

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
TEORIA DA LITERATURA

MATEUS ROBASKI TIMM

**“CADA QUAL COM A SUA QUIMERA”**: UM ESTUDO SOBRE A OBSCURIDADE DO SENTIDO, A MUSICALIDADE E A METÁFORA, EM A *DIVINA QUIMERA*, DE EDUARDO GUIMARAENS

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

MATEUS ROBASKI TIMM

**“CADA QUAL COM A SUA QUIMERA”:** UM ESTUDO SOBRE A  
OBSCURIDADE DO SENTIDO, A MUSICALIDADE E A METÁFORA, EM A  
*DIVINA QUIMERA*, DE EDUARDO GUIMARAENS

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras,  
na área de concentração de Teoria da  
Literatura, da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2019

MATEUS ROBASKI TIMM

**“CADA QUAL COM A SUA QUIMERA”: UM ESTUDO SOBRE A  
OBSCURIDADE DO SENTIDO, A MUSICALIDADE E A METÁFORA, EM A  
*DIVINA QUIMERA*, DE EDUARDO GUIMARAENS**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do grau de Mestre pelo  
Programa de Pós-Graduação em Letras,  
na área de concentração de Teoria da  
Literatura, da Pontifícia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer – FURG

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

Porto Alegre

2019

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe pelo afeto e apoio, ao meu pai pelo incentivo ao trabalho, à minha irmã pelas discussões e pelo companheirismo nos estudos.

Agradeço à Renata pelo amor e por dividir comigo a vida e os livros.

Agradeço ao meu orientador, professor Carlos Alexandre Baumgarten, por ter me ensinado tanto sobre a literatura e a vida.

Agradeço a todos os professores e colegas que de alguma forma contribuíram para que a minha paixão pela literatura seja assim tão forte. Não importa a casa, sempre fui bem acolhido, durante a graduação na UFRGS, no período parisiense da *license* na Sorbonne, e agora no mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS. A minha gratidão a todos vocês.

Por fim, agradeço ao CNPq, pela bolsa que oportunizou a realização do mestrado.

## RESUMO

O estudo de três fatores composicionais – a rarefação do sentido, a musicalidade exacerbada e o emprego da metáfora – busca evidenciar como *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, contribuiu para o desenvolvimento da lírica moderna. Esta, que foi uma corrente inovadora na literatura ocidental, pretendeu distanciar-se das práticas verbais vigentes no final do século XIX, seja do discurso lógico-científico, seja das técnicas “realistas” empregadas pelos escritores. Eduardo Guimaraens cultivou a rarefação do sentido, fazendo com que a significação do poema apareça de forma imprecisa, pois múltiplas e não excludentes leituras são possíveis das suas criações literárias. Esta técnica poética implica que o leitor participe ativamente na produção do sentido, o que faz com que a obra readquira a cada leitura um aqui e um agora originais. Numa época em que a literatura havia se tornado uma mercadoria como qualquer outra e era produzida para ser consumida facilmente, a obra de arte acabou perdendo o seu caráter aurático. Por conta disto, a busca pela inserção de certa obscuridade na criação literária almejava devolver a sua aura, pelo fato de obrigar o leitor a ter um contato diferenciado com a linguagem poética. Além do vago da expressão, Eduardo Guimaraens empregou na composição dos poemas de *A divina quimera* uma exacerbada musicalidade. Este fator condiciona uma significação suplementar, para além da semântica, contribuindo para a produção de um discurso que se afasta da linguagem comunicacional e cotidiana. Por vezes, a extrema musicalidade coloca a significação do poema em um segundo plano, fazendo com que o leitor/ouvinte aprecie primeiro o ritmo empregado para após buscar o sentido do poema. O uso da metáfora é outro elemento que faz com que o discurso de *A divina quimera* se afaste de um emprego mais lógico da linguagem. A construção metafórica produz uma nova pertinência semântica, a partir do momento em que o sentido literal é abandonado em prol da sua conotação. A interpretação da metáfora permite com que diversas significações possam coexistir sem ser necessário que o leitor escolha apenas uma delas enquanto legítima. O estudo destes três fatores composicionais – a rarefação do sentido, a musicalidade exacerbada e o emprego da metáfora – em *A divina quimera* pretende evidenciar como um novo fazer literário consegue modificar a visão de mundo do seu leitor, na medida em que ele ativa a possibilidade de compreender a existência para além da superfície da racionalidade dos fatos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Eduardo Guimaraens. Lírica moderna. Simbolismo sul-riograndense. Poesia.

## RÉSUMÉ

L'étude de trois facteurs de composition - la raréfaction du sens, la musicalité exacerbée et l'utilisation de la métaphore - vise à montrer comment *La divine chimère* d'Eduardo Guimaraens a contribué dans le développement du lyrisme moderne. Ce dernier, qui était un courant novateur dans la littérature occidentale, cherchait à se distancer des pratiques verbales de la fin du XIXe siècle, qu'il s'agisse du discours logico-scientifique ou des techniques «réalistes» employées par les écrivains. Eduardo Guimaraens a cultivé la raréfaction du sens, en faisant apparaître le sens du poème de manière imprécise, car de nombreuses lectures non exclusives de ses créations littéraires sont possibles. Cette technique poétique implique que le lecteur participe activement dans la production de sens, ce qui permet à l'œuvre de retrouver un ici et un maintenant originels. À une époque où la littérature était devenue une marchandise comme n'importe quelle autre et était conçue pour être facilement consommée, l'œuvre d'art avait perdu son caractère auratique. De ce fait, la recherche de l'insertion d'une certaine obscurité dans la création littéraire a voulu rendre à nouveau son aura, en obligeant le lecteur à avoir un contact différencié avec le langage poétique. Outre le flou de l'expression, Eduardo Guimaraens a utilisé dans la composition des poèmes de *La divine chimère* une musicalité exacerbée. Ce facteur conditionne un sens supplémentaire, au-delà de la sémantique, contribuant à la production d'un discours qui s'éloigne du langage de la communication et du quotidien. Parfois, une extrême musicalité place la signification du poème sur un second plan, amenant le lecteur / auditeur à apprécier d'abord le rythme employé pour ensuite rechercher la signification du poème. L'utilisation de la métaphore est un autre élément qui fait que le discours de *La divine chimère* s'éloigne d'un usage plus logique du langage. La construction métaphorique produit une nouvelle pertinence sémantique, à partir du moment où le sens littéral est abandonné au profit de sa connotation. L'interprétation de la métaphore permet la coexistence de plusieurs sens sans que le lecteur ne soit obligé de choisir qu'un seul d'entre eux comme légitime. L'étude de ces trois facteurs de composition - raréfaction du sens, musicalité exagérée et utilisation de métaphore - dans *La divine chimère* vise à montrer comment une nouvelle écriture littéraire peut modifier la vision du monde de son lecteur, dans la mesure où elle active la possibilité de comprendre l'existence au-delà de la surface de la rationalité des faits.

**MOTS-CLÉS:** Eduardo Guimaraens. Lyrisme moderne. Symbolisme du Rio Grande do Sul. Poésie.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. BASES HISTÓRICAS E CULTURAIS DA LÍRICA MODERNA.....	14
2.1 O Simbolismo no Brasil e o surgimento da lírica moderna.....	14
2.2 Os líricos modernos franceses.....	20
2.3 A restauração da aura da obra de arte.....	28
2.4 Poesia e processo histórico.....	32
3. SOBRE A RAREFAÇÃO DO SENTIDO EM <i>A DIVINA QUIMERA</i> E NOS LÍRICOS MODERNOS FRANCESES.....	36
4. POESIA E MÚSICA: AS TEORIAS DO SIMBOLISMO FRANCÊS E <i>A DIVINA QUIMERA</i> , DE EDUARDO GUIMARAENS.....	58
4.1 Literatura e música na história da arte.....	58
4.2 <i>A divina quimera</i> e o movimento simbolista.....	60
4.3 Música do poema: a indefinição do sentido poético.....	66
4.4 A instrumentação do verbo: o fracasso da análise positivista da poesia.....	71
4.5 A música do silêncio: leitura do poema e orquestração intelectual.....	76
5. A METÁFORA E <i>A QUIMERA</i> .....	82
5.1 Ciência e poesia.....	82
5.2 A linguagem poética.....	86
5.3 Estudo da metáfora em <i>A divina quimera</i> .....	88
6. CONCLUSÃO.....	101
REFERÊNCIAS.....	104

## 1. INTRODUÇÃO

O estudo de *A divina quimera* (1916) empreendido nesta dissertação dá prosseguimento às reflexões presentes no meu trabalho de conclusão de curso, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e intitulada “Algo ardente e triste, algo um pouco vago”: reflexões sobre lírica moderna francesa, amor, música e intertextualidade em *A divina quimera* de Eduardo Guimaraens. Neste trabalho, faço uma análise das cinco partes constitutivas da obra, procurando, no estudo de cada uma delas, chaves interpretativas que ajudem na compreensão da escrita poética de Eduardo Guimaraens (1892 – 1928).

Se foi possível verificar, em meu trabalho de conclusão de curso, que cada sessão do livro apresenta uma unidade configuracional, por sua vez, a totalidade da obra pode ser entendida como um canto de amor perdido em busca de reconciliação. Isso por que o motivo desencadeador para o eu-lírico compor é a perda da pessoa amada. Assim, *A divina quimera* pode ser lida como uma tentativa de reaproximação do sujeito lírico com a sua musa. Este é o plano de fundo que me permitiu chamar o conjunto dos poemas como a configuração de um *arco narrativo*, que vai da separação do casal até o seu reencontro.

Por sua vez, nesta dissertação, busco desenvolver o estudo de uma série de problemas específicos da criação poética de Eduardo Guimaraens. Em grande medida, os recursos utilizados pelo poeta porto-alegrense convergem com as proposições poéticas dos líricos modernos franceses. Daí a presença marcante de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé neste trabalho. A análise conjunta destes poetas, o brasileiro e os europeus, permite evidenciar uma série de características da revolução literária, que começou a partir da segunda metade do século XIX.

O momento histórico, em que a lírica moderna surgiu, é caracterizado pelo pleno desenvolvimento da época moderna. A segunda Revolução Industrial marca o aumento das populações urbanas devido à necessidade de mão de obra. Um grande contingente humano trabalhando nas fábricas pode ser visto como um processo que reifica as singularidades individuais. Ao mesmo tempo, a produção em larga escala de mercadorias industriais contribui para a homogeneização dos bens oferecidos para consumo.



Assim, uma larga escala da população acaba adquirindo mercadorias semelhantes, dinâmica que também cerceia o desenvolvimento das diferenças pessoais.

Entrementes, as transformações operadas no cotidiano com o avanço das ciências naturais acabou gerando uma crença no progresso e na razão, enquanto meio de compreensão do homem e da natureza. Por conta disto, os homens da ciência são erguidos como modelos de sucesso social. As ciências naturais transformam-se no paradigma promotor do verdadeiro conhecimento, levando as demais disciplinas, como os estudos da literatura e da história, a pautarem os seus métodos a partir dos da física, da biologia, da química.

O culto à ciência fez com que a linguagem lógico-descritiva se tornasse a norma de escrita prestigiada. Deste modo, o Naturalismo e o Parnasianismo remetem a uma tentativa de descrição objetiva do real, pretendendo diminuir a participação do sujeito da escrita literária. Contra este estilo discursivo vigente, aliado à visão de mundo da *razão triunfante*, que surge a lírica moderna.

Charles Baudelaire é considerado como o poeta que conseguiu configurar artisticamente e teoricamente um grande número de elementos que são dissonantes, se comparados com a tradição literária anterior. Eduardo Guimaraens tinha o poeta de *As flores do mal* em alta conta: as criações artísticas do poeta gaúcho convergem em muitos aspectos com as do parisiense. Assim, podem ser consideradas como características deste novo poetar certa anormalidade de expressão, visto que o sentido torna-se rarefeito, a construção de mundos pela e na linguagem, que são muito diferentes da realidade histórica, o abandono das práticas pautadas pela razão e pela lógica, amplamente utilizadas na construção do conhecimento de tipo científico.

O abandono de um discurso assentado na clareza promove a participação do leitor na construção do sentido poético, visto que a poesia moderna está organizada textualmente com a intenção de evocar uma plurivocidade semântica. Tal fato está alinhado com a tentativa de restabelecer a aura da obra de arte, que vinha sendo gradativamente perdida, com o avanço das técnicas de reprodução (retirando o aqui e o agora do objeto artístico), e com a simplificação do conteúdo literário, fator decorrente da busca pela venda massificada dos folhetins e dos demais livros de fácil consumo.

Em contrapartida, o postulado segundo o qual as criações poéticas modernas encontram-se retiradas da realidade histórica, isoladas enquanto obras de arte puras e intransitivas, não se mostra verdadeiro, visto que a criação de mundos anormais na

linguagem foi a resposta dada pelos novos poetas por não compactuarem com a transmissão de uma literatura palatável de acordo com o gosto capitalista.

O conteúdo de muitos poemas de *A divina quimera*, bem como dos líricos modernos franceses, apresenta esta singularidade de conter muitos sentidos, sem ser necessária ao leitor a escolha de apenas um deles. As diversas cargas semânticas desencadeadas pelos versos daqueles que buscaram exprimir-se a partir dos preceitos desta revolução poética permitem ao leitor a sua contribuição subjetiva na construção dos sentidos do texto. Cada leitura de um poema moderno é capaz de desenvolver uma nova significação, impedindo que o discurso poético seja utilizado de maneira utilitária em prol do “progresso”. As diversas interpretações potencializadas pela organização textual de Eduardo Guimaraens divergem fortemente do discurso lógico-científico que não admite sinonímia.

Esta carga semântica poliédrica pode ser entendida como obscuridade, mas tal qualificação se mostra positiva pelo fato de possibilitar a restituição da aura da obra de arte: cada leitura de um poema de *A divina quimera* é única, faz com que a obra de arte readquira um aqui e um agora originais. A impossibilidade de um sentido único é uma das características marcantes da lírica moderna. No entanto, este *vago da expressão* não é o único elemento composicional que fez do novo poetar uma arte de difícil acesso.

A musicalidade exacerbada das composições modernas consiste em um de seus traços distintivos. A exploração das potencialidades dos recursos fônicos e acústicos, procurando garantir à criação poética uma atmosfera sugestiva no nível da significação, foi uma dinâmica configuracional muito utilizada pelos poetas simbolistas. O contato com a música ofereceu contribuições para uma nova forma de criar poesia, gerando poemas pautados pela sugestão, em que o ritmo chega a inebriar o leitor, colocando a compreensão racional em um segundo plano.

A segunda metade do século XIX consistiu num momento em que diversas abordagens teóricas buscaram estudar a música e a poesia em conjunto. Eduardo Guimaraens parece ter estado a par de tais reflexões, visto ele ser um ávido leitor de literatura francesa. A arte poética de Paul Verlaine, que começa com o célebre verso “De la musique avant toute chose”, aponta para o prestígio da arte musical entre os poetas simbolistas. Estes buscaram nas suas composições a indefinição semântica característica da música instrumental, arte não portadora de uma referencialidade, chegando a tentar a transformação de sílabas e palavras em notas e acordes.

Por sua vez, Stéphane Mallarmé, num contexto em que a música era considerada como a arte suprema, reivindicou à poesia o *status* de arte máxima. Para o autor de “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, a arte verbal pode ser dotada de ritmo e musicalidade, mas além disso consegue significar. Ao mesmo tempo, o leitor, sem auxílio dos instrumentos musicais, pode intelectualmente executar a partitura/poema na sua solidão. Por conta disto, a poesia seria a maior das artes.

A metáfora é outro elemento que contribui para a renovação da pertinência semântica do discurso, tornando complexa a sua compreensão. O sentido da metáfora apenas surge com o conflito entre duas interpretações, uma literal e a outra metafórica. Deste modo, a metáfora promove uma novidade semântica, inexistente até então, mas que passa a existir em virtude de uma predicação inesperada, que chega a lhe dar o estatuto de enigma a ser desvelado, tanto ela pode ser semanticamente extraordinária.

A lírica moderna procurou estabelecer uma poética pautada na plurivocidade semântica das expressões. Por sua vez, o emprego do discurso metafórico, das combinações de palavras muito distantes da linguagem comunicacional, permite ao leitor desautomatizar a sua compreensão do mundo. A arte moderna possibilita que aquele que entra em contato com ela desenvolva uma percepção mais aguda da realidade. Deste modo a poesia de Eduardo Guimaraens consegue agir sobre o mundo, através de um leitor que começa a perceber novas conexões entre as coisas. Nos poemas de *A divina quimera*, a força da significação é sugestiva, não procurando convergir para a possibilidade lógica da linguagem, mas à potencialidade simbólica. Por conseguinte, estimula o leitor a extrapolar o nível textual para perceber o mundo como algo mais complexo, não redutível às observações racionais.

Assim, os quatro capítulos desta dissertação desenvolvem os aspectos esboçados nesta introdução. O primeiro capítulo busca dar conta das bases históricas e culturais que levaram ao surgimento de uma lírica “anormal”. Tal obscuridade, característica da poesia moderna, é estudada no segundo capítulo, em que o vago da expressão é analisado através do poema “Prelúdio”, de *A divina quimera*. No terceiro capítulo, há o desenvolvimento de uma série de reflexões que tem por tema as relações entre a poesia e a música. O estudo final é consagrado à presença da metáfora em *A divina quimera*, valendo-se substancialmente das teorias de Paul Ricœur. Em cada capítulo será desenvolvida primeiramente uma reflexão de caráter teórico, pensando os problemas

centrais do estudo para, na sequência, exemplificar a teoria através de poemas de *A divina quimera* e dos líricos modernos franceses.

Por fim, gostaria de explicar a primeira parte do título deste trabalho, extraído de um poema de Charles Baudelaire intitulado “Cada um com a sua quimera”. Neste poema, presente no livro *Le Spleen de Paris*, onde há os famosos pequenos poemas em prosa, o eu-lírico fala de um grupo de homens que atravessam uma planície, curvados pelo peso de suas quimeras:

Sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés.

Chacun d’eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu’un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d’un fantassin romain.

Mais la monstrueuse bête n’était pas un poids inerte ; au contraire, elle enveloppait et opprimait l’homme de ses muscles élastiques et puissants ; elle s’agrafait avec ses deux vastes griffes à la poitrine de sa monture ; et sa tête fabuleuse surmontait le front de l’homme, comme un de ces casques horribles par lesquels les anciens guerriers espéraient ajouter à la terreur de l’ennemi.

Je questionnai l’un de ces hommes, et je lui demandai où ils allaient ainsi. Il me répondit qu’il n’en savait rien, ni lui, ni les autres ; mais qu’évidemment ils allaient quelque part, puisqu’ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher.

Chose curieuse à noter : aucun de ces voyageurs n’avait l’air irrité contre la bête féroce suspendue à son cou et collée à son dos ; on eût dit qu’il la considérait comme faisant partie de lui-même. Tous ces visages fatigués et sérieux ne témoignaient d’aucun désespoir ; sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d’un sol aussi désolé que ce ciel, ils cheminaient avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours.

Et le cortège passa à côté de moi et s’enfonça dans l’atmosphère de l’horizon, à l’endroit où la surface arrondie de la planète se déroba à la curiosité du regard humain.

Et pendant quelques instants je m’obstinai à vouloir comprendre ce mystère ; mais bientôt l’irrésistible Indifférence s’abattit sur moi, et j’en fus

plus lourdement accablé qu'ils ne l'étaient eux-mêmes par leurs écrasantes Chimères (BAUDELAIRE, 2006, 113).<sup>1</sup>

Neste poema, o eu-lírico questiona um desses homens que andavam sem destino e lhe pergunta para onde iam assim, e o homem responde que de nada sabia, nem ele nem os outros; mas que, evidentemente, iriam a algum lugar, pois eram impulsionados por uma invencível vontade de andar. Coisa curiosa de se notar: nenhum desses viajantes tinha um ar irritado contra a besta feroz pendurada em seu pescoço e colada às suas costas. Dir-se-ia que a consideravam como fazendo parte deles mesmos. Assim, procuro ir atrás de algumas quimeras de Eduardo Guimaraens, que talvez sejam também quimeras minhas.

---

<sup>1</sup> Tradução minha:

Sob um grande céu cinzento, em uma grande planície poeirenta, sem caminhos, sem gramado, sem um cardo, sem uma urtiga, eu encontrei vários homens que caminhavam curvados.

Cada um deles levava sobre as suas costas uma enorme Quimera, tão pesada quanto um saco de farinha ou de carvão, ou o equipamento de um soldado romano.

Mas a monstruosa besta não era um peso inerte; ao contrário, ela com seus músculos elásticos e poderosos envolvia e oprimia o homem; ela se prendia com suas duas grandes garras no peito de sua montaria; e sua cabeça fabulosa estava situada acima da testa do homem, como um destes capacetes horríveis, com os quais os antigos guerreiros esperavam aumentar o terror do inimigo.

Eu questionei um destes homens, e lhe perguntei aonde eles iam assim. Ele me respondeu que ele não sabia de nada, nem ele, nem os outros; mas que evidentemente eles iam para algum lugar, visto que eles eram impulsionados por uma invencível necessidade de caminhar.

Coisa curiosa de se notar: nenhum destes viajantes parecia irritado com a besta feroz presa no seu pescoço e colada nas suas costas; pode-se dizer que eles a consideravam como fazendo parte de si próprios. Todos estes rostos cansados e sérios não demonstravam nenhum desespero; sob a cúpula cheia de spleen do céu, os pés enterrados na poeira de um solo tão devastado quanto o céu, eles caminhavam com a fisionomia resignada daqueles que estão condenados a sempre esperar.

E o cortejo passou ao meu lado e sumiu na atmosfera do horizonte, no lugar onde a superfície arredondada do planeta se furta à curiosidade do olhar humano.

E durante alguns instantes eu me obstinei a querer compreender este mistério; mas logo a irresistível Indiferença se abateu sobre mim, ficando mais pesadamente soterrado do que eles eram pelas suas esmagadoras Quimeras.

## 2. BASES HISTÓRICAS E CULTURAIS DA LÍRICA MODERNA

### 2.1 O Simbolismo no Brasil e o surgimento da lírica moderna

Eduardo Guimaraens se insere numa corrente, que renovou a forma de escrever poesia, amplamente conhecida como lírica moderna. Tal revolução literária corresponde a uma resposta ao capitalismo em seu estado avançado, que transformou a obra de arte em mero produto a ser facilmente consumido, bem como à primazia da utilização da linguagem com fins científicos, que acreditava conseguir apreender linguisticamente o “real”. Também, esta configuração socioeconômica acabou transformando o ser humano em “peça de engrenagem”, mão de obra barata para as indústrias. Nesta perspectiva, a lírica moderna se insurge contra a reificação do ser humano, pelo fato de as novas criações poéticas primarem pelo alto grau de subjetividade, sendo as obras de arte desta vertente representativas de uma visão de mundo extremamente pessoal.

No concerto das nações, o Brasil não possuía as mesmas bases materiais que instigaram os poetas europeus a renovar a criação literária. Este aspecto fez com que se compreendesse o Simbolismo brasileiro, desdobramento da lírica moderna, como simples empréstimo da produção literária do lado de lá do Atlântico. Andrade Muricy, no seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, reflete sobre esta consideração da seguinte forma:

O Simbolismo brasileiro foi até bem pouco considerado corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto das nossas letras. Sem dúvida, muito apresenta de aparentemente imprevisto, até de chocante, considerando na linha, digamos, normal, da nossa evolução literária. Pôde parecer fruto exclusivo de empréstimo, de empréstimo gratuito e excrescente. É preciso lembrar que o jogo de influências europeias sempre se acusa naquela tradição (MURICY, 1987, p. 20).

