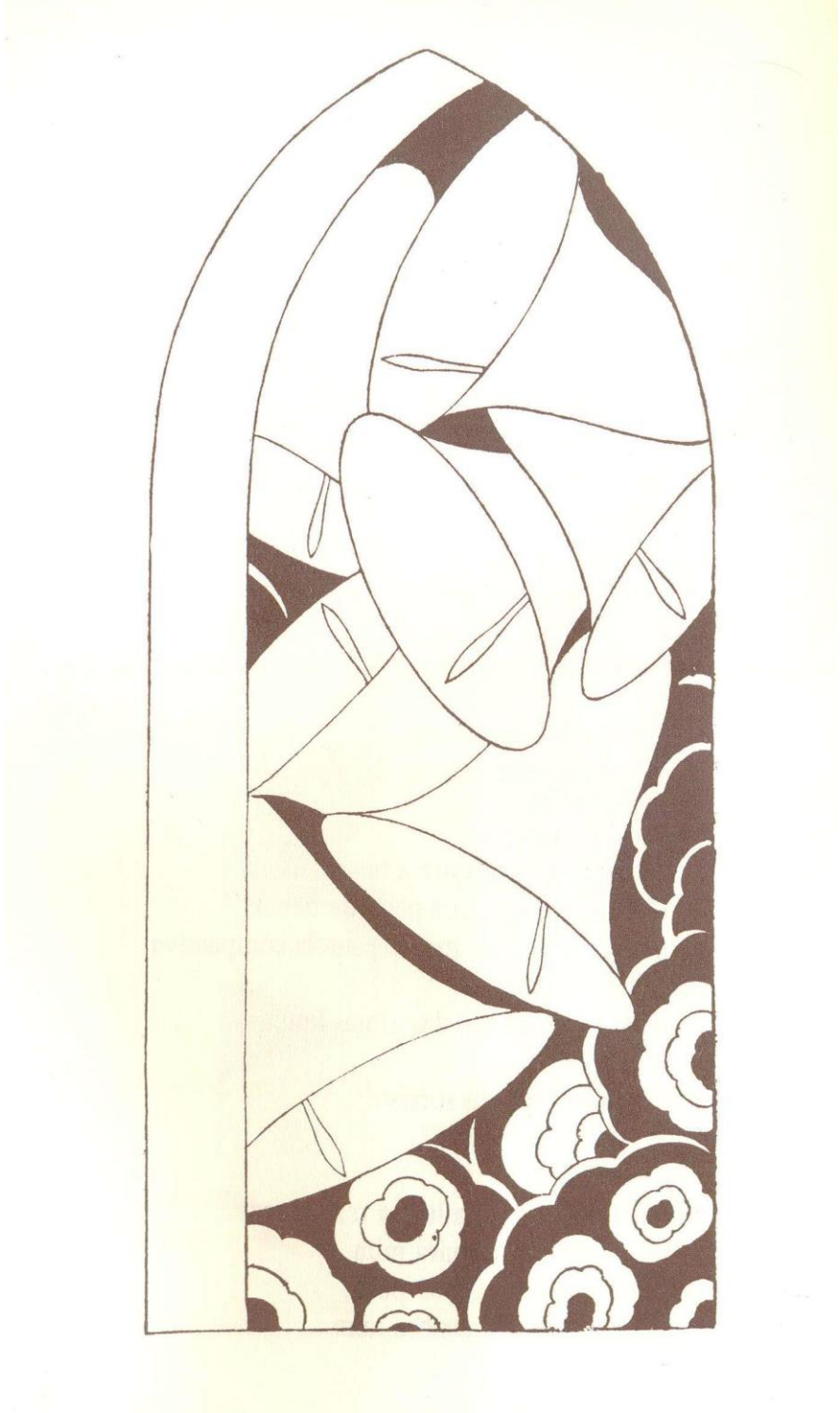


Figura 4

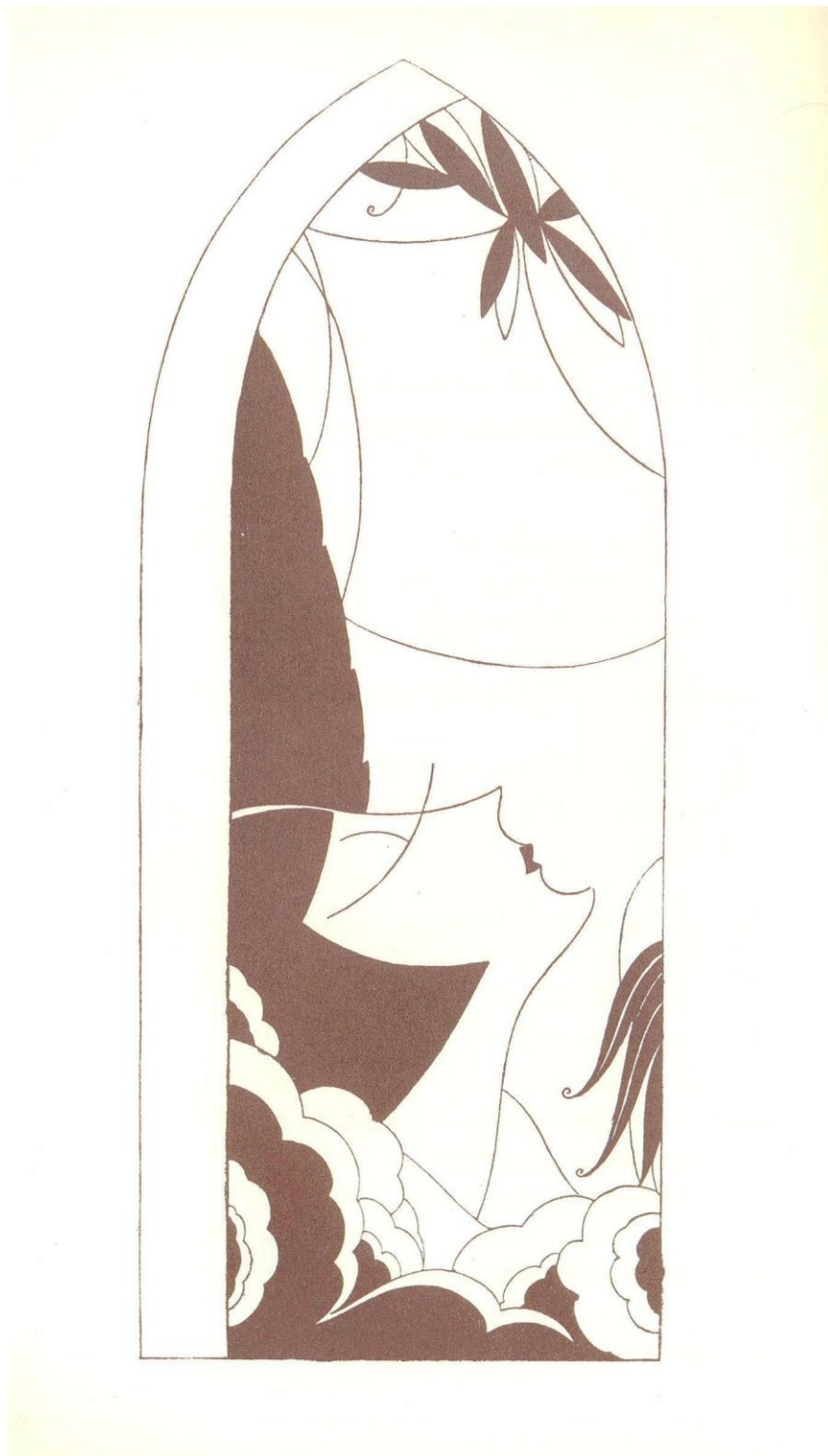