A consideração do Simbolismo brasileiro como “corpo estranho”, no desenvolvimento da nossa literatura, parece levar apenas em conta a necessidade de uma base material, social e econômica, para que se desenvolva um movimento literário. Estando tal base ausente, seria estudada enquanto “empréstimo” a produção poética que não convergisse com o seu contexto. Uma nova percepção das potencialidades da arte verbal, no Brasil, não necessitou coexistir com a etapa avançada do capitalismo industrial para se desenvolver em território nacional, mas com um sentimento poético

que percebesse na existência relações inéditas, configurando-as literariamente. Daí a não necessidade do estágio histórico-material europeu precisar ter sido transladado para o Brasil para que uma poesia moderna aqui existisse. O sentimento poético dos nossos líricos modernos, que a linguagem lógico-científica não dá conta de explicar o mundo e o ser humano na sua complexidade, que a humanidade merece mais do que uma existência pautada no expediente industrial, é o mesmo que o dos autores europeus, cada qual com as suas particularidades. Posicionando-se nesta mesma direção de pensamento, Andrade Muricy opõe-se à afirmação de Otto Maria Carpeaux, segundo a qual o Simbolismo brasileiro seria um caso de “colonialismo” da matéria literária europeia:

Não vejo, porém no Simbolismo brasileiro um caso do “colonialismo” a que se refere Carpeaux. Momento internacional, isso sim. Sem o que a Inglaterra, os Estados Unidos, a Alemanha, a Áustria e a Itália teriam sofrido também regime “colonial”. A aplicação dos métodos comparatistas demonstra que houve um fenômeno de vasos comunicantes, e não importação forçada ou diletantismo. Não um colonialismo primário, porém comunhão sentimental e estética no Ocidente todo e de que o Brasil participou (MURICY, 1987, p. 40).

Na cena da literatura brasileira, até os últimos anos do século XIX, estavam em voga as ideias de cunho estético realista e parnasiano, com composições literárias que buscavam apresentar uma representação objetiva da realidade. Entretanto, a saturação da escrita naturalista levou os nossos autores a buscarem novas ideias em outras correntes literárias, inclusive na estética romântica, que não havia sido aniquilada pelos “pintores do real”. A recuperação de ideais de matriz romântica pelos poetas simbolistas brasileiros pode ser interpretada como uma revanche da subjetividade sobre a objetividade na criação das obras literárias, como aponta Edmund Wilson:

Era tendência do Simbolismo – aquela segunda oscilação do pêndulo para longe de uma visão mecanicista da Natureza e de uma concepção social do Homem – fazer da poesia uma questão de sensações e emoções do indivíduo, mais ainda do que fora o caso no Romantismo: na verdade, o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor (WILSON, 1993, p. 21).

Apesar da resposta simbolista que chamava atenção para o valor do indivíduo, esta corrente não conseguiu retirar da hegemonia os escritores realistas e parnasianos. Os poetas simbolistas não alcançaram apoio crítico e o reconhecimento do seu valor

estético só ocorreu muitos anos depois do seu surgimento. Entretanto, a criação de um contraste dentro das letras brasileiras foi um combustível para o desenvolvimento tanto da poesia, como da prosa futura. Esta última constatação, já é uma visão posterior, visto que no momento em que os poetas produziram, foram hostilizados, sobretudo pelos parnasianos. Esta reflexão é posta da seguinte forma por Afrânio Coutinho:

Movimento de cunho idealista, o Simbolismo teve que enfrentar no Brasil a atmosfera de oposição e hostilidade criada pelo *zeitgeist* [espírito de época] realista e positivista dominante desde 1870. O prestígio do Parnasianismo, que condicionou inclusive a fundação da Academia Brasileira de Letras (1896), não deixou margem para que se reconhecesse o movimento simbolista e avaliasse o seu valor de alcance, tão importantes que a sua repercussão e influência remotas são notórias em relação à literatura modernista (COUTINHO, 1969, p. 10).

Assim, a ideologia dominante acabou abafando a poesia simbolista, sem, no entanto, conseguir sufocá-la, como é possível verificar pelas ressonâncias desta estética em poetas posteriores. No contexto do Rio Grande do Sul, os líricos modernos da vertente simbolista começam a se organizar num sistema definido no começo do século XX. Luís Augusto Fischer aponta que este movimento foi de extrema importância para as letras do nosso estado, além de colocar Eduardo Guimaraens como um dos expoentes desta nova geração de poetas:

O segundo grande momento da poesia culta no Rio Grande do Sul, comparável em importância ao do Partenon Literário, veio no começo do nosso século e é conhecido genericamente debaixo do nome de Simbolismo. Ao contrário do sistema literário efetivo forjado por Apolinário e seus companheiros, porém, neste momento não vislumbramos uma articulação explícita de propósitos e práticas. [...] Costuma-se datar de 1902, ano da edição de *Via Sacra*, de Marcelo Gama, o início desse tempo. Ao lado dele, outros nomes ganharão destaque: Zeferino Brasil, Eduardo Guimaraens, Alceu Wamosy, Álvaro Moreyra, João Pinto da Silva e Felipe d'Oliveira, centralmente, constituindo uma geração notável (FISCHER, 1992, p. 29).

O desenvolvimento das práticas poéticas da lírica moderna, no Rio Grande do Sul, convergem com uma reação global contra a ideologia da *razão triunfante*, que conta com as estéticas parnasianas e real-naturalistas como expressões literárias desta maneira de pensar a existência. Por conta disto, a reflexão sobre alguns fenômenos, de ordem histórico-cultural europeia, pode ajudar a compreender as origens e o desenvolvimento da lírica moderna. Esta se opunha fundamentalmente contra a explicação do mundo sensível (o “real”) através de pressupostos científicos, que a



Revolução Industrial, iniciada no século XVIII e atingindo o seu auge no século XIX, alavancara e defendera para os seus fins: a fabricação massificada de bens mercantis e a automatização dos processos de produção.

O século XIX é característico pelo grande aumento das populações urbanas devido à necessidade fabril de mão de obra imediata. Se os líricos modernos, como será visto, viam esse mundo de um ponto de vista disfórico, para muitos outros, tal época foi um momento de euforia devido ao progresso científico e tecnológico. Com o excedente de mão de obra foi possível que se instaurasse uma dinâmica de competição, o que fez com que os processos de produção aumentassem ainda mais a sua velocidade. Exemplos desse rápido “progresso” são encontrados no aumento da fabricação de artigos manufaturados, na implantação de uma economia de recursos, e na diminuição das distâncias, seja pelo desenvolvimento de novos meios de comunicação e transporte, seja pela multiplicação do setor da imprensa.

A ciência e os seus homens, personagens indissociáveis da Revolução Industrial, por sua vez, traziam consigo a ideologia da *razão triunfante*. Assim, através desta concepção existencial, por um bom tempo, houve a tentativa de explicar o universo e o homem a partir de princípios racionais. Alguns defensores da razão triunfante surgem, sobretudo, nas áreas da sociologia e da biologia.

Auguste Comte, com o Positivismo, colocava a sociologia como disciplina última para atingir o conhecimento pela abordagem positiva da realidade. Também, Hyppolite Taine, com a sua teoria do Determinismo, buscava explicar a realidade através de princípios fixos (a raça, o meio e o momento histórico). Da área da biologia, Jean-Baptiste Lamarck e Charles Darwin repeliam as teorias criacionistas com as novas teorias Evolucionistas. Todos estes pensadores, procurando compreender o mundo de maneira racional, através do conhecimento experimental e empírico da realidade, levaram ao descrédito postulados envolvendo concepções metafísicas.

No entanto, tal euforia assentada na crença da possibilidade de dominar as leis do universo através do uso da razão acabou gerando uma profunda crise. Álvaro Cardoso Gomes, no seu estudo sobre o Simbolismo, percebe a Revolução Industrial sob o prisma das suas próprias contradições:

Com efeito, se a Revolução Industrial, com a automatização, economizou recursos, por outro lado, transformou o operário na engrenagem de uma máquina, ao condicioná-lo às linhas de montagem. Se introduziu a produção

em série, intensificou também a brutal separação das classes sociais, com o isolamento do homem dentro da sua especialidade. Se tornou o mundo menor, com a velocidade da locomoção e com a quase instantânea captação dos fatos, através dos periódicos, por outro lado em consequência de tais meios, fez com que o homem tivesse uma imagem fragmentária do Universo (GOMES, 1985, p. 10).

Concepções filosóficas novas vêm questionar as certezas nomológicas, deslocando assim o núcleo de análise do objeto para o sujeito. O experimentalismo como abordagem dos componentes do “real” vai perdendo a sua validade incontestável diante de proposições que o contradizem, em virtude da percepção do mundo pelos sentidos humanos, ou seja, pela subjetiva compreensão da existência.

Arthur Schopenhauer é um exemplo deste polo afastado dos ideais científicos do século XIX. O filósofo alemão atacou as bases da Revolução Industrial, ou seja, o esforço, a luta pela ascensão social, a ideia de competição. Concomitantemente, pode ser visto como um precursor dos *topoi* simbolistas, pela introdução de certo pessimismo face à realidade, e também pelo culto à dor, como inevitável decorrência de estar vivo.

Karl Robert Eduard von Hartmann e Henri Bergson são outros filósofos com compreensões distintas dos postulados racionalistas. Hartmann contestou a possibilidade de leis oferecerem o conhecimento último sobre o universo, acreditava que o “motor do universo” é algo obscuro, inacessível, daí, portanto, a inutilidade das explicações científicas para compreender a realidade. Bergson, por outro lado, diminui a importância da inteligência em prol das capacidades intuitivas do ser humano: se a inteligência mostra-se hábil para manipular objetos inanimados, quando em contato com seres vivos, não mostra senão imperícia. A crise proveniente dos pontos negativos da Revolução Industrial, em conjunto com o descrédito face à eficácia dos procedimentos científicos, encontra em Schopenhauer, Hartmann e Bergson, três dos seus importantes arautos. A reflexão sobre o universo, como algo misterioso e apenas superficialmente passível de ser apreendido pelas leis científicas, também é desenvolvida por Álvaro Cardoso Gomes:

O homem que, pela Razão e pelo progresso industrial, acreditava ter acesso aos segredos do Universo, vê-se de repente destronado, abandonado num mundo regido por forças que lhe são inacessíveis, o que leva à descrença e ao desalento. Ao mesmo tempo, a competição, o caráter mutável das modas provoca a sensação de que nada permanece, de que tudo se esgota no tempo (GOMES, 1985, p. 12).

A percepção de que todo fenômeno é único e que cada momento é irrepetível fez com que alguns artistas reivindicassem a situação de crise, atacando os preceitos da burguesia industrial e os métodos científicos então em voga. A resposta destes artistas foi a postura indolente face à vida, desprezando a sociedade e as suas aspirações burguesas. Surgem então as torres de marfim, recusando a realidade social imediata, ou então, composições que primam pelo hermetismo, fazendo da arte um sistema apenas para poucos eleitos, que conseguem decifrá-la. Os artistas, tendo em vista evadirem-se do mundo empírico, vão refugiar-se em reminiscências de um mundo arcaico ou mítico. Também há aqueles que enveredam para o orientalismo, como fuga ao mundo ocidental, equivalente do racionalismo científico.

Recusando a existência, e com a introdução de uma atitude *artificial* pelo artista *fin-de siècle*, acaba por ser cunhada a designação de *decadente* para aqueles que desprezam todo tipo de ação e possuem refinado gosto excêntrico como modo de vida. Diversos exemplos literários representam este “mal-estar” da cultura, evidenciados em personagens como Des Esseintes, do romance *À Rebours*, de Joris-Karl Huysmans, Axël, do drama em prosa homônimo de Auguste de Villiers de L'Isle-Adam, e von Ashembach, do romance *Morte em Veneza* de Thomas Mann.

A criação de *mundos artificiais* na linguagem e a arte enquanto único espaço habitável são reações contra os efeitos nocivos da modernidade. Eduardo Guimaraens participou deste movimento construindo poemas que representam um mundo capaz de ser habitado apenas por aqueles que buscam se distanciar da realidade circundante. Ao mesmo tempo, a insatisfação diante do uso do discurso escrito para fins de descobertas racionais, retirando qualquer possibilidade de inserção da subjetividade do leitor sobre o texto, fez com que os poetas modernos buscassem na arte uma resposta à perda de mistério propagada pelas ciências naturais. Deste modo, pode-se ter a errônea impressão que este tipo de poesia esteja fora da história, quando na verdade ele é a solução encontrada para escapar à condição vilipendiada do ser humano. Valer-se de uma linguagem poética obscura, tal como pode ser encontrada em composições de *A divina quimera*, corresponde à resposta dada pelos artistas a uma situação histórica do Ocidente a qual eles não conseguiam suportar. A visão de que mundo e a poesia encontram-se entrelaçados é assim formulada por Octavio Paz:

Ora, todo dizer é sempre um dizer de algo. O dizer poético não difere nisto das outras maneiras de falar. O poeta fala das coisas que são suas e de seu

mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos: as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, mesmo quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo o poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. Nas imagens e ritmos transparece, de maneira mais ou menos nítida, uma revelação que não se refere mais àquilo que dizem as palavras, e sim a algo anterior e em que se apoiam todas as palavras do poema: a condição última do homem (PAZ, 2015, p. 55).

Os líricos modernos criaram pela linguagem uma arte que parece estar alheia ao mundo moderno sem, no entanto, estar fora dele, pois é impossível escapar ao processo histórico. O motivo de alguns poetas como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Eduardo Guimaraens criarem composições poéticas em que a comunicação com o “leitor médio” mostra-se difícil, hermética, é devido à vontade destes poetas em se oporem à situação histórica da modernidade plenamente desenvolvida. A lírica moderna seria então como um dardo envenenado na ambição de uma linguagem puramente racional, ambicionando descrever tal e qual a realidade, e, através desta, promovendo rapidamente o desenvolvimento do “progresso”.

## 2.2 Os líricos modernos franceses

A configuração de poemas com elementos contraditórios, com uma sintaxe difícil e com uma forte musicalidade está de acordo com a intenção dos líricos modernos que não queriam que as suas obras estivessem no mesmo paradigma de textos “racionais”, descritivos. Estes últimos, buscando uma grande abrangência do seu público, simplificavam a utilização da linguagem, com configurações linguísticas estereotipadas, visando uma compreensão extremamente facilitada para que houvesse um grande número de leitores.

Além disso, o sentimento de não pertença ao mundo das grandes metrópoles, com suas multidões e seu excesso de concreto, levou alguns poetas a criarem poemas que em si são “novas realidades”. Charles Baudelaire nomeou estes mundos feitos na linguagem de *paraísos artificiais*. Estas obras representam uma resposta contra a situação degradante posta pela modernidade. Portanto, para este poeta parisiense, os tempos modernos e as suas conseqüências são um mal que elimina a humanidade do

próprio ser humano, como explicitou Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*:

Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do “progresso” no qual se disfarça o tempo final [...]. Baudelaire meditou sobre o conceito de modernidade numa extensão bem diversa dos românticos. É um conceito muito complexo. Sob o aspecto negativo, significa o mundo das metrópoles sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a eletricidade e a do progresso. Baudelaire define o progresso como “decaimento progressivo da alma, domínio progressivo da matéria”; em outra ocasião, o define como “atrofia do espírito” (FRIEDRICH, 1991, p. 42).

Em oposição manifesta aos poetas românticos que ainda visavam à construção de um senso de comunidade através das suas criações literárias, Charles Baudelaire viu no progresso material um sintoma da decadência do ser humano. Por sua vez, o poeta parisiense tomou certos aspectos desta “modernidade negativa” como contributos para a sua criação poética. Para ele o “mau”, o “miserável”, a “decadência” são elementos estimulantes para uma nova poesia, que vai na direção oposta à poesia de certos românticos. As imagens das metrópoles, sujas e com uma multidão estranha a si mesma, ganham verdadeira intensidade em seus poemas, conduzem a sua poesia a caminhos pouco explorados anteriormente.

Entrementes, este gosto pela exposição do lado sórdido do progresso tinha por intenção chocar, através da fealdade, da morbidez, do doentio, a sociedade que aspirava à construção de valores burgueses, modo de vida dominante na época. Tal estilo, por exemplo, contradizia o discurso presente nos folhetins então em voga, melodramáticos em essência, procurando satisfazer as expectativas do leitor, com fórmulas literárias desgastadas, ou então dos poemas de temática romântica, já muito trabalhadas. Esta oposição à norma literária vigente e aos valores éticos e civis preconizados pela dominante sociedade burguesa fez com que Charles Baudelaire fosse considerado o precursor da revolução poética chamada lírica moderna.

Outras criações poéticas, além das *Flores do mal* (1857), foram na direção apontada por Charles Baudelaire. A vontade de fazer uma literatura capaz de escapar da banalidade de textos que pudessem ser facilmente consumidos fez com que muitas composições poéticas buscassem, como conteúdo, elementos de significado anormal,

discrepantes da ordem literária em voga. A criação de poemas com uma significação no limite do compreensível ou até mesmo incompreensíveis fez parte de uma resposta à produção em massa de material escrito, possibilitada pelas novas técnicas de impressão e difundida em larga escala pelos periódicos que se multiplicaram na segunda metade do século XIX.

Destarte, os líricos modernos franceses, ou aqueles que neles se inspiraram, como Eduardo Guimaraens, valeram-se muitas vezes das possibilidades sonoras da linguagem para desautomatizar o contato do leitor com a literatura. Assim, começam a surgir poemas em que o sentido da linguagem é posto num plano posterior ao da musicalidade, capaz de trazer ao ouvinte associações de uma ordem diferente do discurso racional, então em alta na Europa do progresso industrial. Assim, a lírica moderna francesa consiste em ser, para Hugo Friedrich:

Uma poesia cuja idealidade é vazia escapa ao real ao produzir um mistério inconcebível. De mais a mais, pode buscar apoio na magia da linguagem, pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos de sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas de sonoridade pura (FRIEDRICH, 1991, p. 52).

A tentativa de barrar a continuação de um mundo pautado na racionalidade fez com que os líricos modernos se voltassem para o que há de misterioso na existência em contato com uma “espiritualidade inflamada”. Isto se tornou possível na poesia pelo recurso às possibilidades sonoras das palavras, que por sua configuração poética extremamente original acabaram por trazer de volta à linguagem o sentimento de mistério. As escolhas poéticas de Arthur Rimbaud, por exemplo, são opostas à construção de sentido almejada pelos partidários do progresso racional. Muitos dos poemas de *Les illuminations* (1886) desorientam o leitor, indo na contramão dos textos científicos que tendiam para a descrição prática dos fenômenos, possibilitando assim a rápida assimilação dos conteúdos.

A rapidez assimilativa é uma das aspirações de uma sociedade dominada pela *razão triunfante*, pois um dos seus objetivos é a produção intensa e rápida de novos produtos. A postura poética de Arthur Rimbaud implode a tendência científica de explicação racional pela linguagem, já que muitos poemas de sua obra apresentam na sua tessitura linguística elementos dissonantes que, caoticamente, não contribuem para uma rápida compreensão da matéria poética. A sua poesia é inútil para uma sociedade

obcecada pelo lucro imediato. Por conta disto, o leitor tem de criar um momento de contato com a linguagem essencialmente diferente do que está acostumado em textos mais pragmáticos quanto à revelação de sentido.

No tocante à obra de Arthur Rimbaud ir na contramão da “sociedade do progresso”, a leitura de *Les illuminations* feita por Paul Claudel, e recuperada por Hugo Friedrich, é elucidativa por examinar estas questões da seguinte maneira:

Claudel [numa carta endereçada a J. Rivière] fala de sua primeira leitura de *Les illuminations* e prossegue: “Por fim saí do mundo repugnante de um Taine, de um Renan, daquele mecanismo atroz, guiado por leis inflexíveis e, além do mais, ainda fáceis de se reconhecer e de aprender. Foi a revelação do sobrenatural”. Claudel alude ao positivismo científico que se baseia na convicção de que é possível explicar totalmente o universo e o homem, sufocando, assim, as forças artísticas e espirituais carentes de mistério. Portanto, uma poesia obscura, que se evade do mundo explicável do pensamento extremamente científico para lançar-se ao mundo extremamente enigmático da fantasia, pode ter o efeito de missão que proporcione, a quem é sensível a ela, a mesma evasão (FRIEDRICH, 1991, p. 60).

O sentimento de repugnância de Paul Claudel, diante da fácil compreensão e da inflexibilidade das leis científicas das obras de Ernest Renan e do positivismo de Hippolyte Taine (que pretendia explicar todos os eventos históricos por meio das condições de meio, raça e momento) é da mesma ordem dos líricos modernos. Para estes, o universo não podia ser explicado somente pelas abordagens científicas, já que todo instante contém um elemento de mistério influenciando sobre as ações humanas, ou seja, valer-se somente da razão para compreender a existência é um procedimento redutor da complexidade da vida.

O mundo competitivo da modernidade europeia aparece como áspero para aqueles que não compactuam com as “virtudes do progresso”. A não sintonia entre o “eu” e o mundo exterior provoca o desejo de evasão que, no caso em questão, pode ser efetivado pelo acolhimento do “eu” na arte. A poesia então é como uma salvaguarda diante da banalidade do mundo moderno, que pela sua tendência de tudo querer objetivar e submeter à análise, também reduz o homem a mero objeto nas mãos das ciências naturais. A poesia aparece como espaço disponível para elaborar um novo mundo através da criação pela linguagem.

Por causa disto é que alguns dos poemas de Arthur Rimbaud aniquilam a referencialidade do mundo exterior, justamente por ser uma recusa do poeta a este mundo. Esta quebra faz com que o seu discurso poético possa ser entendido como

monólogo, ou então como uma composição que poucos leitores terão a capacidade de criar inferências interpretativas. A dificuldade de compreensão da poesia de Arthur Rimbaud está diametralmente oposta à facilidade de formação de sentido própria da comunicação jornalística, cotidiana leitura das massas, e do discurso científico com suas leis inabaláveis e empenhadas em expor um sentido lógico para as suas formulações.

O tipo de hermetismo rimbaudiano ocorre pelo uso de períodos frasais de conteúdo extremamente concisos, pela ousadia em omitir elementos que configuram conexões entre os sintagmas do discurso poético, mas principalmente pela coexistência de grupos lexicais díspares, por não serem comumente utilizados desta forma no discurso corrente. Exemplo destas características pode ser encontrado no fazer poético de “Scènes”:

## SCÈNES

L'ancienne Comédie poursuit ses accords et divise ses idylles;  
Des boulevards de tréteaux.  
Un long pier en bois d'un bout à l'autre d'un champ rocailleux où la foule barbare évolue  
sous les arbres dépouillés.  
Dans des corridors de gaze noire, suivant le pas des promeneurs aux lanternes et aux  
feuilles,  
Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de maçonnerie mu par l'archipel  
couvert des embarcations des spectateurs.  
Des scènes lyriques, accompagnées de flûte et de tambour, s'inclinent dans des réduits  
ménagés sur les plafonds autour des salons de clubs modernes ou des salles de l'Orient  
ancien.  
La féerie manœuvre au sommet d'un amphithéâtre couronné de taillis, — ou s'agite et  
module pour les Béotiens, dans l'ombre des futaies mouvantes, sur l'arête des cultures.  
L'opéra-comique se divise sur notre scène à l'arête d'intersection de dix cloisons  
dressées de la galerie aux feux.  
(RIMBAUD, 1972, p. 149).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Tradução de Janer Cristaldo: **Cenas**

A antiga Comédia prossegue em suas harmonias e divide seus Idílios;

Bulevares de teatro de feira.

Um longo quebra-mar de madeira de um extremo ao outro de um campo rochoso onde a multidão bárbara  
revolucionária sob as árvores despojadas.

Nos corredores de gaze negra, seguindo o andar dos passeantes pelas lanternas e pelas folhas,

Pássaros precipitam-se sobre um pontão de alvenaria movido pelo arquipélago coberto das embarcações  
dos espectadores.

Cenas líricas com acompanhamento de flauta e tambor se inclinam nos retiros dispostos sob os tetos, em  
torno dos salões de clubes modernos ou das salas do Oriente antigo.

O espetáculo mágico no cimo de um anfiteatro coroado de bosques, — ou se agita e modula para os  
Beócios, na sombra das florestas que se movem, na aresta das culturas.

A ópera cômica se divide num palco na aresta de intersecção de dez tabiques que se erguem na galeria de  
fogos.



Qualquer dos períodos deste poema apresenta elementos que desorientam a formação de sentido no leitor. Por exemplo: “Des oiseaux comédiens s'abattent sur un ponton de maçonnerie mu par l'archipel couvert des embarcations des spectateurs”. Esta sentença acumula elementos díspares colocados em contato num espaço conciso, sem explicação alguma para este tipo de acumulação bizarra. Assim, pássaros são comediantes que caem em estruturas flutuantes (“ponton”) movidos por um arquipélago cheio de embarcações de espectadores. A liberdade de posicionar livremente termos dissonantes, criando um resultado de sentido não utilitário, é a proposta de uma poesia que não quer convergir com o progresso material, próprio de uma sociedade em crescente industrialização. Hugo Friedrich bem notou esta fricção entre a lírica moderna francesa e a situação histórica em que o racionalismo científico se intensificara:

Por que poetiza quem já não fala a ninguém? Mal se poderá responder a esta pergunta. A menos que se conceba semelhante poesia como a extrema tentativa de salvar, com a dicção anormal e a ditadura da fantasia, a liberdade do espírito, numa situação histórica na qual o racionalismo científico e os aparelhos de força da civilização, da técnica, da economia, organizaram e tornaram coletiva a liberdade – enfim, mataram sua essência. Um espírito, para o qual todas as moradas tornaram-se inabitáveis, pode criar para si na poesia, a única morada e oficina. Talvez, por esta razão escreva poesias (FRIEDRICH, 1991, p. 90).

A hipótese da situação histórica sob a égide do racionalismo científico ter sido o dispositivo desencadeador de uma lírica anormal, não voltada para a intenção comunicativa, é uma formulação que conta com o apoio de aspectos externos ao poema para a análise deste. Esta constatação de cunho histórico é uma das raras deste tipo, no livro de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*. A importância de um comentário desta alçada está em mostrar que a poesia moderna francesa era em grande medida uma consequência à situação de crise em que se encontrava a Europa. Assim, a liberdade de espírito não podia estar associada com uma escrita pragmática e lógica se quisesse fraturar a ideologia da razão triunfante e do progresso industrial. Com isto, os líricos modernos franceses criaram na linguagem condições em que a anormalidade de sentido e a fantasia levada ao extremo atuavam como um escudo diante das práticas do capitalismo num estágio avançado. Esta reação foi desenvolvida posteriormente em outros países e parte da obra de Eduardo Guimaraens converge com este pensamento.

A indisponibilidade comunicativa de tal lírica em tempos de reificação das massas, de reprodutibilidade dos trabalhos artísticos e de aguçamento dos paradoxos da

modernidade (o sujeito cada vez mais narcísico, o governante alheio ao povo, a crise moral e religiosa) ocorreu pelo sentimento de não pertença, por parte dos poetas, a qualquer tipo de comunidade existente. O exílio do poeta na linguagem é decorrente da situação de uma sociedade degradada pela valorização do lucro material, em detrimento do bem estar do ser humano. Discorrendo sobre esta concepção de mundo, debatida no livro de Hugo Friedrich, *A estrutura da lírica moderna*, Alfonso Berardinelli diz que:

A lírica que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento de linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou na cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente (BERARDINELLI, 2007, p. 21).

Uma lírica fechada sobre si mesma não quer dizer ausência de vínculo histórico, por que, como já vimos, com as constatações de Octávio Paz, ela está inevitavelmente dentro do processo histórico. A sua recusa de se comunicar com um grande número de leitores consiste na busca pela revalorização da linguagem, degradada pelo racionalismo científico à ambição de representar objetivamente a realidade. Os líricos modernos fizeram do hermetismo do sentido e da linguagem poética uma arma contra a possibilidade de tornar os seus poemas bens de consumo palatáveis ao público burguês.

Não é estranho que um poeta do porte de Stéphane Mallarmé, diante da precariedade do real e do esvaziamento da sugestão na linguagem do discurso científico e jornalístico, estivesse convencido de que a poesia fosse o único lugar onde a estreiteza e indignidade dos tempos modernos poderiam estar abolidos. Esta postura que colocava a salvação do ser humano na arte adquiriu por vezes a forma de um culto à poesia. Aos olhos da lógica capitalista, uma linguagem que estivesse desprovida de uma utilidade imediata não possuía lugar no mundo competitivo posterior à Revolução Industrial.

Aquele culto do isolamento deve ser entendido como um esforço de preservar, no “rio de banalidade”, uma ilha de pureza espiritual livre de um objetivo preciso. “Aos olhos dos outros, minha obra é o que são as nuvens no crepúsculo e as estrelas: inúteis.” Mallarmé continua aquele processo que, do início do século XIX, conduziu a poesia à oposição contra a sociedade comercializada e contra a decifração científica do universo. Seria insensato menosprezar semelhante atitude como sendo apenas de cunho literário. É a

forma, moderna apenas como tensão, de uma insatisfação ante o mundo que sempre se manifestou nos espíritos superiores (FRIEDRICH, 1991, p. 114).

A intencionalidade em promover um fazer poético obscuro por parte dos líricos modernos está alinhada com a tentativa de revitalizar a aura da obra de arte, que havia perdido a sua função de culto. A linguagem tornada mais complexa garante a manutenção da aura, num primeiro momento, através dos processos que fazem da poesia moderna algo extremamente original devido a não fixação do sentido poético. Cada leitura possuirá um novo matiz de sentido e assim as múltiplas possibilidades interpretativas revitalizam o caráter aurático (“o aqui e o agora”) das obras de arte.

Assim, uma sociedade impregnada pelos valores de troca comerciais e pela busca da compreensão da existência predominantemente através de pesquisas científicas tem o seu desenvolvimento lógico quebrado, ou no mínimo desacelerado, por um fazer poético que não contribui com o viés da racionalização das relações humanas. Um poema como “La chevelure vol d’une flamme” possui uma plurivocidade semântica: cada leitura sua configura um novo “aqui e agora” característico da existência de uma aura na obra de arte.

### **LA CHEVELURE VOL D’UNE FLAMME**

La chevelure vol d'une flamme à l'extrême  
Occident de désirs pour la tout déployer  
Se pose (je dirais mourir un diadème)  
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vive nue  
L'ignition du feu toujours intérieur  
Originellement la seule continue  
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame  
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt  
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme  
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.  
(MALLARMÉ, 1998).

Uma poesia assim composta vai contra a *razão triunfante* pelo que Paul Ricœur chamou de *eclipse da referência*. A desorientação no leitor de tal poema não corrobora com o objetivo de “progresso” de uma sociedade em alto grau de industrialização, por causa dos fracos laços entre linguagem poética e realidade empírica: qualquer função mais prática para este tipo de discurso poético é descartada.

Entretanto, por sua vez, fragmentos de referencialidade permanecem no poema. Tal fator possibilita que o leitor continue o ato de criação poética, com a peculiaridade da não precisar parar o ato interpretativo em qualquer conclusão repousante. A ambiguidade dos termos presentes na linguagem é uma potencialidade para a não fixidez dos conteúdos semânticos, ideal desejado pelo discurso poético dos líricos modernos e que cria novamente um culto à obra de arte.

O eclipse da referência no sentido ostensivo ou descritivo equivale à pura abolição de toda a referência? Não. O que quero vincar é que o discurso não pode deixar de ser sobre alguma coisa. Ao fazer esta afirmação nego a ideologia dos textos absolutos. Só muito poucos textos e muito sofisticados, na linha de Mallarmé, satisfazem o ideal de uma poesia sem referência (RICŒUR, 2017, p. 56).

Uma poesia sem referência ou de baixa referencialidade provoca o colapso de uma produção de sentido imediata. A famosa *sugestão* mallarmaica consiste na oposição a uma significação ostensiva ou a uma descrição objetiva, quebrando a ligação do signo com a sua referência, isto é, afastando a linguagem poética do “real”. Deste modo, “a sugestão não oferece a um possível leitor nada mais que uma possibilidade de experimentar juntos uma vibração qualquer” (FRIEDRICH, 1991, p. 122). A “desrealização” da linguagem poética é o resultado da incoerência entre a situação histórica da modernidade e o desejo de performar um ato criador de um mundo preñado de sentido inovador a cada contato com o poema, utilizando apenas do material linguístico para realizar tal intento.

### 2.3 A restauração da aura da obra de arte

Cada leitura de um poema de um lírico moderno é um ato único, irrepetível. Uma construção poética que privilegia este tipo de contato estético, de aspecto sempre inovador, surgiu num momento em que a obra de arte perdia o seu valor de culto devido

à massificação das técnicas de reprodução do material. Walter Benjamin, no estudo intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, coloca o surgimento da poesia de tipo mallarmaico enquanto resposta para a crise desencadeada pela técnica da reprodução do material artístico, sobretudo após a invenção da fotografia:

O culto profano à beleza, que se desenvolve na Renascença para manter-se em vigência por três séculos, revela nitidamente esses fundamentos após o término desse período, com o primeiro abalo mais intenso que sofreu. Pois quando, com o surgimento do primeiro meio de reprodução efetivamente revolucionário (simultâneo ao advento do socialismo), a fotografia, a arte sentiu aproximar-se a crise – que se tornou inconfundível após mais de cem anos –, reagiu com a doutrina de *l'art pour l'art*, que é uma teologia da arte. Desta por sua vez surgiu uma teologia negativa na ideia de uma arte “pura”, a qual rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica do seu objeto. (Na poesia, Mallarmé foi o primeiro a alcançar essa posição.) (BENJAMIN, 2013, p. 58).

A proposta estética entendida como *l'art pour l'art*, ou arte “pura”, surgiu na metade do século XIX como confirmação de um lento processo de autonomização da obra literária. Este tipo de obra de arte é portador, dentro da sua própria tessitura linguística, do seu fim último: consiste num mundo criado pela independência da linguagem do seu contexto histórico. Entrementes, a vontade dos artistas de que as suas criações fossem julgadas apenas pelos seus aspectos estéticos vem sendo questionada. Afinal, se por um lado a criação de um mundo no discurso linguístico efetiva a liberdade do escritor, por outro, um artista que se refugia na linguagem é um sintoma do descompasso do sujeito com o momento histórico que, no caso da metade do século XIX, apresenta uma situação de crise social. O utilitarismo e o positivismo científico dominantes neste período eram antagônicos aos adeptos dos procedimentos criativos da arte pela arte que recusavam tais valores.

O utilitarismo presente na demanda social por uma literatura de sentido facilmente identificável, chegando por vezes à beira do divertimento literário com os folhetins e suas histórias estereotipadas para o público dos jornais, fez com que a arte dos líricos modernos fosse na contramão deste tipo de literatura “apressada” pelas demandas de produção. Além das atividades folhetinescas, o aperfeiçoamento das técnicas de impressão fez com que a literatura repercutisse amplamente, fazendo com que muitos escritores, que visavam o lucro acima da qualidade estética, criassem uma literatura de pouco valor, mas que possuía grande público. Por sua vez, a divulgação em larga escala contribuiu para que houvesse a escrita de obras que gerassem um lucro mais

imediatamente, formatando assim a escala produtiva. Walter Benjamin reflete sobre as consequências desencadeadas pela técnica de reprodução junto à criação artística da seguinte forma:

A obra de arte foi em princípio sempre reproduzível. Sempre foi possível imitar aquilo feito por pessoas. Tal procedimento de copiar foi também realizado por estudantes como treino na arte, por mestres para a disseminação de suas obras e finalmente por terceiros cobiçosos. Em contrapartida, a reprodução técnica da obra de arte é algo novo, que se realiza na história de modo intermitente, em impulsos largamente espaçados, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, as artes gráficas tornaram-se pela primeira vez tecnicamente reproduzíveis; elas já o eram tempos antes de também a escrita sê-lo por meio da imprensa. São conhecidas as monstruosas modificações que a impressão – a reprodução técnica da escrita – provocou na literatura (BENJAMIN, 2013, p. 52).

Se por um lado a reprodutibilidade da obra de arte é algo interessante pela difusão facilitada do material, por outro lado, quando aliada à ambição de lucro, ela serve como fator para a diminuição da qualidade do material artístico. O acelerado ritmo da produção literária visando às massas atingiu um padrão de rapidez que acabou tornando o texto um material banalizado. Assim, a lírica moderna pode ser compreendida enquanto resposta dada pelos poetas a uma sociedade que percebia apenas a industrialização como progresso. Regina Zilberman aponta para o fato de que as criações poéticas que criam um mundo linguístico de difícil acesso representam a tentativa de salvação, pela parte dos poetas, da subjetividade humana:

Tem sido salientado o caráter moderno do Simbolismo, na medida em que seus adeptos, ao deplorarem seu isolamento e flagelação, traduzem a condição alienada do ser humano numa sociedade tecnológica altamente desenvolvida que começa a se ressentir dos efeitos da industrialização. Walter Benjamin, analisando a poesia de Baudelaire, verifica que ao escritor cabia apenas a reação individual diante da massificação coletiva. À impessoalidade do público e à ascensão da massa urbana o escritor respondia através de um fechamento na sua interioridade, reduto que dispunha para agir e no qual se reconhecia como pessoa (ZILBERMAN, 1992, p. 23).

Num outro nível, o que antes estava disponível apenas em bibliotecas especializadas passou a circular em larga escala, fazendo uma situação com características de ritual (ir até determinada biblioteca para poder estar em contato com o livro) perder o seu valor simbólico. O acesso incrivelmente facilitado à literatura pelo rápido desenvolvimento das técnicas de impressão contribuiu para que a arte da palavra se tornasse um produto, como qualquer outro no mercado dos bens comerciáveis. É

tendo em vista esta perda da aura da obra de arte, que Walter Benjamin promove a seguinte reflexão:

A reprodução técnica pode ainda colocar a cópia do original em situações inatingíveis a esse mesmo original. Acima de tudo, ela torna possível levar essa cópia ao encontro do receptor, seja na forma de fotografia, seja na de disco de vinil. A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo.

Essas condições modificadas podem deixar intocada a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora (BENJAMIN, 2013, p. 54).

O acesso facilitado pelas técnicas de reprodutibilidade faz com que as obras de arte percam o seu componente aurático. A perda do “aqui e agora” elimina os componentes ritualísticos do anterior contato com o material artístico, ou seja, o indivíduo não cultua mais a arte, pois esta, através das reproduções, pode ser encontrada em toda parte, além do seu local de origem.

A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possuível por meio da imagem – ou melhor da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presente a cada dia. [...] A remoção do objeto de seu invólucro, a destruição da aura, é a assinatura de uma percepção cujo “sentido para o idêntico do mundo” aumentou de tal modo que ela, por meio da reprodução, o extrai até mesmo do que é único. Revela-se, assim, no âmbito intuitivo, aquilo que na teoria se torna perceptível na crescente significação da estatística. O alinhamento da realidade com as massas e das massas com ela é um evento de alcance ilimitado, tanto para o pensamento como para a intuição (BENJAMIN, 2013, p. 57).

Se a princípio as obras literárias que configuram na sua tessitura discursiva aspectos de uma poesia “pura” foram ignoradas pela sociologia, esta exclusão tem por fundamento a suposta ausência de contato entre a poesia e a realidade histórica. Entretanto, na tradição marxista, a escola de Frankfurt soube romper com este postulado que ignorava a condição do hermetismo na significação da linguagem enquanto resposta para as consequências da modernidade tardia. Theodor Adorno, por exemplo, viu nas práticas poéticas de Stéphane Mallarmé, sobretudo, quando, na sua segunda fase criativa, houve a procura por um mistério para a significação, e também na busca da configuração do Nada na linguagem, uma reverberação ao estado em que as relações sociais se encontravam no século XIX, num momento de reificação das massas.

## 2.4 Poesia e processo histórico

No texto intitulado “Palestra sobre lírica e sociedade”, Theodor Adorno tece reflexões que conectam os campos da lírica e da sociologia. A preocupação inicial do teórico da literatura alemão, neste texto, consiste em afastar qualquer possível receio de que o estudo do contexto histórico substituísse a experiência estética ela própria. Assim, Theodor Adorno adverte que os ouvintes da palestra (e os leitores do seu texto):

Ficarão desconfiados que o exame das condições sob as quais determinadas configurações foram criadas e recebidas quer se intrometer no lugar da experiência delas mesmas; de que subordinações e relações deixarão de lado a percepção da verdade ou inverdade do próprio objeto. Os senhores [os ouvintes da palestra] levantarão a suspeita de que um intelectual pode acabar se tornando culpado daquilo que Hegel reprovava no “intelecto formal”, ou seja, por ter uma perspectiva geral do todo, ficar acima da existência singular de que fala, isto é, simplesmente não vê-la, apenas etiquetá-la (ADORNO, 2003, p. 65).

A preocupação de uma possível “etiquetagem” da literatura, partindo do seu momento histórico de produção, vem carregada com o peso das concepções deterministas que falharam ao buscar explicar e prever a arte pelo meio, raça e momento histórico. Theodor Adorno, consciente deste malogrado passado reducionista na interpretação do texto literário, propõe nada mais que aumentar os elementos para a compreensão da obra literária, reconhecendo o valor epistemológico de uma “perspectiva geral do todo” histórico. Continuemos com o seu argumento:

Composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas [podem, sim, serem tomadas sob este viés] quando a sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais ao fundo para dentro dela. [...] Pois o teor de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganharem forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no indivíduo eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando deste modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo de algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (ADORNO, 2003, p. 66).



Deste modo, a referência ao contexto social do texto literário pode ser acionada se a sua consideração aportar algo que aponte para uma qualidade já existente na tessitura linguística do poema e que será aprofundada por uma reflexão pertinente, de cunho sociológico. No entanto, um poema não é nunca representativo da disposição anímica de uma sociedade inteira, visto a incompreensão e o repúdio da lírica de Stéphane Mallarmé pelos defensores da razão triunfante e do progresso industrial. Entrementes, a lírica moderna foi como um arauto para a condição reificada da sociedade no final do século XIX: os conteúdos anormais, a despersonalização do eu-lírico, a fantasia criativa, a desorientação do sentido, a realidade destruída em prol de um mundo criado na linguagem, a obscuridade da significação consistem em sintomas de um mal-estar social que é transposto para a poesia.

A desconfiança que as composições líricas sejam alheias à sociedade faz parte de uma concepção que coloca a poesia como desvencilhada de qualquer objetividade. Ou então se postula que a lírica seja uma atividade livre de qualquer utilitarismo pelo uso altamente pessoal da linguagem. Contra estas concepções, Theodor Adorno afirma que a liberdade da palavra já é em si uma prática social:

Contudo, essa exigência feita à lírica, a exigência da palavra virginal, é em si mesma social. Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se segundo suas próprias leis (ADORNO, 2003, p. 68).

Seguindo esta linha interpretativa, o hermetismo dos líricos modernos, além de ser uma revolta contra a utilização corriqueira da linguagem, consiste numa resistência poética contra uma sociedade baseada na troca e rápido consumo de mercadorias. O indivíduo que vive num estágio avançado do capitalismo experimenta a realidade como “hostil, alienada, fria e opressiva”. Num momento histórico em que todos os valores tendem a serem reduzidos ao denominador comum que é o dinheiro, o que leva as relações humanas a inelutavelmente se degradarem, uma poesia de difícil compreensão apresenta-se como uma reação aos valores do capitalismo industrial.

O distanciamento da lírica moderna da realidade acaba sendo uma denúncia ao que há de terrível neste momento histórico. A vontade poética que cria um mundo na linguagem diferente daquele que realmente existe é a confirmação de uma idiossincrasia

dos poetas modernos contra a reificação da humanidade, a supremacia das mercadorias sobre os seres humanos, que vem se desenvolvendo desde o início da Era Moderna, no século XVI, e que, através da Revolução Industrial, desdobrou-se como vetor dominante da vida no Ocidente.

Nas composições dos líricos modernos, a relação entre poesia e sociedade não é dada de forma objetiva, mas transparece no trabalho de obscurecimento do sentido da linguagem. Uma poesia com termos dissonantes entre si é representativa de um período de crise social. Deste modo, a universalidade dos poemas modernos passa pela recusa da configuração artística de aspectos sociais, visto o repúdio dos poetas, como Arthur Rimbaud e Eduardo Guimaraens, ao momento histórico da segunda metade do século XIX e do começo do século XX. Esta inversão configurativa da representação da sociedade na poesia é posta da seguinte maneira por Theodor Adorno:

Costuma-se dizer que um poema lírico perfeito tem de possuir a totalidade ou universalidade, tem de oferecer, em sua limitação, o todo; em sua finitude, o infinito. Se isso for mais que um lugar-comum [...], então isso mostra que em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema (ADORNO, 2003, p. 72).

Sendo assim, existe uma inevitabilidade intrínseca entre lírica e sociedade. O particular (o poema), no caso da lírica moderna antecipou o universal (uma sociedade em desconforto com a progressiva industrialização dos bens através dos abusos da força de trabalho). E, ao mesmo tempo, o não falar da sociedade é uma voz que indiretamente representa a sua situação alarmada, dissonante, insatisfeita com o “real”. Desta forma, a lírica moderna foi uma linguagem capaz de compreender a complexidade existencial:

O instante de auto-esquecimento, no qual o sujeito submerge na linguagem, não consiste num sacrifício do sujeito ao Ser. Não é um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente; senão a linguagem, convertida em abracadabra sacralizado, sucumbiria à reificação, como ocorre no discurso comunicativo. Mas isso nos leva de volta à questão da relação entre indivíduo e sociedade. Não apenas o indivíduo é mediado em si mesmo, não apenas os seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente,

também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência (ADORNO, 2003, p. 75).

Para Theodor Adorno a linguagem poética é uma instância onde há a reconciliação entre o sujeito e o mundo. O instante da escrita faz com que o sujeito fale da sociedade, mesmo não a descrevendo. Por esta chave interpretativa, a precariedade existencial da modernidade revela-se na precariedade de significação; o desencontro entre o poeta e a sociedade encontra-se, por exemplo, na tentativa de negação do surgimento de um eu-lírico na composição do discurso poético (despersonalização). O mundo artificial da poesia é o único em que poetas, como Charles Baudelaire, querem ocupar: a sua linguagem estilizada é o antídoto para a banalidade da existência real, a quebra da significação é um riso velado frente a sociedade acostumada com uma literatura de massas.

A teoria marxista da alienação permite a Theodor Adorno explicar que uma poesia difícil de ser compreendida é uma reação aos valores do capitalismo. É por este viés que o filósofo da Escola de Frankfurt explica que foram poucos os homens desalienados que conseguiram expressar-se livremente, dentre eles Charles Baudelaire:

Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve sua existência a este privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente (ADORNO, 2003, p.76).

A ousadia dos líricos modernos em trabalhar com uma linguagem diametralmente oposta ao discurso racional e científico é prova do seu posicionamento no embate contra um processo histórico-social: a crescente industrialização e a reificação da força produtiva do ser humano. Portanto, o levantamento de bases históricas e culturais para a compreensão do fazer poético dos líricos modernos é uma forma de garantir subsídios para uma interpretação linguística mais segura de poemas que se valeram de práticas composicionais modernas, que, no caso desta dissertação, realizará principalmente a análise de *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, e de alguns poemas dos líricos modernos franceses.

### 3. SOBRE A RAREFAÇÃO DO SENTIDO EM *A DIVINA QUIMERA* E NOS LÍRICOS MODERNOS FRANCESES

A vertente da lírica moderna, que possui Stéphane Mallarmé como seu centro irradiador, apesar de ser portadora de uma surpreendente heterogeneidade composicional, também possui aquilo que Hugo Friedrich chamou de *estrutura*, definida nos seguintes termos: “elementos estruturais em comum ou, melhor, [...] uma tessitura básica”, “características coincidentes em vários poetas”, “comunhão tipológica do diverso”, “elemento comum de criação”, “fenômenos recorrentes” (FRIEDRICH, 1991, p. 9 e ss.). A formalização teórica de alguns elementos estruturantes de *A divina quimera*, presentes também nas poesias de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, garante subsídios para a escrita de um estudo sobre a lírica moderna que abarque elementos do livro de Eduardo Guimaraens em consonância com os líricos modernos franceses.

A aproximação de Eduardo Guimaraens com a moderna poesia francesa possui o seu particular trajeto dentro da historiografia literária brasileira. Mansueto Bernardi, em 1944, numa introdutória monografia sobre o poeta porto-alegrense, aponta Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, dentre alguns dos poetas que foram “os seus mestres e os seus modelos” (BERNARDI, 1980, p. 29). A busca por referências ou matrizes francesas, capazes de auxiliar na detecção de elementos estruturantes da poesia de *A divina quimera* tem sido um viés hermenêutico de considerável importância dentro da historiografia literária. Sobre o estabelecimento de pontos de contato entre obras literárias de autores diversos, Mansueto Bernardi ressalta que a preferência de leitura e o recorrente interesse por certo grupo de autores, são processos que configuram qualquer processo criativo, mesmo desses poetas tão singulares:

Baudelaire palmilhou com enlevo os caminhos estéticos de Edgar Poe, o que não obstou a que se tornasse o maior poeta da França. Não se trata, em casos tais, de copiar, decalcar ou imitar autores já consagrados, mas de assimilar doutrinas e exemplos, de adotar processos, de conhecer experiências já efetuadas, de escolher, em suma, as armas e os itinerários mais convenientes ao temperamento de cada um (BERNARDI, 1980, p. 33).