Figura 5



Figura 6



Figura 7

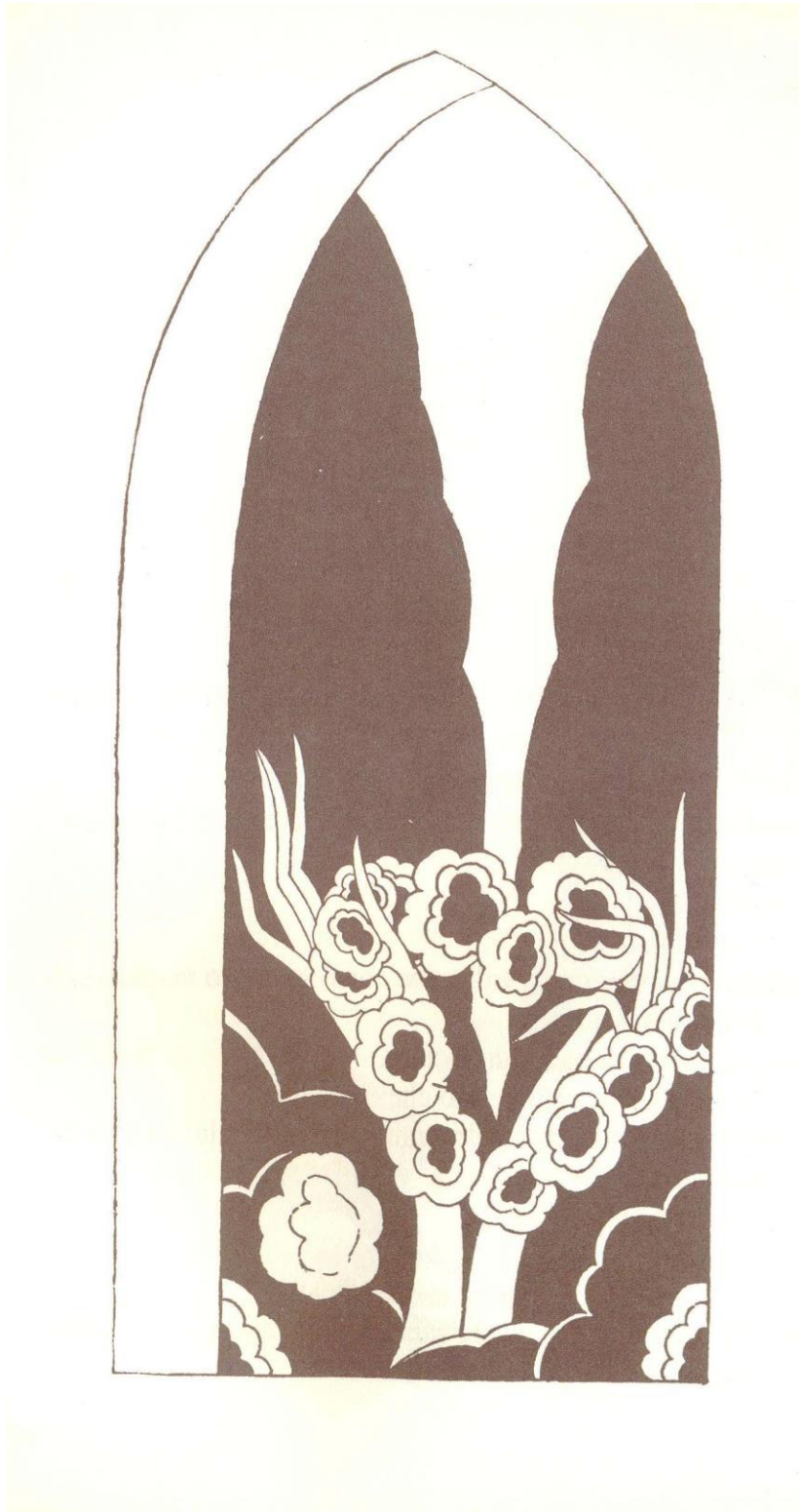


Figura 8

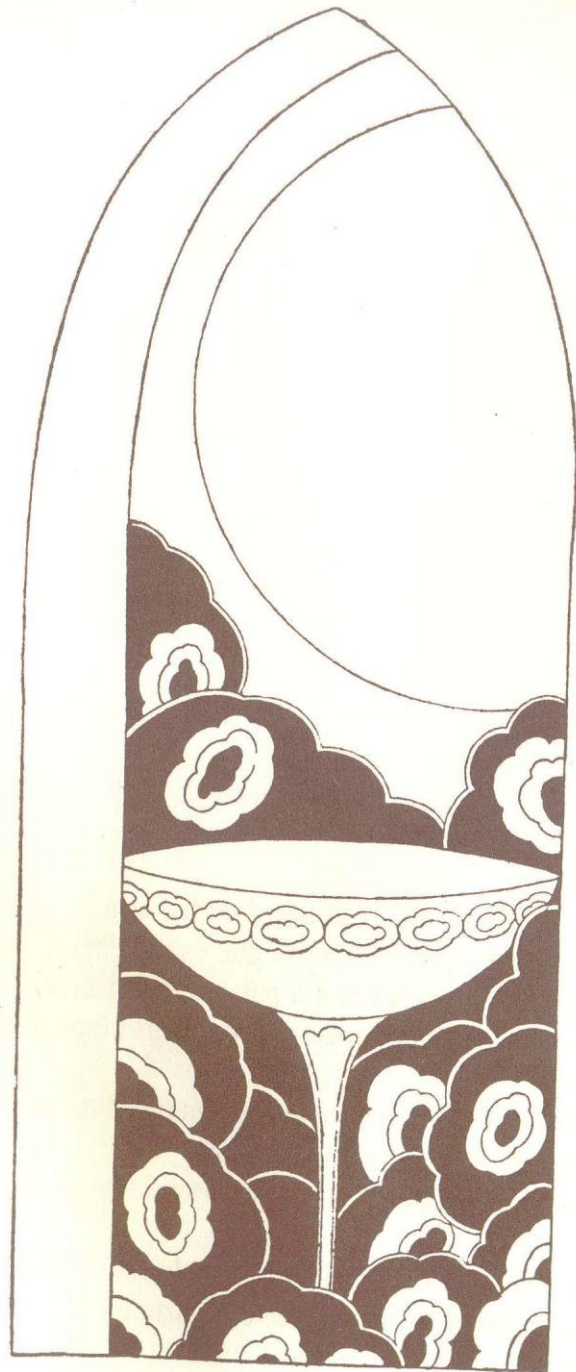


Figura 9