A propósito do recurso a uma herança literária em *A divina quimera* é possível estabelecer ao menos dois tipos de intertextualidade. A mais evidente é a nomeação explícita da homenagem. Tal caso aparece na escolha do título dos poemas, como em

“Túmulo de Baudelaire” e “A Stéphane Mallarmé”, na escolha da epígrafe “*Quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague*”, extraída da estética da arte de Charles Baudelaire, e na eleição lexical, enquanto componente do verso: “Outubro, mês de Poe, como um perfume antigo” (GUIMARAENS, 1978, p. 62). O segundo tipo de intertextualidade, que, para ser reconhecida, conta com a bagagem literária do leitor, é a tessitura poética compartilhada por Eduardo Guimaraens com outros líricos modernos.

Mansueto Bernardi, para cotejar a poesia de Eduardo Guimaraens com a de Charles Baudelaire, estabeleceu relações abarcando ambos os tipos de intertextualidade apontados. Deste modo, no capítulo intitulado “A divina quimera e As Flores do mal”, Mansueto Bernardi aproxima os dois poetas enquanto integrantes do movimento simbolista, estabelecendo uma rede de fenômenos recorrentes que estão presentes nas suas obras. O crítico aponta que ambos os poetas criaram sua literatura em oposição às poéticas românticas e parnasianas. Assim, para caracterizar o estilo poético do poeta parisiense e do poeta gaúcho, Mansueto Bernardi define o movimento simbolista:

Qual foi, com efeito, o fim do movimento simbolista? O fim precípua do Simbolismo foi, como todos sabem, reagir, de um lado, contra o excesso de rigorismo métrico, de descritivismo, de didatismo dos parnasianos; de outro, contra a declamação e a eloquência dos românticos (BERNARDI, 1980, p. 41).

Além do entrelaçamento permitido pela conjunção de elementos presentes nos processos criativos de Charles Baudelaire e Eduardo Guimaraens, enquanto simbolistas, Mansueto Bernardi aponta, como chave de leitura da obra do poeta porto-alegrense, a epígrafe extraída da teoria estética de Baudelaire:

Não precisais ir mais longe. Tendes aí a definição e a chave de toda a obra poética de Eduardo Guimaraens. [...] Eis a característica, o motivo central, a cor mais forte, a nota predominante da poesia de Eduardo: vaga, dessa vaguidade que distingue os sonhos; triste, dessa tristeza que se confunde com a saudade do céu. Não espereis encontrar jamais, neste autor, que “torceu o pescoço da eloquência”, como queria Verlaine, o conceito exato, a ideia clara, a visão direta, a construção lógica (BERNARDI, 1980, p. 46).

A chave de leitura apontada possui a sua força, já que há, sim, nos poemas de Eduardo Guimaraens um culto à expressão portadora de um sentido vago, além do gosto pela tristeza como tema compositivo da poesia. Por conseguinte, apropriado-me destes

dois elementos, o *vago da expressão* e a *tristeza* como modulação do sentido poético, enquanto configurantes de *A divina quimera*.

Ao explorar a pertinência intuitiva de Mansueto Bernardi, pretendo explicar analiticamente, valendo-me de alguns exemplos, em que consiste o *vago da expressão*, na lírica d'*A divina quimera*, mas também com autores franceses. Este *traço configurante*, e entendo por este conceito as escolhas artísticas presentes no texto enquanto contribuidoras para a formação de sentido, está presente no poema de abertura. Se as epígrafes são os pilares que sustentam *A divina quimera*, o "Prelúdio" é o frontão deste conjunto arquitetonicamente estruturado.

Das rosas do jardim a virginal tristeza  
por que, por esta noite azul de outono frio,  
vem embalar-te a doce e mística pureza  
que reflete, a um fulgor de estrelas erradio,  
das rosas do jardim a virginal tristeza?

Um desejo augural, sob o candor do linho  
que do teu corpo aviva a palidez, palpita.  
Perfumaram-te a carne os lírios do caminho...  
Vela-a, agora, através do meu amor, Perdita,  
um desejo augural, sob o candor do linho.

Tal num sonho de amor que se dilui sereno,  
esqueceste a carícia rósea do sorriso;  
e a tua boca sente o acre sabor terreno  
de uma desilusão no destino indeciso,  
tal num sonho de amor que se dilui sereno.

Vista-te o sono de dolência o odor das rosas  
que espreitam do jardim, maravilhadamente,  
do teu secreto sonho as horas misteriosas!  
Olvidaste, afinal, o teu delírio ardente?  
Vista-te o sono de dolência o odor das rosas!

Dize-me se a tua alma adormeceu sorrindo  
ou se, cheia de amor, insone, se recorda  
das rosas por abrir de um sonho antigo e lindo,  
destas rosas febris, da sombra eterna à borda?  
Dize-me se a tua alma adormeceu sorrindo!

Serás como uma vaga aparição de outrora,  
 como a madona singular de um Primitivo.  
 (Possa o teu sono ser a noite sem aurora!)  
 Por um mês de Maria, ao meu desejo esquivo,  
 serás como uma vaga aparição de outrora.

Que doce o teu palor! Que estranha a tua face!  
 Nimba-te a fronte um halo, um resplendor, brilhando.  
 Por que entreabres o olhar à alva do sol que nasce?  
 Vais unir, sob a luz, as tuas mãos orando?  
 Que doce o teu palor! Que estranha a tua face!

Não despertes, porém, ainda que surja o dia!  
 Dorme perpetuamente o sono teu sem termo,  
 ó forma de vitral, Musa e Melancolia,  
 que és a quimera de um espírito enfermo!  
 Não despertes, porém, ainda que surja o dia!

– Das vozes deste amor a musical tristeza  
 por que, por esta noite de outono frio,  
 vem embalar, da sombra, a tua morbidez  
 que ouve e sofre, a um clarão de estrelas erradio,  
 das vozes deste amor a musical tristeza?  
 (GUIMARAENS, 1978, p. 23).

De fato, o que primeiro chama a atenção é a plurivalência semântica das expressões do poema, o uso do discurso metafórico, as combinações de palavras muito distantes da linguagem comunicacional. Tais constatações reforçam o paradigma da lírica moderna, no que diz respeito à rarefação do sentido, ou então, do sentido da poesia ser de difícil compreensão. Tem razão Hugo Friedrich, ao afirmar que a lírica do século XX “não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente” (FRIEDRICH, 1991, p. 15). Assim, esta poesia produz grande amplitude de possibilidades interpretativas. Esta potencialidade da linguagem poética está atrelada a uma oposição às concepções de formulações discursivas lógicas, que facilitam a compreensão do enunciado. Já no caso do poema de Eduardo Guimaraens, a carga semântica é sugestiva, não explora a potencialidade lógica da linguagem, mas a potencialidade simbólica. Por conseguinte, trabalha a capacidade que a linguagem possui de dilatar o seu sentido, a ponto de gerar camadas semânticas

múltiplas, quando manipulada está no discurso poético. Assim, temos que nos acostumar com um novo tempo de leitura e de interpretação, o tempo da lírica moderna, onde coexiste o Nada com o Absoluto. Quanto ao discurso poético ser mais complexo que o comunicacional, Iuri Lotman aponta que tal característica é essencial para a existência das práticas literárias:

O discurso poético representa uma estrutura de uma grande complexidade. Em relação à língua natural, ele é consideravelmente mais complexo. E se o conjunto da informação contida no discurso poético [...] e no discurso usual fosse semelhante, o discurso artístico perderia todo o direito à existência e desapareceria sem dúvida nenhuma (LOTMAN, 1978, p. 39).

A complexidade do discurso poético legitima a sua existência, ao mesmo tempo em que dificulta a sua compreensão, se comparada com o uso linguístico comunicacional. O *vago* não se configura somente na dificuldade de apreensão do conteúdo dos versos, mas também nos níveis sintáticos e lexicais. Neste último, o vocabulário inclui expressões que vão ao encontro da criação de um sentido de dispersão: “tal num sonho de amor que se dilui sereno”, “desilusão no destino indeciso”, “uma vaga aparição de outrora”, “clarão de estrelas erradio”. Tal dispersão do significado formou-se pela inserção de um léxico, cuja função consiste em trazer para o poema indícios formuladores de um sentido de inconstância, de não permanência. Assim, a escolha de palavras como “dilui”, “indeciso”, “vaga”, “erradio”, acaba montando um discurso calcado no tema do não fixo, contribuindo para a produção do clima vago do poema.

Além desta carga semântica, que os itens lexicais aportam, pela sua convencionalidade dentro da língua portuguesa, é, porém, o contato entre eles que gera significação, um nível além do lexical, uma *significação sintática*. No discurso cotidiano, as palavras costumam apresentarem-se em cooperação para que o sentido do discurso seja formado. Já no discurso presente no “Prelúdio”, muitos versos apresentam registros lexicais que desautomatizaram a sintaxe convencional da língua. Isto quer dizer que a produção de sentido não será tão imediata como a da fala comum, já que o leitor terá de procurar novas pertinências para as palavras, fugindo da obviedade de constatações habituais.

Iuri Tinianov, no estudo intitulado *O problema da linguagem poética II*. O sentido da palavra poética, analisa os diversos usos da palavra, elemento essencial da



poesia, encontrando diferentes *fenômenos de unidade da categoria lexical*. Para o formalista russo, três são os tipos de fenômenos lexicais: o *indício fundamental de significado*, o *indício secundário* e os *indícios flutuantes de significado*. Se os indícios secundários promovem uma nuance, no sentido do discurso, durante a recitação, através de uma entonação diferenciada ou do uso de uma voz carregada de um tom emocional; os indícios fundamentais e flutuantes são de maior importância enquanto princípios construtivos do discurso poético.

O que autoriza “a considerar uma palavra em usos tão diferentes como uma só palavra” (TINIANOV, 1975, p. 7) é o *indício fundamental de significado* que todas elas contêm. Pensando assim, mesmo quando uma palavra, no contato construtivo com outras palavras, extrapola a utilização lexical mais evidente, como em “rosas por abrir de um sonho antigo e lindo”, onde, “rosas por abrir”, encontra-se deslocado, da sua acepção de “flor da roseira”, esta acepção continua a agir sobre o sentido do verso porque apesar de o significado resultante ser algo diferente, restam resquícios daquele plano lexical de apreensão mais imediata. Por outro lado, Tinianov aponta que:

No exame da questão dos indícios flutuantes que se manifestam na palavra, a nuance lexical da própria palavra assume uma importância particular. Com o cancelamento do significado (ou seja, do indício fundamental do significado) na palavra, manifesta-se tanto mais forte a nuance genérica que deriva dele (TINIANOV, 1975, p. 16).

Assim, no exemplo referido, é necessário entender que a introdução de uma “abertura” do uso comum da palavra está de acordo com os termos construtivos deste poema, onde a linguagem está repleta de indícios flutuantes, o que representa a criatividade na representação do vago, do inderteminado, do impreciso. O cancelamento do indício fundamental abre espaço para a pluralidade semântica, pois novos significados surgem para o grupo lexical, sobretudo quando se forma uma metáfora, elemento dinamizador do discurso. A dinâmica trazida para os itens lexicais, pelo uso da linguagem metafórica, tem a capacidade de promover novas pertinências semânticas, tendo como apoio as configurações sintáticas inovadoras. No entanto, o uso da metáfora não elimina os indícios fundamentais da palavra: numa dialética, o léxico volta-se sobre si mesmo (pelo seu indício fundamental), e, ao mesmo tempo, o seu sentido multiplica-se, ganha camadas de significação, pelo contato desautomatizado com as palavras próximas, de combinação mais original, que as linguagens que tendem a oferecer o seu

acesso ao conhecimento pelas técnicas descritivas. O problema da construção metafórica no discurso poético será aprofundado no último estudo desta dissertação.

As “rosas por abrir de um sonho antigo e lindo”, pela configuração do seu nível de abstração, são próprias do discurso poético moderno, já que a tensão provocada por este verso, em boa medida, cancela os indícios fundamentais, presentes nos fenômenos lexicais mais básicos, utilizados para a construção do discurso lógico e comunicativo. Sobre a inovação linguística que os poetas modernos operaram, Iuri Tinianov, fala da capacidade, no momento da construção do discurso, de oportunizar uma *transferência do indício fundamental*, em certos elementos do léxico, como componente para a promoção da “tensão semântica”, geradora de um sentido inédito para o conjunto de palavras em questão:

Um tal deslocamento do indício fundamental dá sempre margem a uma tensão semântica; mas esta tensão semântica nasce só de uma parcial eliminação do indício fundamental; para que a metáfora seja reconhecida como vital, é necessário que na palavra se perceba seu indício fundamental, mas justamente nesta insuficiência e deslocada presença. Se faltar este elemento de eliminação, se a “luta” faltar, a metáfora morre, banaliza-se, torna-se elemento de língua (TINIANOV, 1975, p. 29).

O discurso poético moderno é poliédrico. Ele pode tocar o lugar comum nunca o tocando. Isto é possível, pois o uso da palavra é necessário para qualquer gênero discursivo. O léxico cotidiano serve de trampolim e se apaga, ao mesmo tempo. A escolha de determinada palavra pelo seu indício fundamental, ou próprio, não é ocasional, mas possibilidade representativa, já que não é fácil esvaziar as palavras do seu sentido convencional. Entretanto, as combinações linguísticas inovadoras, próprias da lírica moderna, cheias do efeito poético da *sugestão* ou do *vago*, fornecem a possibilidade de cada leitor continuar o ato produtivo, em contínuas interpretações (reinvenções) lúdicas, pela linguagem do poema estar estruturada discursivamente para se opor ao esgotamento semântico. Assim sendo, Iuri Lotman compreende o texto literário como um “organismo vivo”, que adquire uma nova camada de significação a cada leitura dele efetuada:

Tendo a possibilidade de concentrar uma desmedida informação na “área” de um texto muito pequeno [...], o texto artístico possui ainda uma particularidade: ele dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informações durante

uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece (LOTMAN, 1978, p. 58).

Por produzir diversas cargas de conteúdo semântico, possibilitando interpretações singulares para cada momento de cada leitor, a construção poética pode passar como incompreensível, de sentido obscuro. Isto decorre do alto grau de sugestão presente na lírica moderna. Mas, ao contrário de considerar as inovações de grupos lexicais algo inadequado, ela ganha significação, quando o leitor compreende a sua tarefa de reconstrução do poema no momento da leitura, como aponta Hugo Friedrich, na poesia de Mallarmé, e que funciona também para a poética de Eduardo Guimaraens:

De fato, sua lírica excita também o leitor a continuar o ato produtivo inconcluído que nela se realiza, mediante uma atividade produtiva ulterior a qual evita uma conclusão repousante da mesma forma que a poesia o evita. A infinita potencialidade na qual esta linguagem se move, só se estende ao leitor na medida em que ela o impele a uma potencialidade interpretativa de significado da mesma forma infinita. O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que nem sequer figuravam no plano do autor (FRIEDRICH, 1991, p. 121).

A amplitude semântica do poema “Prelúdio” é tamanha, que o seu leitor, aproveitando-se desta potencialidade da lírica de Eduardo Guimaraens, é capaz de formular tessituras de sentido inéditas, servindo-se do que está escrito, para criar novas compreensões poemáticas. Sobre tal significatividade do discurso poético, Iuri Tinianov, comentando criticamente uma discussão sobre lírica entre Goethe e Eckerman, estabelece a sua reflexão sobre os indícios flutuantes presentes no verso. Destarte, versos como “Perfumaram-te a carne os lírios do caminho...” e “das rosas por abrir de um sonho antigo e lindo,/ destas rosas febris, da sombra eterna à borda?”, afastam-se da capacidade pragmática da linguagem comunicativa, porque: “Não há nada a comunicar; não existe uma ideia que tenha necessidade de ser objetiva; o próprio processo de criação não tem finalidades comunicativas” (TINIANOV, 1975, p. 45). Esta perda da objetividade discursiva está ligada ao surgimento de indícios flutuantes de significado dos elementos composicionais do poema. Isto quer dizer que, muitas vezes, coexistem expressões, que numa linguagem comunicacional, não fariam sentido: o que são os “lírios do caminho” que “perfumaram-te a carne”? Qual contribuição para o sentido do discurso, tais expressões – em conjunto – trazem? Tinianov diz que existe:

Um valor semântico particular da palavra no verso, de acordo com a posição que ele ocupa. No âmbito das séries e unidades poética, as palavras se encontram em relações mais fortes e mais estreitas do que no discurso corrente; esta força de ligação não é sem efeito para o caráter da semântica (TINIANOV, 1975, p. 48).

Esta nova força que as palavras encontram, no discurso poético, consiste num procedimento estilístico capaz de desorientar uma interpretação imediata do seu leitor. Eduardo Guimaraens valeu-se dele para construir poemas em que o efeito do *vago* parece mais forte que o efeito do coerente. Assim, a princípio, os elementos presentes no verso não cooperam para a formação de um sentido último, fixo, mas aparecem em luta entre si, por sua coexistência dentro do poema ser divergente, ou até mesmo impossível de realizar-se na linguagem conversacional mais lógica. Sobre a viabilidade da formação de sentido, entre elementos linguísticos tão díspares, Iuri Tinianov postula que até mesmo uma palavra:

Pode não estar ligada ao “sentido” geral da unidade rítmico-sintática. Mas o efeito da *compacidade* da série é exercido também sobre ela: “mesmo que não se tenha dito parece que alguma coisa tenha sido dita”. O fato é que podem emergir, determinados pela compacidade da série (por uma vizinhança estreita), indícios flutuantes de significado, que podem intensificar-se às custas do indício fundamental, ou em seu lugar, e fazer surgir uma “aparência de significado”, um “significado imaginário” (TINIANOV, 1975, p. 49).

Este modo de encarar o problema da pluralidade semântica de certos versos, por causa do caráter inédito, provocado pela aproximação original de contribuições lexicais diversas, elimina a garantia de um significado inequívoco para o discurso poético moderno, já que persiste uma “aparência de significado” ou um “significado imaginário”. A concepção de poesia como enigma é própria aos simbolistas, membros de um paradigma mais vasto, a lírica moderna. Muitas vezes, poetas, como Eduardo Guimaraens ou Arthur Rimbaud, privilegiavam, na operação construtiva dos seus versos, a evidência dos indícios flutuantes das palavras, sobre os indícios fundamentais. Se no conjunto de *A divina quimera* os elementos modernos são atenuados pelas características mais tradicionais da tradição lírica do Ocidente, em contrapartida, na obra de Rimbaud, há poemas em que a ruptura com a tradição provoca o surgimento de uma irrealidade, um universo possível de existência apenas no discurso poético. Esta perspectiva de dispersão semântica pode ser experienciada com a leitura do poema “Barbare”, em que um novo mundo, um mundo irreal criado pela poesia, surge:

### Barbare

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,  
 Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles  
 n'existent pas.)  
 Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le cœur et la tête, -  
 loin des anciens assassins -  
 Oh ! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles  
 n'existent pas.)  
 Douceurs !  
 Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, - Douceurs ! - les feux à la pluie du vent de  
 diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. - O monde ! -  
 (Loin de vieilles retraites et des vieilles flammes qu'on entend, qu'on sent.)  
 Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et chocs des glaçons aux  
 astres.  
 O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les  
 yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, - ô douceurs ! - et la voix féminine  
 arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques...  
 Le pavillon...  
 (RIMBAUD, 1972, p. 144).<sup>3</sup>

Neste poema, como nos versos selecionados de Eduardo Guimaraens, há a construção de um vínculo entre elementos lexicais díspares: a desordem das imagens é produzida pela potência criativa que privilegia o caos à ordem. Assim, em nenhuma realidade possível, o sono pode ser vestido de dolência pelo odor das rosas, como no caso do poema de Eduardo Guimaraens, nem os braseiros conseguem chover rajadas de granizo, como em “Barbare”. O discurso poético moderno enfoca numa certa vertigem do sentido, através de escolhas lexicais “anormais”. A coexistência, no verso, de palavras que acabam formando um conjunto inabitual extrapola o âmbito do discurso rapidamente racionalizável, portador de um significado mais compreensível. A hipótese de uma única possibilidade de sentido, para tais casos, não possui força. Longe de

---

<sup>3</sup> Tradução de Janer Cristaldo:

Muito após os dias e as estações, e os seres e os países,  
 O pavilhão de carne sangrenta sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.)  
 Restabelecido das velhas fanfarras de heroísmo — que nos atacam ainda o coração e a cabeça — longe  
 dos antigos assassinos (6) —  
 Oh! o pavilhão de carne sangrenta sobre a seda dos mares e das flores árticas; (elas não existem.)  
 Dulçores!  
 Os braseiros, chovendo nas rajadas de geada, —Dulçores! — os fogos na chuva do vento de diamante  
 lançada pelo coração terrestre por nós eternamente carbonizado. — O mundo! — (Longe dos velhos  
 refúgios e das velhas chamas, que se ouvem, que se sentem.)  
 Os braseiros e as espumas. A música, virada aos abismos e choque dos flocos de gelo nos astros.  
 É Dulçores, ó mundo, ó música! E lá, as formas, os suores, as cabeleiras e os olhos, flutuando. E as  
 lágrimas brancas, ferventes, — ó dulçores! — e a voz feminina que chegou ao fundo dos vulcões e das  
 grutas árticas.  
 O pavilhão...

qualquer equilíbrio semântico, talvez seja necessário encarar tais versos enquanto “equivalentes de significado”, pois qualquer sentido exato mostra-se impossível. Iuri Tinianov sintetiza a diferença entre uma linguagem que possui uma referencialidade mais evidente e o discurso que se afasta do “mundo real”, nos seguintes termos:

Existe uma grande significatividade semântica em um verso feito de palavras nas quais o significado esteja estreitamente ligado ao objeto; mas quando faltam estes liames objetivos, desaparece também o indício fundamental; em seu lugar podem emergir uma nuance lexical sua e os indícios flutuantes que se determinam na construção (TINIANOV, 1975, p. 50).

Por isso, quando predomina a cooperação entre as palavras, ativando os seus indícios fundamentais, ocorre, por esta formatação construtiva, um sentido mais delimitado para o discurso. Já quando, os indícios flutuantes sobressaem nos poemas, a tendência é o surgimento, para os leitores, de uma desorientação, mas, no sentido de uma potencialidade semântica e interpretativa. Neste último caso, a inserção de metáforas fornece subsídios necessários para a abertura de possibilidades interpretativas, a partir do posicionamento sintático e do léxico inabituais. Paul Ricœur possui uma excelente explicação, para a utilização de metáforas, enquanto maneira de escapar ao viés literal do discurso:

Com a metáfora, a inovação consiste na produção de uma nova pertinência semântica, por meio de uma atribuição impertinente: “A natureza é um templo em que pilares vivos...” A metáfora permanece viva tanto tempo quanto percebemos, através da nova pertinência semântica — e de certo modo na sua espessura —, a resistência das palavras no seu emprego usual e, assim também, sua incompatibilidade no nível de uma interpretação literal da frase. O deslocamento de sentido, que as palavras sofrem no enunciado metafórico, e a que a retórica antiga reduzia a metáfora, não constitui a totalidade da metáfora; é somente um meio a serviço do processo que se situa no nível da frase inteira — e tem como função salvar a nova pertinência da predicação “bizarra” ameaçada pela incongruência literal da atribuição (RICOEUR, 1994, p. 9).

O deslocamento do sentido corriqueiro das palavras realiza uma inédita pertinência semântica, “uma incongruência literal da atribuição”. Com o adensamento deste processo estilístico, ou seja, com o seu uso enquanto contributo para a construção de vários versos, ocorre o efeito, que Mansueto Bernardi já identificara, do *vago da expressão*. A recorrência de metáforas é prática essencial para a lírica moderna de vertente mallarmaica, e Eduardo Guimaraens absorve este procedimento para a

realização de pertinências semânticas inéditas. Este tipo de recurso poético é considerado próprio aos poetas simbolistas, como ficou constatado por Iuri Tinianov:

Os simbolistas, usando as palavras prescindindo da sua ligação e relação com o indício fundamental do significado, conseguiam uma extraordinária intensificação dos indícios flutuantes, conseguiam o “significado imaginário”, e além disso os indícios flutuantes, conferindo ao indício fundamental uma forte variação, transformam-se em um fundo semântico do total (TINIANOV, 1975, p. 51).

Por conseguinte, a criação de um contato inabitual entre as palavras compõe um feixe de indícios flutuantes, promotores de uma semântica extraordinária para o poema: “Não é difícil notar que a condensação dos indícios flutuantes é ao mesmo tempo uma condensação do momento semântico em todo o poema, na medida em que violenta a ambientação semântica habitual da palavra” (TINIANOV, 1975, p. 52). Portanto, durante a interpretação do poema, é recomendável desligar-se da maneira habitual de compreender o discurso, e procurar estabelecer aproximações semânticas que ultrapassem o indício fundamental das palavras, como o formalista russo bem indica, no seu estudo sobre as correlações lexicais no verso:

Por isso os indícios flutuantes devem ser exatamente flutuantes, e a semântica imaginária, propriamente imaginária. Por isto nas palavras deve-se conservar em parte o indício fundamental, mas já um tanto anulado. Neste caso particular de “resíduos do indício fundamental” se baseia a utilização das palavras vizinhas nas suas diferentes ligações, para permitir a possibilidade de aludir aos indícios principais, mesmo estando estes em parte cancelados. [...] Se o indício fundamental desaparecesse totalmente, desapareceria também a força de penetração semântica [do] discurso poético. (Eis porque uma linguagem totalmente obscura perde toda a coloração e a intensidade) (TINIANOV, 1975, p. 53).

Com a distinção operada por Iuri Tinianov, entre indícios fundamentais e flutuantes das palavras, temos subsídios para uma melhor compreensão desta característica da lírica moderna: o *vago da expressão*.

Analisados os planos lexical e semântico do “Prelúdio”, passemos ao plano sintático, tendo em consciência que uma sintaxe obscura não é uma exclusividade da lírica moderna: famosas são as estruturas sintáticas da lírica barroca. No entanto, certamente uma “sintaxe obscura”, no sentido da construção poética de sequências de itens sintáticos da frase privilegiando enunciados longos, valendo-se de conjunções

coordenativas e subordinativas, com sintagmas invertidos, contribui para o efeito de obscuridade da poesia, característica aderente aos líricos modernos. Uma inversão simples, ou seja, o intercâmbio de apenas uma das instâncias frasais (sujeito, verbo, objeto) já promove o efeito de desorientação. Exemplos desta sintaxe de inversão simples, no “Prelúdio” d’*A divina quimera*, está no verso: “Perfumaram-te a carne os lírios do caminho...”, cuja sequência sintática, se obedecesse ao paradigma mais comum na língua portuguesa (a sequência sujeito, verbo, objeto) seria: “os lírios do caminho perfumaram-te a carne”. Há também, em bom número, o trabalho de anteposição do adjetivo ao substantivo: “Das rosas do jardim a virginal tristeza” e “– Das vozes deste amor a musical tristeza”. Após uma primeira leitura, recomenda-se o restabelecimento da ordem recorrente da língua, possibilitando, assim, melhor apurar a semântica lógica dos versos, servindo de base para a exploração da “semântica imaginária”.

Se as inversões sintáticas simples já colocam o leitor ou o ouvinte num estado de desorientação, as inversões sintáticas complexas, ou seja, de mais de dois sintagmas frasais, contribuem, numa potência bem mais elevada, para a criação do sentido do *vago*. No “Prelúdio”, como exemplo de inversão sintática complexa, temos esta estrofe, quase completa: “Vista-te o sono de dolência o odor das rosas/ que espreitam do jardim, maravilhadamente,/do teu secreto sonho as horas misteriosas!”, cuja sequência sintática, se estivesse em consonância com o paradigma mais comum na língua portuguesa (a sequência sujeito, verbo, objeto) seria: “As horas misteriosas, o odor das rosas que espreitam do jardim vista-te maravilhadamente o sono do teu sonho secreto!”. Hugo Friedrich, no seu livro *Estrutura da lírica moderna*, recomenda ao leitor, que face à obscuridade dos poemas modernos, tanto no plano semântico, quanto no sintático, acostume-se com esta desorientação:

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte, observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de força absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

A sintaxe dos versos provém de aproximações sintagmáticas não fixadas pelo discurso comunicacional, ou seja, elas estão distanciadas da sintaxe da comunicação.



Isto tem a ver com o fato de que a poesia moderna foi uma reação contra o descritivismo fortemente disseminado pelos trabalhos científicos, de cunho nomológico (o qual não admite o emprego da sinonímia), no século XIX, e pela ascensão do jornalismo como rápido meio de divulgação de notícias, escritas no gênero discursivo do fato ocorrido, possuindo a pretensão de abarcar descritivamente o real. Este revigoramento do vocabulário e da sintaxe foi trabalhado pelos poetas modernos, seja Eduardo Guimaraens ou Arthur Rimbaud, ambos utilizaram um “estilo simbólico moderno” que transforma a significação habitual das palavras, em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar esta outra coisa numa tessitura de sentido coerente.

Se os níveis lexicais, sintáticos e semânticos do “Prelúdio” convergem para a criação do clima vago do poema; em contrapartida, a métrica, a acentuação e alguns outros procedimentos estilísticos, que compõem o *ritmo*, asseguram um tipo peculiar de rigor poético. Não somente no “Prelúdio”, mas também em muitíssimos outros poemas, Eduardo Guimaraens cultivou o metro, nas suas mais diversas formas. No poema em questão, o metro é composto de doze sílabas poéticas, na modalidade do alexandrino (o verso que apresenta sílabas tônicas nas posições seis e doze, caracterizando uma cesura e dois hemistíquios). A rima, em todas as estrofes, é organizada de maneira que o primeiro, o terceiro e o quinto verso rimem entre si, enquanto o segundo e o quarto verso rimam entre si. Também o primeiro e o último verso, de cada estrofe, são os mesmos, compondo uma técnica de espelhamento, ou paralelismo, que será explicada adiante. Como exemplificação de tais procedimentos, que garantem o rigor poético evocado, eis a primeira estrofe do poema:

Das rosas do jardim a virginal tristeza  
 por que, por esta noite azul de outono frio,  
 vem embalar-te a doce e mística pureza  
 que reflete, a um fulgor de estrelas erradio,  
 das rosas do jardim a virginal tristeza?

Para uma explicação do ritmo, novamente o formalista russo, Iuri Tinianov, propõe reflexões de interessante força epistemológica. O teórico letão postula que dentro do verso, nem todos os seus elementos compositivos são portadores de um idêntico valor construtivo, diferentemente do discurso pragmático, em que os seus componentes tendem a um nível equilibrado de importância, com o objetivo de uma compreensão plena da significação do enunciado:

Por isso se perdem de vista a heterogeneidade e polivalência que o material pode assumir em relação à função e finalidade. Esquece-se o fato de que na palavra [discurso] estão presentes elementos que têm valor diverso de acordo com a sua função. Um elemento pode estar em evidência, em detrimento de outros que por isso sofrem uma deformação (TINIANOV, 1975b, p. 7).

Logo, fica evidente que, no discurso poético, os elementos compositores do verso não possuem a mesma intensidade construtiva. A palavra inicial e final do verso, a palavra sobre a qual cai o acento tônico, as palavras que rimam entre si, a palavra anterior e a posterior à pausatória, acabam sendo postas em evidência, em detrimento das outras. Tinianov, então, aponta para o problema existente “em considerar a natureza da construção, o princípio formativo, como um fator estático” (TINIANOV, 1975b, p. 8). Ou seja, as palavras que compõem o discurso poético possuem relevâncias diferentes, deste modo, algumas palavras são destacadas pelo processo construtivo de criação do poema. Podemos exemplificar, na estrofe de Eduardo Guimaraens, que a palavra “tristeza” rima com a palavra “pureza”, criando assim um vínculo mais estreito, entre estes itens lexicais, do que destes com outras palavras do poema. A interação destes itens faz parte do dinamismo próprio ao princípio construtivo, pois na criação do discurso poético nem todos os seus fatores internos possuem igual importância artística. Nessa concepção, da obra de arte enquanto dinâmica, Iuri Tinianov, no seu livro intitulado *O problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento construtivo do verso*, desenvolve a seguinte reflexão:

A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma interação dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração.

A forma da obra literária deve ser entendida como dinâmica.

Este dinamismo se manifesta principalmente no conceito de princípio construtivo. Nem todos os fatores da palavra [discurso] se equivalem: a forma dinâmica não nasce da sua combinação ou fusão (conferir a noção, frequentemente usada, de correspondência), mas da sua ação recíproca ou interação e, conseqüentemente, do evidenciamento de um grupo de fatores em detrimento de um outro. Por isso o fator evidenciado deforma os fatores subordinados. A forma é concebida como passagem (e, conseqüentemente, mudança) da relação entre o fator construtivo subordinante e os fatores subordinados (TINIANOV, 1975b, p.10).

Iuri Tinianov levanta apuradamente a questão da forma enquanto integração dinâmica dos seus elementos constitutivos, afinal algumas escolhas poéticas foram feitas com o objetivo de realçar uma interação mais estreita entre certos elementos do

verso, para promover determinada construção do ritmo no poema. Os versos de Eduardo Guimaraens aparecem, então, como uma luta (dinâmica), e não como uma colaboração de fatores (estaticidade). Assim, fica evidenciado o sistema de interação complexa – entre ritmo, léxico e sintaxe –, próprio à poesia.

O formalista russo, no seu livro dedicado ao ritmo, postula a fraqueza de uma vertente “lógica” da poesia, em que o ritmo é eliminado, para que a ordem lexical, numa sintaxe positiva, estabeleça uma compreensão comunicativa imediatizada. Na concepção de Tinianov, o anulamento do ritmo equivale a uma perda da potência poética, já que “[a] eliminação do ritmo como fator principal e subordinante leva à destruição da especificidade do verso e portanto, mais uma vez, frisa o seu papel construtivo no próprio verso” (TINIANOV, 1975b, p. 24). Deste modo, uma poesia “lógica” perde em importância artística, já que ignora um dos elementos mais produtivos, para um efeito estético do tipo complexo, o ritmo.

Um dos elementos composicionais do ritmo é o metro, instância incontornável, dentro dos estudos da poesia e da prática poética. No “Prelúdio” de *A divina quimera*, o metro está dentro de uma unidade, o alexandrino, tal procedimento criativo está de acordo com a escolha estilística buscando formar um poema com um compasso marcado, pela posição dos acentos, dentro do verso, e pelo número de sílabas métricas. O metro, em doze sílabas, é um elemento construtivo do ritmo do poema, entretanto não é o único, pois a sua possibilidade de existência depende da interação interna dos signos do verso, que na sua totalidade dinâmica compõem o metro. A unidade métrica em doze sílabas se torna evidente quando, no fim do poema, a expectativa progressiva pelo mesmo metro foi satisfeita, fazendo do poema, portanto, uma unidade métrica. Tais reflexões foram direcionadas pelo trabalho de Iuri Tinianov sobre o metro, enquanto fator composicional do ritmo poético. Nas palavras do formalista russo:

Têm-se as condições mínimas do ritmo quando se verifica a possibilidade de que os fatores, de cuja interação ele resulta, sejam dados não como sistema, mas sob forma de signos do sistema. Portanto, o ritmo pode ser dado sob a espécie de um signo do ritmo, que seja ao mesmo tempo também signo do metro, fator indispensável do ritmo, como do agrupamento dinâmico e do material. O metro como sistema regular de acentos, pode também não existir nele: ele acha realmente fundamento, não tanto na presença do sistema, quanto, mais especificamente, naquela do seu princípio. O princípio do metro consiste no agrupamento dinâmico do material do discurso, baseado nos acentos. E, pois, a coisa mais simples e fundamental será a designação de um grupo métrico qualquer como unidade; esta designação é, no próprio tempo, também uma antecipação dinâmica de um grupo seguinte e análogo (não

idêntico, mas precisamente análogo); se a antecipação métrica chega a um termo, eis que temos um sistema métrico (TINIANOV, 1975b, p. 34).

Portanto, o princípio do metro consiste no agrupamento dinâmico do material discursivo baseado nos acentos. Entrementes, o metro possui uma característica rítmica progressiva-regressiva, na medida em que, na leitura, existe uma expectativa de progressão (a antecipação dinâmica da continuidade métrica de um verso para outro), e uma expectativa de regressão (onde fica perceptível a unificação em unidades métricas inteiras, podendo ser estrofes, ou todo o poema, como é o caso do “Prelúdio”).

Portanto, o ritmo, para Iuri Tinianov, pode ser resumido em quatro fatores essenciais: a unidade da série métrica (ou a configuração do poema em versos livres), a compacidade (a repetição de idênticas unidades de tempo no verso), a dinamização do material verbal (a importância da construtividade no verso), e a secundariedade do material verbal no verso (em oposição à prioridade do material verbal na prosa).

Um ritmo marcante, as rimas, o metro, as assonâncias e as aliterações, são elementos que garantem ao “Prelúdio” uma intensa musicalidade. Esta é uma característica fundamental da lírica moderna, seja para Eduardo Guimaraens, como para Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé. Se os líricos modernos franceses oportunizaram a dominância da musicalidade, Eduardo Guimaraens também a considerou essencial para a construção dos seus poemas, como será visto em pormenor, no próximo estudo desta dissertação. No entanto, Rimbaud, por exemplo, levou este recurso ao extremo, chegando a situações em que o sentido, se ainda é possível falar nele, só pode ser absurdo, como apontou Hugo Friedrich, na obra do poeta francês:

Surgem imagens que, se lidas em voz alta, deixam perceber com quanta premeditação foram avaliados os matizes das vogais, as afinidades das consoantes. Mas esta premeditação torna-se ousada, quando o anseio de sonoridade domina a tal ponto que o verso ou o período, por este governado, carece por completo de sentido ou, em todo o caso, só possui um sentido absurdo “Un hydrolat lacrimal lave”; “Mon cœur triste bave à la poupe”. Pode-se por analogia, falar de música atonal. A dissonância entre o sentido absurdo e a força musical absoluta já não se dissipa (FRIEDRICH, 1991, p. 92).

Eduardo Guimaraens não levou a sua poesia ao extremo do absurdo em prol de uma “música pura”. Entretanto, o poeta porto-alegrense cultivou a musicalidade poética. Como pode ser percebido no “Prelúdio”, por exemplo, no uso de assonâncias em [o] (“sono de dolência o odor das rosas”), no uso de aliterações em [s] e [z] (“esqueceste a

carícia rosa do sorriso”), na rima, que “cadenciando o fim dos versos, pode apresentar qualidade métricas excepcionais” (STAIGER, 1997, p. 38). No metro em doze sílabas, apresentando uma acentuação marcada na sexta e décima segunda sílaba métrica. Mas também nas repetições do primeiro e último verso de cada estrofe. Esta consonância entre música e poesia contribui para a promoção do *vago do sentido*, por ser capaz de adicionar certo clima misterioso, como foi posto na conferência “A Música e as Letras”, de Stéphane Mallarmé:

Então se possuem, com justeza, os meios recíprocos do Mistério – esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras como sendo apenas a divisão desejada, para o seu encontro posterior, do primeiro caso: uma, evocadora de prestígios situados nesse ponto da audição e quase da visão, abstrato, transformando em entendimento; [...] Arcando esteticamente com as consequências, apresento esta conclusão (se, por alguma graça, ausente, sempre, de um relato, eu os levasse a ratificá-la, isso seria a honra para mim procurada esta noite): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada na direção do obscuro; cintilante, ali, com certeza, de um fenômeno, o único, eu o chamarei de Idéia (MALLARMÉ apud GOMES, 1985, p. 102).

Esta famosa conferência de Mallarmé é importante para o desenvolvimento e repercussão do Simbolismo por duas razões. Em primeiro lugar, é exposta a aproximação entre música e poesia, mas também pelo trabalho poético aplicado ao discurso ensaístico. A linguagem presente nesta conferência está sintonizada com um dos pressupostos teóricos de Mallarmé: o sentido do discurso emana através de sugestões. Explicando o texto de “A Música e as Letras”, Álvaro Cardoso Gomes expõe a relevância da utilização da musicalidade, enquanto traço estruturante do discurso simbolista:

Ora, essa musicalidade do texto [da própria conferência] explicita formalmente o que vem desenvolvido no nível do conteúdo. Este tem como cerne o desejo de evitar “a velha distinção entre a Música e as Letras”, porque, ambas, afinal, são “a face alternativa aqui ampliada na direção do obscuro”. A face alternativa diz respeito ao duplo movimento na captação do mistério, ou ainda da Ideia, que se manifestava através de “sinuosas e imóveis variações”. [...] A unidade entre a música e as letras é atingida quando o autor consegue superar o analitismo da linguagem, através, exatamente, do impulso da musicalidade, que atenua os nexos sintáticos entre as palavras. O caráter musical do verbo, tornado mais plástico, maleável é que lhe permite apreender o Mistério, sem que este perca o seu aspecto inefável, ou sem que as “forças da vida” fiquem “cegas ao esplendor”. Dessa perspectiva, a linguagem acaba, como a música, por nada dizer (GOMES, 1985, p. 104).

Stéphane Mallarmé foi um dos maiores expoentes da lírica moderna e as suas reflexões sobre a possibilidade de entrelaçamento entre a música e as letras é uma herança recuperada por muitos dos seus admiradores, Eduardo Guimaraens incluso.

O desenvolvimento pormenorizado dos quatro planos poéticos – o semântico, o lexical, o sintático e o rítmico – do poema “Prelúdio” fornecem subsídios para uma interpretação. Assim, este poema trabalha o jogo de reflexos, evidentemente, pela repetição do primeiro e último verso de cada estrofe, e de maneira velada, estabelece a questão: o que um espelho na frente de outro reflete? Pode ser o Nada ou o absoluto, ou o Nada e o Absoluto. O eu-lírico busca captar o afloramento de um desejo: “Um desejo augural, sob o candor do linho/ que do teu corpo aviva a palidez, palpita”. Mas este “desejo augural” é decorrente de uma paixão, existente no tempo passado: “esqueceste a carícia rósea do sorriso”. O eu-lírico questiona a sua musa, se ela ainda lembra o seu desejo amoroso, através das dubitativas: “Olvidaste, afinal, o teu delírio ardente?” e “Dize-me se a tua alma adormeceu sorrindo/ ou se, cheia de amor, insone, se recorda/ das rosas por abrir de um sonho antigo e lindo,/ destas rosas febris, da sombra eterna à borda?”. Em desespero, pela não decisão de unirem-se em matrimônio (“Por um mês de Maria, ao meu desejo esquivo”), o eu-lírico, irritado, deseja que a amada permaneça dormindo para que a dolência emanada pelo odor das rosas perturbe o seu sono: “(Possa o teu sono ser a noite sem aurora!)”. Perturbado pela musa possuir as qualidades angelicais (“Serás como uma vaga aparição de outrora,/ como a madona singular de um Primitivo.”, “Nimba-te a fronte um halo”, “Vais unir, sob a luz, as tuas mãos, orando?”), o eu-lírico chega a desejar a morte da pessoa amada: “Dorme perpetuamente o sono teu sem termo”, pois não consegue decifrar o seu amor: “quimera de um espírito enfermo!”. O poema acaba com uma nota grotesca, pelo eu-lírico caracterizar como “morbidez” a situação enigmática da sua musa.

O tom do “Prelúdio” é translúcido, diáfano. Como já evocado antes, existe uma obscuridade emanando das combinações lexicais e da difícil formulação de sentidos para os versos. Mas a obscuridade não se restringe a estes pontos, pois há a construção de um clima extremamente ambíguo. Começo evocando o momento temporal do poema: o amanhecer, ou seja, entre a noite e o dia. Mas também, Perdita está entre o sono e o despertar (“Por que entreabres o olhar à alva do sol que nasce?”). Ambígua também é a pessoa amada, Perdita, evocada entre “Musa e Melancolia”, ou seja, entre amor e tristeza; com o uso do tempo pretérito no verso: “esqueceste a carícia rósea do

sorriso”, é possível inferir que, no passado, tal relação foi feliz, no entanto, agora, ela é uma quimera, portadora de uma estranha morbidez. Se esta condição disfórica é patente no eu-lírico, a pessoa amada também sofre: “e a tua boca sente o acre sabor terreno/ de uma desilusão no destino indeciso”. Por isso, a chave de leitura do espelhamento, entre o Nada e o Absoluto, porque o poema retrata uma condição oximórica, onde os opostos coexistem, não se anulando. Esta coexistência extrema só pode existir na alma daqueles que sentem emoções complexas, e no discurso construído poeticamente.

Donaldo Schuler, num trabalho de divulgação das letras rio-grandenses, também viu, neste poema, um “jogo de reflexos”: “Em cada uma das estrofes, o último verso repete o primeiro. [...] “Prelúdio” apresenta a linguagem num mais avançado estado de autonomia. Reduzida a referencialidade, a linguagem passa a refletir-se a si mesma.” (SCHULER, 1986, p. 20). A autonomia da linguagem, pelo distanciamento do uso corriqueiro das palavras, faz com que seja construído pela linguagem um mundo de reflexos:

O desgaste da referencialidade percebe-se já no desenvolvimento da primeira estrofe. A estrofe mostra-se construída em torno de “mística pureza”, situada no verso central. Esta é embalada pela “virginal tristeza” das rosas do jardim e a reflete. Repete-se o jogo de reflexos. As rosas são virginais, porque é puro o objeto que embalam e que as reflete. “Virginal” e “pureza” aludem ao intocado, ao não contaminado pela matéria. Sem suporte material, a mística pureza apoia-se na linguagem do poema (SCHULER, 1986, p. 21).

Entretanto, a linguagem ainda é instrumentalizada pelo direcionamento de um eu que fala a um tu. Só que este interlocutor, Perdita, não possui uma existência alheia à verbal: não há traços dramáticos neste poema. Assim, “Perdita não vive por si mesma. São os sentimentos de quem fala que lhe dão vida. Ligada à morte e ao sonho, participa da mais tênue plasticidade possível, não mais que o exigido para poder ser concebida a fala da materialidade e da vida, do puro nada” (SCHULER, 1986, p. 21). Destarte, é o poeta quem cria o outro da fala, e Perdita não pode despertar (“Não despertes, porém, ainda que surja o dia!”), porque, assim, seria estabelecido um diálogo e haveria a perda da palavra poética. Além disso, Donaldo Schuler aponta que o clima vago do “Prelúdio” também é sustentado pelas perguntas que são feitas, embora não respondidas, acabam permanecendo no ar:

“Prelúdio” abre com uma pergunta e fecha com uma pergunta, levantando outras no percurso. As perguntas, dirigidas a um tu que não responde, suspendem o poema no ar. Toda pergunta abre sendas ao lugar em que há suspeita de resposta. Mas o que esperar de perguntas que caem no vazio? Que sentido falar a ouvidos que não ouvem? As perguntas, desamparadas de resposta, por explorarem o insondável, cultivam a dúvida. O poeta não anda na via segura dos que sabem. De incerteza são os lugares que frequenta. Tudo sugere que o perguntar é o que resta da ruína das essências. Se o alvo é obscuro, permanece a alegria de caminhar, que se faz, desfaz, refaz em sons e ritmos e versos e cantos. Presente está a voz de quem pergunta e ela sustenta o mundo das formas vagas, ao abrigo da precisão inerte (SCHULER, 1986, p. 21).

Esta defesa de Donald Schuler da incerteza, da dúvida, do insondável na poesia, está de acordo com alguns elementos da poética de Eduardo Guimaraens, justamente aqueles que entram em consonância com a lírica moderna de viés mallarmaico. São reflexões, como as de Donald Schuler, que privilegiam o vago da expressão, na obra de Eduardo Guimaraens, que possibilitam constituir uma rede de aproximações entre o poeta de *A divina quimera* e a lírica moderna francesa.

Outro estudioso da literatura que se debruçou sobre os versos de Eduardo Guimaraens, Rubens de Barcellos, também teceu afinidades construtivas entre o poeta gaúcho e os franceses. Assim, ele começa o seu estudo, intitulado “Eduardo Guimaraens”, com as seguintes considerações, que visam a orientar o leitor, quanto ao posicionamento do poeta porto-alegrense, dentro das correntes literárias:

Há [...] na obra de beleza, que deve ser sentida em bloco, na sua totalidade expressiva, tanto na feitura como nos motivos emocionais, elementos vários, reveladores de uma época, ao lado das expressões singulares da mentalidade do artista.

São a orientação de escola, que se transforma e evolue, o gosto mutável dos tempos, a corrente dominante do pensamento, que entram na constituição do poema ou da estátua, formando o seu esqueleto. Visaremos esboçar esse esqueleto, na arte esquiva e rara de Eduardo Guimaraens (BARCELLOS, 1960, p. 89).

A tarefa a que se propôs Rubens de Barcellos não foi satisfeita, em tão diminuto número de páginas. No entanto, alguns de seus apontamentos são valiosos, sobretudo na importância da música de *A divina quimera*. Esta já aludida *musicalidade* pode ser considerada como componente da poética que pretendo traçar, pois é compartilhada pelos líricos modernos. Também Rubens de Barcellos percebeu que este é um fatores essenciais da poesia de Eduardo Guimaraens:



Os seus versos, que encerram variedade e riqueza de ritmos, sentem-nos os ouvidos como carícia de sons expressivos. Esta afinidade musical é patente: há composições no seu livro a que deu o nome de “prelúdios” e pode-se ler na “Sonata Sentimental” a significativa marcação de “adagio appassionato”. Na verdade, um ouvido esperto poderia qualificar alguns de seus poemas em formas musicais, noturnos e romanças, determinando-lhes o tom, o tempo e os temas melódicos (BARCELLOS, 1960, p. 89).

De fato, a alusão explícita, consistindo na nomeação de uma das partes de *A divina quimera* de “Sonata Sentimental”, a escolha para título de um soneto sendo “Chopin: Prelúdio nº 4”, e outro poema “Adagio Appassionato”, mostra a clara intenção de Eduardo Guimaraens de aproximar música e poesia.

#### 4. POESIA E MÚSICA: AS TEORIAS DO SIMBOLISMO FRANCÊS E A *DIVINA QUIMERA*, DE EDUARDO GUIMARAENS

##### 4.1 Literatura e música na história da arte

Ao longo da história da arte, múltiplas são as relações entre poesia e música que permitiram e ainda suscitam as mais diversas composições artísticas e abordagens teóricas unindo estas duas linguagens. A base material partilhada por ambas estas artes, o trabalho com a *sonoridade*, concorre para o surgimento e a permanência de reflexões que desenvolvem algumas das características convergentes destas duas linguagens, seja durante o processo criativo, mas também dentro de um viés analítico e teórico. Além de poesia e música estarem estabelecidas no campo das artes, Andrade Manoel enumera outros pontos de contato:

Outras correspondências parecem derivar da identidade genética de algumas formas convencionais, que às vezes preservam traços de sua origem mesmo depois de sua diferenciação no decorrer histórico. Há aquelas que se inscrevem por meio de mútua influência produzida pelo convívio de músicos e poetas em diferentes circunstâncias. Acrescentemos as intenções e programas, os alvos expressivos e criadores de indivíduos, grupos e períodos, que induzem, promovem e realmente instauram a troca de objetivos: poesia como música, música como poesia (MANOEL, 1985, p. 9).

Deste modo, a tentativa de pensar em conjunto estas duas artes possui uma longa história. Já a partir da Antiguidade, música e literatura vêm sendo relacionadas nas elaborações artísticas com os fins estéticos os mais variados. A poesia, desde o seu nascimento, consiste num texto entoado, podendo inclusive ser acompanhada de um instrumento musical. Exemplos desta particularidade são as epopeias homéricas, que, na sua origem, possuíam acompanhamento musical, e a tragédia, que pode inserir momentos de declamação ou de canto durante a sua representação. Posteriormente, na Idade Média, as afinidades entre estas duas linguagens continuam sendo evidentes através das canções de gesta e da poesia lírica dos trovadores.

No começo do século XVII surge um gênero artístico que leva a um nível de imbricação entre literatura e música nunca antes visto. Trata-se da ópera “dont le projet de “réciter en chantant” (*recitar cantando*) a été d’abord formulé par les Académies florentines. [L’opéra s’agisse de la] musique parlante destinée à une représentation éloquente des passions” (BERNIER; SAINT-JACQUES, 2002, p. 499). Desta maneira,

a ópera pode ser considerada como uma renovação do gênero trágico, por dar maior importância aos aspectos musicais na composição da obra, que, na sua configuração clássica, consistia num fator presente apenas num plano construtivo secundário.

Além destes exemplos elencados, a linguagem musical aparece no imaginário literário de outras muitas maneiras. Inúmeras são as obras protagonizadas por músicos, outras contam dentro do seu enredo com composições musicais ou procuram se estruturar a partir de formas musicais fixas. Assim, a novela *Massimila Doni* (1839), de Honoré de Balzac, possui como tema a arte lírica e o universo dos melomanos; *A sinfonia pastoral* (1919), de André Gide, possui o mesmo título da sinfonia de Beethoven, composição com papel fundamental dentro deste romance; já *Todas as manhãs do mundo* (1991), de Pascal Quignard, tem por personagem principal Monsieur de Sainte Colombe, professor de viola de gamba, que pelo seu virtuosismo técnico aperfeiçoa a prática do seu instrumento a ponto de conseguir imitar com ele todas as inflexões da voz humana.

Enfim, vários escritores foram suscetíveis às peculiaridades da música a ponto de incorporarem dentro dos seus textos literários a prática de códigos, instruções ou referências próprias à música. A poesia lírica, desde Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine reflete a construção do verso levando altamente em conta noções originárias da teoria musical. Muito por conta deles, as noções de melodia, harmonia e ritmo tornaram-se ponderação incontornável na criação lírica.

A reflexão feita por Mikel Dufrenne em torno da experiência estética da poesia, no livro *O poético*, dedica um capítulo especialmente para levantar considerações sobre o relacionamento entre poesia e música. Assim, o pensador francês coloca nos seguintes termos uma importante indagação quanto a estas duas linguagens: “a fórmula *ut musica poiesis* deve ocupar a nossa atenção. Música antes de tudo, dizia Verlaine; e Valéry define o simbolismo pela “intenção [...] de poetas de reportar à música o seu sucesso”. Até onde deve ser aprofundada a comparação entre essas duas artes?” (DUFRENNE, 1969, p. 63). Foi tentando dar uma resposta a este questionamento de Mikel Dufrenne que este estudo foi escrito.

#### 4.2 *A divina quimera* e o movimento simbolista

As obras do Simbolismo possuem a característica de compreender procedimentos formais destinados a distanciar a linguagem verbal do seu uso cotidiano e convencional. Assim sendo, uma das estratégias para a obtenção deste efeito de afastamento da utilização corriqueira das palavras é a exacerbação da musicalidade do verso, que, possuindo também uma produção de sentido através da significação rítmica, coloca em segundo plano os aspectos semânticos do discurso, proporcionando uma outra forma de produção de sentido.

Ambas as linguagens, a poética e a comunicacional, servem-se das palavras para gerar significação. Por sua vez, a construção literária explora o ritmo como elemento potencializador de mais um nível de sentido, que se agrega à significação semântica. A fala também possui um ritmo: indagações e ordens possuem as suas cadências peculiares. No entanto, o discurso poético leva em conta a organização rítmica enquanto propriedade construtiva essencial para existir enquanto arte. O acento posto sobre o ritmo é, para Octavio Paz, um dos elementos que distinguem a poesia da prosa e da fala cotidiana: “Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo” (PAZ, 2006, p. 50). O investimento do poeta sobre o ritmo mostra como ele consiste em uma função predominante deste tipo de discurso:

Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo (PAZ, 2006, p. 56).

A linguagem faz-se poética pelo fato de adquirir um ritmo. Na sua escrita, o poeta emprega as mesmas palavras que estão disponíveis no arcabouço linguístico para a formulação do discurso comunicacional, só que estas palavras são dinamizadas pela unidade rítmica. O ritmo e a significação semântica do discurso poético estão entrelaçados formando uma densidade de sentido inseparável. Tal comunhão de elementos composicionais do poema perfaz uma das características da lírica, como aponta Emil Staiger: “O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea [...]. Em consequência

disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba é insubstituível e imprescindível” (STAIGER, 1997, p. 22). Assim, cada componente do poema, mesmo um fonema, adquire *status* de insubstituibilidade, pelo fato de ser elemento significativo para a criação poética. Uma mera mudança de sílabas reconfiguraria a configuração linguística e faria surgir uma nova obra de arte, pois, na lírica, a “oposição entre forma e o que vai se formar inexistente [...]”. Na criação lírica, metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali” (STAIGER, 1997, p. 25).

O sentido de um poema emerge assim da experimentação do leitor igualmente pelo ritmo e pelo conteúdo semântico das palavras. Na construção, o poeta configura a sua arte para que a ritmização dos versos corrobore para a significação poemática. Mikel Dufrenne aponta que “o leitor observa o sentido, ao mesmo tempo que experimenta a música, e não é possível que ele não enxerte o ritmo desta música sobre o sentido: o elemento rítmico [...] tende a se identificar ao grupo de palavras, à unidade sintática” (DUFRENNE, 1969, p. 74). Por conta disto, o ritmo é algo mais importante que a métrica, pelo seu papel de colaborador na formação do sentido do poema. Ele consiste numa busca intencional do poeta na sua criação artística, um investimento semântico que alicia o leitor para a disposição anímica desejada.

A importância do ritmo é tamanha, enquanto fator construtivo de *A divina quimera*, que Guilhermino Cesar chega a afirmar que: “o ritmo eduardino [é] o seu maior legado à literatura brasileira” (CESAR, 1994, p. 131). Entrementes, o ritmo é construído por uma série de fatores analisáveis: o metro, o compasso, o emprego de rimas, o uso de aliterações e assonâncias, entre outros. Estes fatores que integram o ritmo são verificados por Henry Suhamy, enquanto princípios constantes da criação poética:

O ritmo abrange um certo número de fenômenos formais e fônicos cuja natureza e importância relativa dentro do sistema variam de acordo com as línguas e as métricas, mas nos quais se podem discernir princípios constantes: uma pulsação, um retorno periódico de valores análogos, uma oscilação, a distribuição do discurso em segmentos de duração mensuráveis, uma elasticidade sinuoidal da elocução, de tal modo que a voz parece apoiar-se e contrair-se nos pontos fortes e distender-se nas passagens fracas, ou preparar-se para as frases dinâmicas (SUHAMY, 1988, p. 58).

O emprego de um determinado fator, ou de uma série de fatores rítmicos fortalece o sentido da composição artística. Tais elementos são estudados nas análises

dos poemas de Eduardo Guimaraens e dos líricos modernos franceses por serem imprescindíveis em qualquer interpretação poética. O uso de um elemento que contribui no ritmo de um poema, nas palavras do formalista russo Yuri Tinianov, acaba exercendo uma influência deformante, pelo fato que corrobora na formação de sentido. A criação poética “se resume na subordinação de um momento ao outro, naquela influência deformante, para a qual concorre o princípio do ritmo juntamente com o princípio da associação simultânea dos elementos do discurso (grupos verbais e palavras) no verso” (TINIANOV, 1975, p. 50). Isto quer dizer, por exemplo, que quando o acento cai sobre determinada palavra ela está posta em evidência; ou então, no momento em que o poeta explora o uso das rimas para que as palavras por ela ligadas adquiram uma significação em conjunto. Portanto, a construção poética dinamiza o material verbal, visando explorar formas particulares de promoção de sentido para o discurso, enquanto que, no discurso comunicacional, tal potencialidade da linguagem não é um elemento prioritário, mas sim a transmissão de sentido.

A prática poética simbolista consistiu numa reação contra as correntes literárias em vigência no final do século XIX e começo do século XX. Por conseguinte, esta estética que privilegiava a musicalidade e a sugestão à descrição exata dos fenômenos se opôs ao Realismo e ao Naturalismo, e contra o Parnasianismo na poesia. Além disto, o Simbolismo representa uma revolta contra o pensamento positivista, que estava presente em todas as áreas do saber humano. A obstinação contra a maneira materialista de compreender o mundo fez com que os poetas simbolistas apreciassem “a capacidade sugestiva [das palavras], a musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica” (GOMES, 1985, p. 15).

Certos aspectos do Simbolismo podem ser considerados inéditos no mundo das letras. Uma das mais relevantes contribuições deste movimento foi a descoberta da capacidade da poesia poder ser uma linguagem “pura”, de caráter quase intransitivo, quando comparada à função comunicacional da linguagem verbal. A aproximação com as práticas musicais contribuiu para a configuração de poemas fechados sobre si próprios, considerados obras de arte “totais”. Desta forma, as associações entre as palavras, na criação dos poemas simbolistas, abandonam o seu viés conceitual que converge geralmente para uma clara formação de sentido, visando se opor a qualquer interpretação ou leitura de cunho lógico. No entanto, como Michael Hamburger bem nota, mesmo se o poeta busca a intransitividade comunicacional, há um diálogo: “I do

so to indicate that communication is a function intrinsic to poetry, even where the poet is aware of no wish to communicate anything in particular, where he writes for the dead or for no one. A poem can be a monologue; but it is a monologue spoken aloud” (HAMBURGUER, 1988, p. 17).

Por conseguinte, na concepção literária dos poetas simbolistas, a invenção de mundos existentes apenas na linguagem acaba, no contato com o leitor, forçando-os a um denso trabalho de experimentação poética para obter qualquer tipo de significação, sendo esta dinâmica uma forma de estabelecer uma fuga da realidade finissecular marcada pela hegemonia do pensamento racionalista e pelo avanço industrial. Os líricos modernos também buscavam se afastar da linguagem utilizada pelas ciências exatas, que se valia de um discurso claro ou descritivo para acelerar o suposto progresso da humanidade, como verifica Alfredo Bosi:

A escrita do poema alcança, a partir desse momento histórico, um grau muito alto de autonomia. E as leis da forma que até o Parnaso, e sobretudo no Parnaso, se pensavam em termos de adequação da linguagem às coisas começam a ser tomadas em si como inerentes aos materiais do poema: os sons, os ritmos, as imagens verbais. Há uma retração decidida da linguagem para si e em si própria (BOSI, 2000, p. 98).

Pôr o foco do processo criativo na contradição entre a linguagem poética e o discurso comunicativo foi uma resposta dos poetas modernos contra a banalização da linguagem verbal. Deste modo, a suposta exclusão do poeta do seu entorno social se mostra falsa, pois a intensa subjetividade da lírica moderna mostra a consciência de um poeatar que não queria contribuir com o desenvolvimento da lógica capitalista. A leitura de Theodor Adorno da obra baudelairiana aponta nesta direção:

No poema lírico o sujeito nega, por identificação com a linguagem, tanto sua mera contradição monadológica em relação à sociedade, quanto o seu mero funcionar dentro da sociedade socializada. Quanto mais cresce, porém, a ascendência desta sobre o sujeito, mais precária é a situação da lírica. A obra de Baudelaire foi a primeira a registrar este processo, na medida em que, como a mais alta consequência do *Weltschmerz* [dor do mundo] europeu, não se contentou com os sofrimentos do indivíduo, mas escolheu como tema de sua própria acusação a própria modernidade, enquanto negação completa do lírico, extraíndo dela suas faíscas poéticas, por força de uma linguagem heroicamente estilizada (ADORNO, 2003, 75).

Por conseguinte, os processos de construção poética desviantes de qualquer expressão direta da realidade foram capazes de denunciar a condição de uma sociedade

massificada em prol do progresso industrial. A criação de poemas herméticos reflete a situação de poetas que se sentem desamparados pela sociedade, e que, através de uma linguagem misteriosa, recuperam a capacidade de exprimir os seus sentimentos mais intimamente pessoais. O hermetismo da linguagem teve uma importância central dentro do movimento simbolista, e a musicalidade dos poemas contribuiu neste processo de fechamento do sentido do poema sobre si próprio. Assim, as criações simbolistas, privilegiando a sugestão rítmica, iam na contramão da apreensão imediata da realidade, intenção própria aos cientistas positivistas, principais sustentadores da razão e do progresso como motores da “evolução social”.

Além do símbolo, como representação da vida, a poesia simbolista retirava grande efeito dos elementos musicais, tonais e rítmicos, bem como da cor. Foi uma das características da época simbolista a fusão da música, pintura e literatura. Reintroduzir a música na poesia, realizar por palavras o que as notas faziam na música, através da sugestão e da evocação, criando uma atmosfera, eis o que idealizava o simbolista (COUTINHO, 1968, p. 9).

A exploração dos recursos fônicos e acústicos objetivando a criação de uma atmosfera sugestiva no nível da significação do poema foi uma estratégia composicional muito utilizada pelos poetas simbolistas. Não foi diferente em *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, e a opinião segura de três grandes estudiosos da literatura brasileira garante a importância de um estudo sobre a musicalidade na obra do poeta porto-alegrense. Alfredo Bosi garante que dentre os simbolistas do Rio Grande do Sul “nenhum deles compara-se, porém, a Eduardo Guimaraens, cuja cultura literária vasta e o gosto exigente levaram cedo a tocar fundo no trabalho poético” (BOSI, 2006, p. 302). Já Regina Zilberman aponta que “Eduardo Guimaraens, autor de *A divina quimera*, escreve o principal poema de amor do conjunto da estética simbolista” (ZILBERMAN, 1985, p. 114). Por sua vez, Andrade Muricy sentencia que Eduardo Guimaraens foi “um artista, no sentido profissional, de *métier* da palavra. A sua arte é minuciosamente laborada; [...] e de infalível musicalidade” (MURICY, 1987, p. 1053).

A musicalidade do poeta porto-alegrense ressoa harmoniosa nos ouvidos ou seduz a imaginação musical durante a leitura silenciosa, possibilitando com que a produção do sentido dos versos ocorra posteriormente à apreciação da sonoridade das suas construções poéticas. Configurando a união entre musicalidade e idealização amorosa, os poemas de *A divina quimera* aproximam-se também da música pela inserção lexical de termos originários desta arte, pela evocação de sons de instrumentos



musicais, pela homenagem a compositores, pelo uso de formas originárias do campo musical. Lígia Morrone Averbuck comenta a capacidade de Eduardo Guimaraens para aproximar estas duas linguagens artísticas:

É sob [uma] luz crepuscular de meios tons que é preciso ler a poesia de Eduardo Guimaraens, toda ela nostálgica e melancólica em busca de um ideal inalcançável. [...] As cinco partes que compõem o volume são um canto de amor: delicado, sofrido, resignado, em busca de um estágio de perfeição inatingível. O caráter musical de seu lirismo fá-lo compor “prelúdios”, “adágios”, “sonatas”, a musicalidade servindo-lhe de instrumento expressivo. A altura de seu ideal, colocando no mais alto termo de perfeição o ser amado, condena-o ao sofrimento e à solidão (AVERBUCK, 1978, p. 15).

Maria Luiza Berwanger da Silva foi outra estudiosa de Eduardo Guimaraens que notou a importância da musicalidade, dentro de sua obra, fator que chega a aliar a música ao olfato, numa prática sinestésica:

Suave é o aflorar da música na poética eduardiana. Dos poemas de homenagem a músicos consagrados, dos títulos de poemas evocando formas musicais, o poeta sorve o arco melódico cuja modulação sonora aproxima-se dos matizes da paisagem outonal, penetrada por perfumes múltiplos (SILVA, 1999, p. 157).

A expressividade aportada pelo trabalho de Eduardo Guimaraens com os recursos rítmicos da linguagem produziu um repertório diversificado de configurações poéticas. Os versos de *A divina quimera* foram compostos numa variedade e riqueza de ritmos, chegando a fazer Rubens de Barcellos dizer que “um ouvido esperto poderia qualificar alguns de seus poemas em formas musicais, noturnos e romances, determinando-lhes o tom, o tempo, e os temas melódicos” (BARCELLOS, 1960, p. 90). Destarte, a intensa musicalidade dos poemas de Eduardo Guimaraens auxilia no alheamento às ideias definidas e na imprecisão das formas, requisito incontornável da poética simbolista. A “atitude de musicista” do poeta gaúcho faz com que a construção dos poemas não recorra à descrição analítica da realidade, fazendo-nos perceber o mundo pelo que há de misterioso e vago nele.

Como exprimir esses sentimentos vagos e flutuantes, que são, quando muito, tons harmônicos murmurando no silêncio do nosso reino interior? A palavra com o sentido genérico rigoroso e com o mecanismo sintático determinado é incapaz de fixar o que existe de particular na nossa psique. Só a música tem força expressiva para revelar o indizível. Daí o recurso ao indefinido pelo processo das imagens sucessivas, a fim de apanhar na flutuação analógica desse elemento figurativo o sinal revelador. Assim a poesia, presa a música

pelo traço de união do ritmo, comum às duas artes, identifica-se mais com ela por estoutro elemento de indefinição. Os melhores poemas de Eduardo deixam-nos exatamente esta impressão de indefinido. Depois de lidos, ficam cantando em surdina na nossa memória como ressonâncias musicais (BARCELLOS, 1960, p. 91).

A intuição crítica de Rubens de Barcellos aponta para a estreita ligação entre poesia e música no processo criativo de Eduardo Guimaraens, ao ponto de, no momento de recepção dos seus poemas, deixarem a impressão de “indefinido”, ao invés de concorrer para uma clara formação de sentido. O distanciamento da significação semântica pelo reforço da musicalidade do poema se mostra assim um dos eixos estruturantes de *A divina quimera* e será o núcleo da próxima sessão deste trabalho.

#### 4.3 Música do poema: a indefinição do sentido poético

Dentro do chamado discurso simbolista, a noção de musicalidade possui um valor central. A influência da música nesta estética foi imensa, chegando ao ponto de se tornar um aspecto incontornável para os poetas que gostariam de ser compreendidos enquanto simbolistas. A frequente exposição do versejar ao universo musical possibilitou que surgissem as mais diversas maneiras de por em contato estas duas artes. Na segunda metade do século XIX, Paul Verlaine chega ao ponto de dizer que os poetas simbolistas eram “nourris de musique”, fazendo com que eles ambicionassem efetuar na linguagem verbal os mesmos efeitos estéticos obtidos durante uma audição musical.

Oportunizando uma atmosfera em que a música tinha um papel fulcral está a sociedade francesa, país com enorme influência no concerto das nações ocidentais, no século XIX, como bem descreve Jean-Nicolas Illouz:

Non seulement l'époque est au wagnérisme, mais la période symboliste apparaît également comme un âge d'or de la mélodie française, qui voit collaborer, de diverses façons, poètes et musiciens : que l'on songe par exemple à Debussy, Fauré, Ravel ou Chausson mettant en musique entre autres poèmes, ceux de Mallarmé, de Verlaine ou de Maeterlinck (ILLOUZ, 2014, p. 180).

Entrementes, no plano teórico da cultura francesa, o contato com a música oferece contribuições para uma nova forma de criar poesia e, através de novas Artes Poéticas, como as de Paul Verlaine e Jean Moréas, proporciona a renovação da criação

literária. A investigação por novos aportes para a poesia provenientes da teoria musical existe devido ao fato de que, dentre todas as artes, a música é a que possibilita, no processo de desenvolvimento da significação, uma maior distância de uma referencialidade precisa. A criação de versos a partir desta característica da música está assentada numa busca pela sugestão do sentido da palavra poética, em oposição aos valores tradicionais de imitação descritiva da natureza. Convergindo com tal raciocínio, Maria Luiza Berwanger da Silva aponta que: “do ponto de vista da aproximação com a música, a apropriação do efeito poético do infinito promove a transgressão espacial” (SILVA, 1999, p. 25).

Deste modo, os poetas simbolistas procuraram estabelecer uma poesia em que a significação resultasse das relações internas entre os elementos compositivos do poema. Esta forma de criar, levando em alta conta a alusão sugestiva das palavras em contato apenas entre si, trouxe para os estudos literários a ideia de poesia “pura”, que possui como característica a valorização da busca por uma intransitividade da significação poética, conferindo uma “autonomia” aos poemas, se comparado a outras formas do uso da linguagem. A singularidade da poesia “pura” é a tentativa de criação de uma referencialidade que se esgota no próprio poema.

Por este viés, Paul Verlaine na sua “Art poétique” inventou uma nova maneira de escrever poesia. O autor do *Romances sans paroles* (1874), servindo-se de contribuições da teoria musical, procurou substituir as articulações lógicas e a configuração sintática do seu discurso poético por acordes e harmonias, como bem nota Anna Balakian: “Poesia é música, como Verlaine repetirá em seu famoso verso de “Art Poétique”: De la musique avant toute chose; e é óbvio, que ao escolher as palavras, seu primeiro interesse seja pelo som da locução em vez do sentido que transmite” (BALAKIAN, 2000, p. 55). Por causa disto, as palavras são libertadas da sua rigidez semântica e da sua capacidade de descrição para se tornarem matéria prima de um versejar que ambiciona a sugestão do sentido. A intenção de Paul Verlaine em buscar o efeito de “imprecisão” significacional, no entanto, é formulada com versos de clara compreensão, característica típica dos manifestos literários:

De la musique avant toute chose  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
 Choisir tes mots sans quelque méprise :  
 Rien de plus cher que la chanson grise  
 Où l'Indécis au Précis se joint. [...]

Car nous voulons la Nuance encor,  
 Pas la Couleur, rien que la nuance !  
 Oh ! la nuance seule fiancée  
 Le rêve au rêve et la flûte au cor !  
 (VERLAINE apud MARCHAL, 2011, p. 111).<sup>4</sup>

Publicado inicialmente em 1885, estes versos configuram um verdadeiro poema-manifesto. Posicionando-se contra a cadência exageradamente marcada dos versos pares, Verlaine aconselha o uso dos ímpares, de feição mais “aérea”, “volátil”, que deixam o sentido poemático em suspensão. A busca por relacionar a poesia com a música não consiste apenas em dedicar uma forte atenção para o emprego do ritmo e das sonoridades no momento de criação poética, “c’est surtout concevoir, contre le modèle analytique du discours, une autre logique de la parole, une logique organique et synthétique qui tend à jouer des mots comme la musique des notes ou la peinture impressionniste des couleurs” (MARCHAL, 2011, p. 112).

A “Art poétique” de Verlaine ambiciona a fundação de um “impressionismo literário”: os poetas que seguiram o conselho verlainiano tendem a construir poemas adequando os seus versos à fluidez das sensações afetivas, às gradações subjetivas da *impressão*. Por conta disto, a realização do efeito sugestivo passa pela busca da liberação do verso das cadências da métrica tradicional, pela preferência às notações equívocas no lugar do uso preciso dos vocábulos, tendo em vista uma descrição exata da

---

<sup>4</sup> Tradução de Augusto de Campos:

Antes de tudo, a Música. Preza  
 Portanto, o Ímpar. Só cabe usar  
 O que é mais vago e solúvel no ar  
 Sem nada em si que pousa ou que pesa.

Pesar palavras será preciso,  
 Mas com certo desdém pela pinça:  
 Nada melhor do que a canção cinza  
 Onde o Indeciso se une ao Preciso. [...]

Pois a Nuance é que leva a palma,  
 Nada de Cor, somente a nuance!  
 nuance, só, que nos afiance  
 o sonho ao sonho e a flauta na alma!

realidade, além do já aludido esvaziamento do léxico da sua função usual, própria ao discurso comunicativo, privilegiando assim a busca pela insinuação sugestiva, numa sintaxe inabitual. A importância da “Art poétique” de Verlaine foi tamanha para a continuidade do movimento simbolista, como bem aponta Gilberto Mendonça Telles:

Na opinião de Verlaine, num artigo de 1890, a sua “Art poétique” deveria ser vista apenas como uma canção. Não se sabe se o poeta estava sendo irônico [...]. Sabe-se que, dentro do espírito da época, a palavra canção possuía sua conotação musical inteiramente de acordo com as tendências expressionais que se queriam implantar. Daí por que o seu poema foi o ponto de partida da funda aventura simbolista. Superando os padrões parnasianos e desenvolvendo o legado inventivo de Rimbaud, seu texto passou a ser estudado e assimilado pelos jovens poetas, repartidos nessa altura entre Verlaine e Mallarmé, mas todos dentro do pessimismo decadentista que já começava a se definir na direção do simbolismo (TELLES, 1987, p. 52).

O posicionamento do poeta das *Fêtes galantes* (1869) como desencadeador da “aventura simbolista” assegura um papel central para as suas contribuições teóricas e poéticas. Além das já elencadas propostas, outro postulado do poeta parisiense no ensejo de aliança entre música e poesia ganhou força dentro dos círculos simbolistas: a indefinição do eu-lírico. A indeterminação do sujeito também é outro aporte buscado nas teorias musicais, fazendo com que a subjetividade aparecesse enquanto um componente construtivo neutro. Assim, pela perda de uma voz central, a compreensão do poema fica ainda mais desorientada.

Eduardo Guimaraens parece ter aprendido a lição verlainiana, seja pela construção do verso ímpar, pela libertação da palavra da sua rigidez semântica presente no discurso cotidiano ou pela neutralidade do sujeito lírico. Estas características podem ser encontradas no seguinte poema, que inclusive possui uma epígrafe com um verso de Paul Verlaine: “Deux spectres ont évoqué le passé”.

Ora, pelos salões, calaram-se os violinos,  
Sob a dolência em que se afastam os violinos,

fecham-se os lábios que se abriam para o sonho.  
Vaga por tudo um fluído etéreo, um tom tristonho

da lua morta. Ei-los sem luzes, finalmente,  
os grandes lustres de cristal resplandecente.

E sós, pelos salões onde os sons recordaram,  
Schumann e o teu Silêncio, extáticos ficaram;

os espelhos, ladeando a sala escura e enorme,  
refletem a tristeza esparsa que não dorme

e, ao fundo dos salões, a alma das cousas mortas,  
insone e fantasmal, anda cerrando portas.  
(GUIMARAENS, 1978, p. 69).

O uso da inovação métrica com um verso composto de treze sílabas poéticas parece ser uma clara influência dos postulados verlainianos. Também a opção pela indeterminação do eu-lírico corresponde à prédica do poeta parisiense pela impessoalidade compositiva. Além disso, as palavras estão libertadas do seu uso convencional por estarem transformadas em elementos construtivos do ritmo do verso. Como Eduardo Guimaraens busca filiar-se à estética simbolista, durante a recepção do poema a musicalidade aparece num momento anterior à compreensão semântica: as aliterações, as assonâncias, as rimas, a reiteração anafórica de certas palavras, a harmonia do compasso são elementos que inebriam o ouvinte a ponto de postergar o uso da razão.

O efeito da musicalidade sobre o leitor do poema de Eduardo Guimaraens mostra como a significação semântica surge apenas após o enlevamento proporcionado pela harmonia rítmica. Tal qual o sonho, a música dissolve a precisão do valor semântico e a escrita que busca semelhante efeito através da “orquestração poética”, dotada de um ritmo harmonioso, desconcerta a utilização da faculdade de raciocinar. A desorientação ontológica à poesia de Eduardo Guimaraens “vislumbra a ampliação do poético pela diluição do indizível que a música proporciona à literatura” (SILVA, 1998, p. 216).

Diferentemente do discurso comunicacional, os versos do poema em questão afastam-se da linguagem convencional e cotidiana pelo seu discurso estar estruturado para evitar o esgotamento da sua significação. Ao produzir diversas cargas de conteúdo semântico, a construção poética pode passar como incompreensível, de sentido obscuro. Isto decorre do alto grau de sugestão presente na lírica moderna, aproximando-a da imprecisão significativa própria à música.

Deste modo, mostra-se evidente o conhecimento de Eduardo Guimaraens das teorias simbolistas francesas que preconizavam a indeterminação do sentido poético, buscando nas teorias musicais subsídios para a realização de tal empreendimento. No entanto, os posicionamentos teóricos franceses do final do século XIX enfocaram não apenas a construção do sentido do *vago* nos poemas. Pelo contrário, certas teorias foram criadas almejando o exato relacionamento entre sonoridade fonética e um sentido ontológico a ela. Este será o tema da próxima sessão.

#### 4.4 A instrumentação do verbo: o fracasso da análise positivista da poesia

Num posicionamento de renovação à sugestão verbal da “Art poétique” verlainiana está o pensamento teórico de René Ghil, que procurou fixar uma correspondência exata entre as sonoridades fonéticas e as suas supostas contribuições para a formação de sentido na construção poemática. A intenção principal do *Traité du verbe* (1886) foi buscar afastar a noção do “vago da significação” das criações poéticas. Os artistas que se amparavam numa musicalidade intensa, tomavam por certa a construção da ambiguidade do sentido no discurso da poesia. Esta concepção, na opinião de Ghil, era aceita com demasiada complacência pelos poetas simbolistas.

Para contextualizar a posição deste teórico do final do século XIX, tem importância o fato de ele ter abandonado a sua posição como um dos fundadores da corrente simbolista para acabar, após um desafeto com Stéphane Mallarmé, tornando-se um dos mais ferozes detratores deste movimento artístico, reprovando as criações poéticas que primavam pelo idealismo e pela tradição “egocêntrica”. Assim, desvalorizando a pretendida imprecisão do sentido atingida pela intensa musicalidade dos versos simbolistas, “après avoir établi une correspondance symbolique entre les instruments et les couleurs, René Ghil se propose de mettre au point un véritable alphabet instrumental” (MARCHAL, 2011, p. 182).

A postura teórica ghiliana mostra como o momento histórico em que surgiu o simbolismo era também de forte presença das ideias positivistas, pois “o progresso industrial, que trouxe inegáveis benefícios à Humanidade, tem seu paralelo numa concepção científica e materialista das coisas, que procurava explicar o Universo através da “Razão Triunfante”” (GOMES, 1984, p. 9). Deste modo, Auguste Comte

desenvolveu o pensamento positivista, defendendo como única forma de obtenção do conhecimento a aproximação positiva do “real”. René Ghil, por sua vez, aderiu a esta maneira de pensar, fundando a escola intitulada “evolutiva-instrumentista”, procurando convencer os poetas a criarem arte a partir da “instrumentação verbal”.

As várias reedições do *Traité du verbe* são prova da sua influência no cenário das letras europeias. Este sucesso fez com que, em 1891, René Ghil resolvesse reescrever o seu tratado. Surge então *En méthode à l’oeuvre* com a grande pretensão de criar uma nova poética, fundamentada sobre o valor sonoro das palavras. Apoiando-se no positivismo, Ghil sustenta a concepção da existência de uma similaridade entre os instrumentos musicais e os sons da voz humana.

Il en résulte que « les diverses voyelles sont divers instruments vocaux » – et que « leur sonante successions harmonize une instrumentation verbale » : « A » est ainsi associé aux orgues ; « E », aux harpes ; « I », aux violons ; « O » évoque les cuivres ; « U », les flûtes. A ce premier système d’équivalences, Ghil en ajoute un second, qui s’appuie cette fois sur les théories de « l’audition colorée » [...], il établit la table de synesthésies qui sont pour lui « scientifiquement » observables : « A » est noir ; « E », blanc ; « I » bleu ; « O », rouge, « U », jaune. Ce tableau est enfin augmenté d’un troisième jeu d’associations qui fixe les valeurs sémantiques des lettres en rattachant les sons et les couleurs à des affects ou des idées : « A » est ainsi rapporté à diverses formes de Tumulte ; « E » évoque la Sérénité ou le Deuil ; « I » suggère l’Angoisse ; « O », la Gloire ; « U » l’ingénuité (ILLOUZ, 2014, p. 187).

A criação poética vista desta maneira transforma as palavras em verdadeira matéria prima, distanciando-as completamente da sua função comunicativa. Assim, o léxico empregado no poema seria semelhante ao uso das cores na pintura impressionista: o seu valor linguístico resultaria não da confluência semântica portadora de sentido, mas das próprias palavras enquanto portadoras de traços fonéticos correspondentes a valores pré-determinados, possuindo a semelhança de um teclado ou de uma palheta de pintura. Com os valores já estão fixados, o trabalho do poeta consistiria apenas no emprego das palavras que possuíssem os elementos sonoros adequados ao seu desejo de expressão artística.

Para pôr à prova esta fundamentação de origem positivista, analisarei um poema de Eduardo Guimaraens, valendo-me da “instrumentação verbal” de René Ghil. Como o português e o francês compartilham a mesma origem românica, não seria a mudança de idioma um obstáculo para tal empresa.



Um piano  
faz sofrer a noite lenta.

Que estranha melodia,  
de doloroso desengano,  
vem pungir a minha alma sonolenta,  
pelo doce amargor nostálgico desta hora?

Dorme ao fim de que rua a tua casa triste  
onde a sombra que desce, agora, existe  
como um olvido, sob o azul da noite fria?

– Será Chopin ou serás tu quem chora?  
(GUIMARAENS, 1978, p. 61).

Neste poema há o uso equilibrado das vogais “A”, “E” e “O”, o que mostra um cuidado configuracional da parte de Eduardo Guimaraens para arquitetar o poema. O emprego das vogais numa ordenada repetição compõe a figura de linguagem denominada assonância, apreciada pelos simbolistas por promover uma harmoniosa cadência rítmica. A vogal “A”, seguindo as informações fornecidas pela “instrumentação verbal” de Ghil, promove ao poema o som de órgãos, as tonalidades do negro e a sensação de tumulto. O uso reiterado do “E” aporta a sonoridade das harpas, matizes da cor branca e emoções serenas ou ltuosas. Já valer-se do “O” implica na musicalidade dos metais, na coloração avermelhada e num sentimento de glória. Ora, este poema de Eduardo Guimaraens traz o piano (mais especificamente uma música de Chopin), ou seja, um instrumento diferente dos órgãos, harpas e metais, que corresponderiam à instrumentação verbal de Ghil, “cientificamente” teorizada. As cores que as conclusões do positivista francês trazem para as vogais “A”, “E” e “O” são o negro, o branco e o vermelho. Por sua vez, o poeta porto-alegrense escolheu o azul como coloração dos seus versos: “sob o azul da noite fria”. Já as sensações de tumulto, serenidade e êxito glorioso são as aportadas pela reflexão da “instrumentação verbal” de René Ghil para as assonâncias do poema de Eduardo Guimaraens, enquanto uma interpretação desvinculada de tal teoria positivista percebe no poema que os sentimentos predominantes são de sofrimento, dor e tristeza.

A utilização da teoria de René Ghil revela-se ineficaz se os poemas não forem construídos a partir dela mesma. A impropriedade da “instrumentação verbal” mostra a razão de tal teoria ter caído em quase total esquecimento, já que os poemas são

configurações linguísticas complexas, impossíveis de adequarem-se a tabelamentos feitos *a priori*, quando o poeta cria sabendo da sua liberdade artística. Colocar em prática na construção poética a “instrumentação verbal”, objetivando atingir os resultados esperados pelo teórico positivista, corresponderia à criação de poemas em que o significante das palavras estaria absolutamente eliminado do seu uso cotidiano. Assim, conferir a cada um dos fonemas um valor inseparável resulta que na configuração poemática, nos moldes de René Ghil, seja inevitável a procura por um léxico que satisfaça a prédica da “instrumentação verbal”. Por esta razão, os poemas daqueles que aderiram a esta técnica positivista estão repletos de neologismos, palavras raras e termos de línguas estrangeiras.

A exatidão de valores entre as vogais e o que elas significariam na construção e significação dos poemas é a pedra de toque da teoria de René Ghil. Por outro lado, Arthur Rimbaud também buscou esboçar algumas equivalências entre os sons vocálicos e as sensações que eles despertam quando configurados no poema, mas optando pelo viés da indeterminação semântica. O seu soneto dedicado às vogais adquiriu ampla ressonância nos círculos simbolistas, continuando o caminho aberto por Charles Baudelaire com o seu poema “Correspondances”.

## VOYELLES

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,  
 Je dirai quelque jour vos naissances latentes.  
 A, noir corset velu des mouches éclatantes  
 Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d’ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,  
 Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles  
 I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
 Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
 Paix des pâtis semés d’animaux, paix des rides  
 Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,  
 Silences traversés des Mondes et des Anges :  
 — O l’Oméga, rayon violet de Ses Yeux !  
 (RIMBAUD, 1972, p. 53).<sup>5</sup>

A pretensão de demarcar um entrelaçamento entre a sonoridade das vogais e as sensações por elas despertadas é a ambição de Arthur Rimbaud no soneto “Voyelles”, poema que “não possui sequência linear de tema ou assunto; as imagens estruturam-se segundo a ordem da enunciação do grupo de vogais e consequentes metáforas, arrumadas de acordo com um princípio puramente associativo e não-lógico, alicerçado nas sinestésias” (GOMES, 1984, p. 53).

A correspondência entre uma vogal e uma cor resulta totalmente subjetiva, convergindo com o papel de *vidente* assumido pelo poeta: numa era marcada pelo progresso industrial e pela “razão triunfante”, somente o artista seria capaz de perceber, através das correspondências, o que a maioria das pessoas não relaciona por estarem “cegas” pela tentativa de capturar de maneira objetiva a realidade. A proposta rimbaudiana de busca pelo desconhecido, através do discurso poético é elaborada da seguinte maneira por Hugo Friedrich:

O objetivo do poetar é “chegar ao desconhecido”, ou então, dito de outro modo: “escrutar o invisível, ouvir o inaudível”. [...] Rimbaud [não nos fornece] uma definição mais precisa. Permanece na caracterização negativa do objeto perseguido; distingue-o como não-usual, não-real, como *outro* pura e simplesmente, mas não lhe dá conteúdo. As poesias de Rimbaud confirmam

---

<sup>5</sup> Tradução de Augusto de Campos:

#### **Vogais**

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, névea 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!

isso. Sua irrupção vulcânica que o joga acima da realidade é, em primeiro lugar, o desafogo deste mesmo impulso eruptivo; e, logo, é a deformação da realidade em imagens que, mesmo irrealis, não são sinal de uma transcendência verdadeira. Também em Rimbaud, o “desconhecido” é um polo de tensão destituído de conteúdo. A visão poética penetra no mistério vazio através de uma realidade intencionalmente feita em pedaços (FRIEDRICH, 1991, p. 62).

Em função disto, o poeta assume um papel de vidente, capaz de decifrar a realidade por meios que descentralizam o uso da razão, ou seja, valendo-se dos sentidos do corpo humano para apreender as correspondências, que são relações inesperadas existentes entre as coisas. Nada está mais longe de uma verdade científica almejada pelos positivistas como René Ghil. No poema “Voyelles”, as emissões sonoras das vogais são o sustentáculo para a promoção de relacionamentos libertados da lógica convencional de encarar o mundo e as coisas existentes nele.

No entanto, os esforços simbolistas em busca da indeterminação semântica não terminam com o processo das correspondências. Num procedimento de ainda maior abstração do sentido poético, Stéphane Mallarmé procurou intelectualizar ao máximo a musicalidade poemática.

#### 4.5 A música do silêncio: leitura do poema e orquestração intelectual

A época simbolista elevava a importância da música de tal maneira que fazia dela uma espécie de linguagem última, capaz de realizar a síntese de todas as artes, enquanto a poesia ia pouco a pouco tendo o seu valor diminuído diante da supremacia musical. A desvalorização do discurso poético face à música não tardaria a inaugurar outra batalha no campo das artes. Por conta disto, Stéphane Mallarmé foi o primeiro a reivindicar os direitos da poesia, enquanto linguagem artística maior. Diversos textos do poeta parisiense afirmam a possibilidade de contestar – a partir dos recursos próprios ao discurso verbal – a superioridade excessiva da música sobre a poesia. Esta defesa da arte das palavras aparece no texto “Crise des vers”:

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires [...] et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniquement de

reprendre notre bien: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique (MALLARMÉ apud MARCHAL, 2011, p. 184).

A reivindicação dos poderes da poesia contra a hegemonia da música passa pela profissão de fé de Stéphane Mallarmé, que acredita na intelectualidade da linguagem poética como meio máximo de expressão estética. A preeminência da música, no campo das artes, fora motivada por um dos mais influentes artistas do século: Richard Wagner. Mallarmé, por sua vez, busca inverter a hierarquia wagneriana, reestabelecendo a superioridade da poesia. Um forte argumento mallarmaico consiste que as palavras do poema podem ser diretamente interiorizadas pelo espírito, enquanto a música é dependente da materialidade da sua realização sonora, requerendo inevitavelmente a mediação dos instrumentos de uma orquestra.

Deste modo, a leitura do poema desenvolve um concerto tácito na solidão da leitura: o espírito escuta a música do silêncio. Cabe ao pensamento do leitor a criação de mudas sinfonias, necessitando nada além da sua mente para ouvir a música calada, o som no silêncio. Para uma reformulação completa da proposta wagneriana, relacionada à supremacia musical, Stéphane Mallarmé garante que a poesia é “Musique par excellence”, embora se trate de uma música ideal, desvincilhada de todo suporte dos instrumentos musicais, por ser a criação de uma musicalidade exclusivamente intelectual, representada na mente do leitor.

O poeta parisiense estabelece uma distinção entre a música, que surge da execução dos instrumentos da orquestra e que está unida à realização material dos sons, e a Música resultante da leitura silenciosa, da “intellectuelle parole dans son apogée”, reflexão sintetizada no seguinte trecho de “Crise des vers”: “ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique” (MALLARMÉ, 1998, p. 1576).

Portanto, a resposta à música instrumental consiste na criação melódica calada, partitura decifrada e construída mentalmente pelo leitor a partir da página do poema. A música do silêncio é superior à música orquestrada por se tratar de uma composição *abstrata*, de teor subjetivo. No entanto, a simples aproximação eufônica das palavras não satisfaz a completude necessária para a realização da Música mallarmaica: a

potência sonora dos vocábulos é inferior aos meditativos jogos de relacionamentos que se oferecem para serem estabelecidos entre eles. Apesar de não prescindir da eufonia das palavras, há também a necessidade da criação de um arranjo arquitetural do léxico no poema para que haja Música, consistindo no fornecimento ao leitor de subsídios essenciais para o estabelecimento de um novo ritmo entre os sintagmas presentes nos versos, o que possibilita estabelecer ecos formadores de significações numa lógica de leitura não linear.

O poema “Sainte” é exemplar enquanto manifestação da ideia mallarmaica sobre as relações entre poesia e música. O texto, na sua configuração textual, parte da desmaterialização dos instrumentos musicais, para terminar na realização da orquestração mental da poesia silenciosa.

### **Sainte**

À la fenêtre recelant  
Le santal vieux qui se dédore  
De sa viole étincelant  
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant  
Le livre vieux qui se déplie  
Du Magnificat ruisselant  
Jadis selon vêpre et complie :

À ce vitrage d’ostensoir  
Que frôle une harpe par l’Ange  
Formée avec son vol du soir  
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal  
Ni le vieux livre, elle balance  
Sur le plumage instrumental,  
Musicienne du silence.  
(MALLARMÉ, 1998, p. 118).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução de Tomaz Amorim Izabel:

### **Santa**

Na janela resguardando o  
Sândalo velho que desdoura  
Da sua viola rutilando  
Antes com a flauta ou a mandora,

Este poema pode ser interpretado pela sua arquitetura de conjunto. A simetria da sua construção consiste em quatro quadras divididas pelos dois pontos, que parecem ter uma função mais musical que sintática ou gramatical. O poema cria uma oposição entre as duas primeiras e as duas últimas quadras, já que nas estrofes iniciais a Santa aparece ornamentada de instrumentos musicais: a viola, a flauta e a mandora; por sua vez, nas últimas duas estrofes a Santa é transformada na encarnação da Música mallarmaica, portadora do “plumage instrumental”, aludindo à idealização musical, e representando o papel de musicista do silêncio.

A unidade poemática de “Sainte” está assegurada pelo emprego reiterativo de sons vocálicos nasais, assegurando, além de uma bela eufonia, a materialização de uma harmonia baseada em ecos e correspondências, característica fundamental para o surgimento da Música, segundo a teorização poética de Stéphane Mallarmé. No plano sintático, a ausência de uma concatenação usual garante o desenvolvimento do poder de sugestão da linguagem. Desta maneira, além dos recursos básicos de aliterações e assonâncias, que contribuem para a anulação do valor referencial das palavras, a distribuição sintática extraordinária da linguagem, distanciada do seu uso corriqueiro, mostra o tão desejado apogeu da intelectualidade da palavra, libertada de uma significação desgastada pelo uso convencional dos signos.

Em *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, também a musicalidade do silêncio possui um papel central na configuração da obra do poeta gaúcho, como pode ser observada no seguinte poema:

Do meu leito de enfermo, às vezes, imagino  
que ouves, a te chamar, enfim, o meu destino  
solitário. Tu vens, como sorrindo a um sonho.

---

Está a Santa pálida, portando  
O livro velho que desvela  
Do Magnificat derramando  
Antes tal véspera e completa:

Neste vitral da santa urna  
Que leve uma harpa o Anjo tange  
Formada em voadora noturna  
Pela delicada falange

Do dedo que ela, sem bagagem  
De sândalo, deita suspenso  
Sobre esta instrumental plumagem,  
A musicista do silêncio.

Inclinas sobre mim o teu perfil risonho:  
 falas e a tua voz, como um sussurro, a medo,  
 feito para a carícia ardente do segredo,  
 enlaça o meu tormento. Ouço-te, palpitante.  
 Dizes cousas de irmã que fosse, a um tempo, amante.  
 Falas e já não sofro. E, pela alcova triste,  
 somente a tua voz, como um silêncio, existe.  
 Vai-se o ocaso. Não tarda a noite escura e enorme.  
 Que sono, meu amor!  
 E ouço-te: - "Dorme! Dorme!"  
 (GUIMARAENS, 1978, p. 86).

O poema começa já colocando a concretização sonora da palavra em dúvida, pois o eu-lírico diz: “imagino que ouves, a te chamar”. A sua situação de enfermo instaura um clima de devaneio e sonho, que é apenas apaziguado pela presença da pessoa amada que busca acalmá-lo com uma voz que é apenas “um sussurro, a medo”, ou seja, possuindo um timbre muito próximo do completo silêncio, sutileza tão delicada que lembra o poema de Mallarmé: “Que frôle une harpe par l’Ange”. Tal voz, no sexto verso, é construtivamente caracterizada para ser “a carícia ardente do segredo”. Este léxico contribui para a criação de uma atmosfera velada, abafada pelo silêncio. A vocalização calada é ouvida apenas pelo eu-lírico: “somente a tua voz, como um silêncio, existe”. E o silêncio que ele ouve é a fala do final do poema: “Dorme! Dorme!”. Apesar de talvez existir apenas no intelecto do eu-lírico, o som silente é para ele um bálsamo regenerador.

Este poema, que trabalha o tema da vocalização calada, pode ser lido como desenvolvimento da Música intelectualizada proposta por Stéphane Mallarmé. Além da eufonia produzida pelas assonâncias em [a] e [o], a disposição dos sons nasais e sibilantes promove o efeito de eco entre os elementos poemáticos, tal qual sugerido pelo poeta francês. A harmonia rítmica destes versos distancia a linguagem da sua utilidade corriqueira para a formação de sentido: a arquitetura musicalmente harmonizada desorienta a compreensão imediata do leitor. Por fim, a desmaterialização da voz (“somente a tua voz, como um silêncio, existe”), alude para a musicista do silêncio do poema “Sainte”. Num outro plano, a orquestração intelectual desenvolvida pelo leitor, termina no mesmo instante em que se cala a voz já silenciada, espécie de *mise-en-abîme* da música do silêncio, deixando o leitor a sós com os seus pensamentos, que podem, após a leitura do poema, atingir as mais diversas sensações, estímulo analisado por Alfredo Bosi nos seguintes termos:



A pausa final assinala a passagem da expressão finita, acabada em si, para a expressão não finita, que depende do estado, mais ou menos sensível, do receptor. Para que as ondas da entoação possam atravessar a pausa e se transferir para o ouvinte, é preciso que se cave neste um silêncio aberto e expectante que permita a tradução de uma subjetividade em outra. O ser vibrante do silêncio não depende só da voz que o precede: ela dá o estímulo, mas não é tudo (BOSI, 2000, p. 129).

Tanto a poesia como a música compartilham características fundamentais para a sua construção artística: estas artes convergem construtivamente pelo uso modulado e escandido da oralidade. Por esta razão, é possível estabelecer algumas relações entre elas, mesmo reconhecendo a autonomia recíproca destes dois tipos de linguagem. Basicamente, a música se diferencia das formas literárias pelos seus signos prescindirem de um referencial obrigatório. Entretanto tal especificidade foi buscada pelos poetas simbolistas que enfatizaram, nas palavras de Solange Ribeiro:

Aquilo que em maior ou menos grau, sempre esteve presente na poesia de todos os tempos: a exploração dos recursos fônicos e acústicos. Próprios da linguagem verbal e da musical, explicam a milenar aproximação entre literatura e música, artes irmãs, geradas pelo enlace entre som e dimensão temporal. No estrato sonoro da literatura, destacam-se imagens acústicas como assonância, consonância, aliteração, onomatopeia, variações tímbricas e distribuições fonemáticas, além de elementos relacionais, essência do ritmo e da métrica, que incluem acentuação tônica, rima, enjambement e pausas expressivas (RIBEIRO, 2003, p. 22).

O percurso deste estudo buscou evidenciar como se realizou a exploração dos aportes de algumas teorias simbolistas francesas, que intensamente relacionavam poesia e música, dentro do trabalho poético de Eduardo Guimaraens em *A divina quimera*. Três modos de teorização do contato entre estas duas linguagens foram aplicados aos poemas do artista porto-alegrense, resultando que, enquanto o postulado verlainiano de indeterminação do sentido da linguagem poética altamente musicalizada e a proposta de instrumentação abstrata mallarmaica se mostraram profícuos, a tese positivista da “instrumentação verbal” de René Ghil não obteve êxito.

O distanciamento do sentido corriqueiro do discurso consegue ser obtido pela exploração das potencialidades musicais, procedimento operado pelos poetas modernos. Entrementes, outro fator configuracional corrobora para o vago da expressão, possibilitando ao leitor da poesia moderna uma plurivocidade de interpretações. Trata-se do uso da metáfora, que cria, através de uma nova atribuição semântica, um sentido inédito para as palavras. Este será o tema do estudo final desta dissertação.

## 5. A METÁFORA E A *QUIMERA*

### 5.1 Ciência e poesia

A Europa conhece, entre os anos de 1800 e 1900, um grande crescimento demográfico, quando a sua população dobra de 200 para quase 400 milhões de habitantes. Este crescimento pode ser explicado pelo desenvolvimento científico na área da saúde, que permitiu uma rápida diminuição das taxas de mortalidade, enquanto que as de natalidade continuaram em alta. O aumento populacional desencadeou um movimento de êxodo rural. Muitas pessoas buscaram nos centros urbanos melhores oportunidades de vida, acabando grande parte delas como mão de obra fabril, em condições muitas vezes pouco salutaras. Por sua vez, as cidades não conseguiram absorver o contingente humano que em direção a elas afluiu, sendo a emigração a solução encontrada por uma imensa quantidade de pessoas para evitar uma situação de penúria. Tal dinâmica é explicada pelos historiadores François Lebrun e Jean Carpentier:

La croissance démographique, très rapide dans toutes les campagnes [...], accélère l'exode rural, puis, à partir de la fin du siècle, une émigration hors d'Europe. Et cette émigration est d'autant plus massive que l'industrie, comme en Irlande ou l'Italie du Sud, ne peut absorber la multiplication des hommes (CARPENTIER; LEBRUN, 1990, p. 339).

Junto com o crescimento populacional, no século XIX, está o desenvolvimento industrial. As demandas por produtos aumentaram proporcionalmente com o incremento demográfico, fazendo com que as usinas tornassem-se indispensáveis. A primeira etapa da Revolução Industrial, ainda no século XVIII, teria sido impossível sem a força motriz da máquina a vapor, criada por James Watt, entre 1760 e 1785, que consistiu em fonte de energia responsável para pôr em movimento as máquinas. Outra invenção, a locomotiva de George Stephenson, e a construção de inúmeras estradas de ferro, permitiram a difusão dos produtos e a implementação dos mercados nacionais. Paralelamente, os barcos a vapor, por causa da sua maior velocidade e capacidade de carga, vão substituindo os grandes veleiros.

A segunda Revolução Industrial ocorre no século XIX, assentada no uso de novas fontes de energia, como a eletricidade, o petróleo e o gás, sendo estes dois

últimos utilizados no funcionamento do motor de combustão interna. Também a química de síntese se desenvolve e permite a produção de corantes, tecidos artificiais, fertilizantes. Além disso, diversas invenções transformam a vida cotidiana do Ocidente: a máquina de costura, a bicicleta, o telefone, a lâmpada incandescente de Thomas Edison. Estas novidades apontam para o desenvolvimento das técnicas científicas, que, indo de par a passo com a multiplicação das fábricas, entraram em um estágio que demandava uma grande quantidade de mão de obra fabril para dar conta do alargamento dos mercados de consumo, permitindo assim a entrada dos produtos industrializados no âmbito doméstico da população.

Dorénavant l'innovation n'est plus issue de tâtonnements de quelques bricoleurs inventifs. L'ingénieur est né. Les grandes firmes disposent de laboratoires de recherche. L'ampleur de la croissance industrielle nécessite des capitaux de plus en plus importants. Les firmes géantes se multiplient (CARPENTIER; LEBRUN, 1990, p.330).

O progresso científico e a sua larga difusão geraram, em certas camadas da sociedade ocidental, a esperança de um futuro onde a miséria seria extinta. Tal expectativa foi fruto de uma série de aspectos, como o enriquecimento gradual dos Estados, o maior sucesso na empreitada de dominação das forças naturais, o uso das máquinas que diminuía a necessidade de esforço físico do trabalhador. Em contrapartida, os benefícios do avanço científico não alcançaram a totalidade da população. Por conta disto, há o crescimento, em certas partes das cidades ou além dos limites destas, de insalubres periferias industriais, povoadas por trabalhadores que vieram do campo ou que emigraram de outros países em busca de melhores condições de sobrevivência.

Apesar dos problemas sociais, as grandes descobertas científicas do século XIX permitiram que fosse criada certa atmosfera otimista quanto ao futuro da humanidade. Esta crença estava baseada no uso da razão para descobrir os mecanismos regentes do universo, possibilitando ao homem a capacidade de conduzir a evolução da sociedade. A divulgação das práticas e técnicas científicas era feita fundamentalmente através de um discurso assentado numa exposição cristalina de seus preceitos, buscando a objetividade das fórmulas matemáticas, ou então numa linguagem técnica e calcada na descrição. Esta forma de uso do discurso disseminou-se por todos os campos do saber, visto que as ciências naturais tornaram-se o paradigma de formulação do conhecimento,

devido à obtenção de um grande prestígio social, fazendo com que toda busca epistemológica se baseasse nos seus preceitos. Esta “autoridade” das ciências naturais levou a uma necessidade de adequação metodológica e discursiva, inclusive para as ciências humanas. Tal processo aparece formulado da seguinte maneira por Hans-Georg Gadamer:

A autorreflexão lógica das ciências do espírito, que acompanha o seu efetivo desenvolvimento no século XIX, está completamente dominada pelo modelo das ciências da natureza. Mostra-o um simples olhar sobre a expressão “ciência do espírito”, na medida em que essa expressão só recebe o significado que nos é familiar em sua forma plural. As ciências do espírito compreendem a si mesmas por analogia à ciência da natureza, e isso tão decisivamente que o eco idealístico que acompanha o conceito de espírito retrocede a um segundo plano (GADAMER, 1997, p. 37).

O crescente prestígio das ciências da natureza acompanha o desenvolvimento das revoluções industriais, ambas apresentando-se como desdobramentos da ideologia da razão triunfante. A tentativa de balizar as ciências humanas, tendo por medida a biologia, a química, a matemática, a física, entre outras disciplinas das ciências exatas, não tardaria a desencadear uma crise. A resposta veio de pensadores e artistas que procuravam assegurar um outro modo de experimentar a vida, pautado não apenas na racionalidade, mas levando em consideração a sensibilidade humana. A reação à hegemonia da razão triunfante conta com importantes nomes provenientes do campo das artes, como Alfredo Bosi bem aponta:

Do âmago da inteligência europeia surge uma oposição vigorosa do triunfo da coisa e do fato sobre o sujeito – aquele a quem o otimismo do século prometera o paraíso e não dera senão o purgatório dos contrastes e frustrações. É um poderoso élan antiburguês, e não raro místico, que atravessa os romances de Dostoievski (conhecido no Ocidente depois de 1880), o teatro de Strindberg, a música do último Wagner, a filosofia de Nietzsche, a poesia de Baudelaire, de Hopkins, de Rimbaud, de Blok (BOSI, 2006, p. 280).

Se, anteriormente, o Romantismo acabou reagindo contra a Ilustração, a lírica moderna, na segunda metade do século XIX, aparece como resposta às correntes analíticas então em voga. A insatisfação diante das soluções racionalistas e mecânicas para as questões da humanidade levou ao surgimento de uma nova concepção de arte, na esperança de superar os limites do conhecimento obtido de forma exclusivamente empírica. Por conseguinte, os líricos modernos, e, entre estes, os poetas da vertente

simbolista: “tentaram manifestar uma experiência supernatural na linguagem das coisas visíveis e assim quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (BOWRA apud BALAKIAN, 2005, p. 12). Os líricos modernos possuíam a aguda percepção que a linguagem possui a potencialidade de configurar um protesto do espírito contra o materialismo em voga, que encontra a sua representação literária no Naturalismo e no Parnasianismo. Chamando a atenção dos leitores para o fato que a realidade não se reduz à realidade descritiva do discurso científico, a lírica moderna busca sugerir um real para além do real. Os poetas desta expressão artística atentaram para os limites da racionalidade, mostrando a impossibilidade de um discurso lógico-científico em dar conta de todas as manifestações relativas ao ser humano. As restrições da linguagem racional são discutidas nos seguintes termos por Alfonso Berardinelli:

A poesia moderna nasce, porém, justamente da recusa do otimismo idealista e histórico, da fratura em relação a todo iluminismo, diante do qual encarna uma instância dialética: é um dos episódios em que o iluminismo tropeça e mostra a sua parcialidade, sua impotência. Não só as luzes da razão não governam a realidade, mas tampouco dominam ou iluminam inteiramente a própria razão. Nesse sentido, esconder-se em um ambiente velado pela obscuridade (ou seja, a não universalidade imediata da poesia) representaria aquilo que, na razão, escapa à racionalização (BERARDINELLI, 2007, p. 132).

Assim sendo, a poesia moderna apresenta-se, por conta das suas características de configuração de uma profundidade e singularidade do eu-lírico, de criação de mundos na linguagem muito frequentemente distanciados da realidade cotidiana, de uso de um discurso poético não convencional, em que sentidos múltiplos se sobrepõem, como uma oposição à racionalização científica dos fatos, que via o ser humano basicamente a partir de uma perspectiva homogeneizadora das individualidades e a linguagem pelo prisma lógico-descritivo. Nos poemas da lírica moderna, a expressão de uma personalidade singular acaba fazendo da linguagem poética um campo de experiências complexas que amiúde acabam configurando um clima de obscuridade. No entanto, tal fato representa o primado do livre arbítrio e da razão individual, indo contra “les progrès des sciences nouvelles (biologie, psychologie, sociologie), qui inventent l’inconscient et révèlent les déterminismes multiples qui gouvernent les conduites humaines” (MARCHAL, 2011, p. 52).

## 5.2 A linguagem poética

Eduardo Guimaraens, em *A divina quimera*, compartilhou deste novo modo de expressão poética, que almejava distanciar-se do uso de uma linguagem objetiva e tecnicizada, pela utilização de recursos que aumentam a plurissignificação do discurso. A capacidade da poesia de retirar as palavras do seu uso cotidiano e transformá-las em material para a elaboração de um mundo outro é uma das premissas da lírica moderna, na sua tentativa de distanciamento de uma realidade com a qual os seus poetas não compactuavam. Para Anna Balakian, a maior preocupação da poesia simbolista “era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas” (BALAKIAN, 2005, p. 15).

A sensibilidade humana possuindo a capacidade de fornecer uma nova maneira de compreender o mundo encontra no discurso poético um meio privilegiado de expressão, porque nele a verdade do tipo científico não consiste em um objetivo. Octavio Paz atenta que uma característica própria da linguagem poética é ser composta por imagens, configurações artísticas criadoras de novas realidades, que potencialmente conseguem contemplar significados múltiplos, não sendo necessário, pela parte do leitor, a escolha de um único sentido para a imagem. A definição de Paz esclarece tal reflexão:

Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas tem em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou concilia sem suprimi-los (PAZ, 2015, p. 37).

A compreensão que toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, sem ser preciso que uma significação suprima a outra, coloca o discurso poético em oposição às verdades de tipo científicas, que usualmente visam reduzir o nível de ambiguidade nas suas formulações. O uso poético da imagem resulta surpreendente porque desafia o princípio da contradição: mesmo

categorias que logicamente seriam opostas podem conviver numa imagem. Ao enunciar a identidade dos contrários, o discurso poético atenta contra os fundamentos da razão triunfante. “A realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do “impossível verossímil” de Aristóteles” (PAZ, 2015, p. 38). A criação de poemas que primam pela sugestividade do sentido, pela possibilidade de múltiplas interpretações, pela renovação das expressões linguísticas são características da poética simbolista, a qual Eduardo Guimaraens se filiou, as quais são elencadas por Henry Suhamy:

O Simbolismo respondia também a uma nova necessidade de interioridade, num rompimento com o gosto dos parnasianos pela luz e a objetividade pictórica. [...] Mas de Verlaine a Maeterlinck, e de Moréas a Mallarmé, a sugestividade simbolista acomoda-se cada vez mais a um intelectualismo denso e alusivo, que vai até o hermetismo [...]. Mas a sintaxe sintética e abrupta, a tensão polissêmica, a renovação sistemática da codificação metafórica e metonímica, a abundância das citações e alusões [...] instituem de alguma forma uma Poética do conhecimento, explicam por que a opinião literária designou assim o conjunto dos poetas cujo texto apresenta dificuldades de contato (SUHAMY, 1988, p. 38).

Deste modo, a configuração, nos poemas simbolistas, de uma série de características que dissolvem a clareza da significação, ao mesmo tempo em que dificultam a sua compreensão (nos moldes do racionalismo), permite uma nova forma de entender a existência. Esta é uma das grandes contribuições da lírica moderna: a possibilidade de o leitor, ao entrar em contato com um universo criado muito diferentemente da realidade habitual, de compreender o mundo em que vive de uma forma inédita, distante da univocidade de sentido postulada pela racionalidade do discurso científico, mas aberto para uma pluralidade de significações não excludentes.

A criação poética de uma anormalidade de sentido faz parte de um primeiro momento, que pertence ao poeta, de criar um mundo, na linguagem, afastado da realidade em que vive. Eduardo Guimaraens se valeu deste procedimento, construindo poemas em que o sentido é de difícil acesso, sobretudo pela incerteza semântica desencadeada pela sua poesia. Mas, num segundo momento, pertencente à recepção, o leitor, ao se deparar com uma lírica em que os sentidos são múltiplos, pode desenvolver a percepção que a realidade também é poliédrica. Os poemas modernos, onde a pluralidade de significações é um aspecto recorrente, convidam o leitor a transferir esta

potencialidade para a existência. Octávio Paz considera fundamentais estes dois momentos da poesia:

Ejercicio de la libertad, la creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocábulos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que la hace volver. El poema es creación original y única, pero también es participación y comunión. El poeta lo crea; el pueblo al recitarlo, lo recrea (PAZ, 2006, p. 38).

A criação de um mundo na linguagem, distanciado da realidade histórica, está de acordo com a liberdade artística própria a todos os momentos de grandes realizações literárias. Concomitantemente, o uso original das palavras, buscando as potencialidades semânticas do discurso poético vai contra a linguagem lógico-científica. Estas duas características marcam o poetas modernos: a criação de um mundo linguístico “anormal” e a busca por novas possibilidades semânticas para as palavras, muitas vezes unindo sentidos opostos, mas não excludentes. Por sua vez, o leitor ao entrar em contato com os elementos constitutivos do discurso poético moderno tem a oportunidade de experimentar uma forma revolucionária de compreender o mundo. Por conseguinte, a literatura aparece como agente de transformação da existência humana, capaz de limpar os conformismos e modificar a realidade. A leitura de um poema de Eduardo Guimaraens aponta para um tipo de conhecimento que vai além das verdades únicas das ciências naturais. A sua poesia desperta no leitor a possibilidade de interagir com o mundo através da percepção da multiplicidade de sentido dos eventos que acontecem ao seu redor, do aspecto magmático da existência humana e convida o leitor a relacionar as coisas de uma forma inédita.

### 5.3 Estudo da metáfora em *A divina quimera*

As obras de ficção são opostas às obras científicas, porque possuem um excesso de sentido, não podendo ser tomadas literalmente. Em *A divina quimera*, a plurivocidade semântica consiste em traço estruturante dos poemas. Nesta terceira parte do capítulo, buscarei analisar a função da metáfora na obra de Eduardo



Guimaraens a partir da teoria de Paul Ricoeur elaborada em dois livros: *Teoria da interpretação* e *A metáfora viva*.

Uma metáfora, na concepção do pensador francês, pode ser comparada a uma obra literária por relacionar um sentido literal e um sentido figurado, tal qual uma obra do discurso, que conjuga um sentido explícito e um sentido implícito. No entanto, o que um poema diz evidentemente se relaciona com o que o poema sugere, pois a literatura consiste no uso produtivo da ambiguidade das significações, sem que um dos sentidos tenha que ser tomado como verdadeiro pelo seu leitor: uma obra é tanto mais produtiva quanto mais aumenta a arbitrariedade do código linguístico, fazendo diferentes significados coexistirem no mesmo instante. Assim ocorre no seguinte poema de Eduardo Guimaraens:

Insones de alma! Em vão! É tudo insônia, tudo!  
 Não foi o que passou uma insônia suprema,  
 um pesadelo em claro? E o que há de vir a extrema  
 vigília de algum sonho alegre em que me iludo?

E a febre ardendo, coração? E o lábio mudo?  
 Que te importa, porém, o bronze que me algema?  
 Farei do meu delírio o teu mais belo estema!  
 Da minha dor farei um leito de veludo:

e dormirás! Dormir? Que vale o sono! Foi-te  
 uma insônia sinistra e lúgubre o passado. . .  
 Olha: a sombra consola a mágoa do que existe!

E, ao fundo do teu mal que a noite fez mais triste  
 hora estranha de angústia e de amor olvidado,  
 ouve a recordação, como uma meia-noite!  
 (GUIMARAENS, 1978, p. 34).

Se neste poema de Eduardo Guimaraens ainda existe harmonia é devido ao seu trabalho de lapidação métrica e formal, porque no nível dos conteúdos já ocorre a predileção pelo discrepante e pelo inusitado, relativo ao gosto pessoal, que abarca os contrários. A forma é do soneto e os versos são alexandrinos, as rimas estão organizadas nos quartetos no esquema “a-b-b-a”, e nos tercetos “c-d-c”. No plano sintático, o poema

possui bom número de construções exclamativas e dubitativas; o discurso se divide entre contensões interrogativas e distensões exclamativas, garantindo um belo ritmo alternado para o poema. Tal disposição poemática se dá pelo fato do eu-lírico estar numa espécie de diálogo. Mas com quem? A resposta mais óbvia seria com a pessoa amada, como pode ser visto neste verso: “Farei do meu delírio o teu mais belo estema!” Porém, num hemistíquio há um vocativo: “E a febre ardendo, coração?” Sendo assim possível levantar a hipótese que o eu-lírico está em diálogo consigo mesmo. A não precisão deste “tu” representa um procedimento típico da lírica moderna, consistindo no não esclarecimento do discurso poético. Ao mesmo tempo, se considerarmos que o coração do eu-lírico pertence à sua musa, como pode ser compreendido pelo contexto do livro, a dúvida da identidade do interlocutor acaba sendo minimizada.

Uma interpretação do poema poderia ser a seguinte: o eu-lírico inicia com uma constatação exclamativa que a sua vida não passou de uma “insônia da alma”, convertendo o amor junto à sua musa em insônia e pesadelo: “Não foi o que passou uma insônia suprema,/ um pesadelo em claro?”. Esta deformação de um sentimento nobre numa experiência aversiva é prolongada também para o tempo futuro: “E o que há de vir a extrema/ vigília de algum sonho alegre em que me iludo?”. O amor aparece como ilusão, mas não apenas para o eu-lírico, já que ele se dirige à pessoa amada: “Que te importa, porém, o bronze que me algema?/ Farei do meu delírio o teu mais belo estema!”. E a sua dor é transformada, em tom de maldição, num leito de veludo, onde a sua musa dormirá.

Além disto, a insônia que a princípio era apenas uma sensação pelo desconolo do eu-lírico, é projetada ironicamente sobre o sentimento de paixão que algum dia a pessoa amada pudera ter por ele: “Foi-te uma insônia sinistra e lúgubre o passado...”. Dentro de uma perspectiva mórbida, a “sombra” é o único amparo para a desilusão: “Olha: a sombra consola a mágoa do que existe!”. Nos últimos três versos deste soneto, ou seja, na chave de ouro, o eu-lírico funestamente deseja, através de uma comparação, que a sua musa ouça “a recordação, como uma meia-noite!”. Por conseguinte, a separação dos amantes não trará sentimentos agradáveis para nenhum dos dois, estando o casal fadado ao sofrimento.

O poema não permite ao leitor a formação de um claro sentido sobre os sentimentos do eu-lírico. Grande parte desta confusão se dá pelo uso da metáfora. O passado (“o que passou”) foi “uma insônia suprema, um pesadelo em claro” e o futuro

“o que há de vir”) será “a extrema vigília de algum sonho alegre em que me iludo”. A possibilidade de formação de sentido para tais metáforas é muito ampla, pois se tratam de *metáforas de invenção*, na terminologia de Paul Ricœur. Este tipo de metáfora consiste numa inovação semântica: o futuro e o passado metaforizados ganham uma nova pertinência de sentido. A tensão entre os termos da metáfora necessita de certa semelhança entre eles: é com o trabalho da semelhança que deve ser compreendida a inovação semântica, com a qual uma proximidade entre as duas ideias é percebida a despeito da sua distância. Assim, na metáfora: o passado é “um pesadelo em claro”, a semelhança deve ser compreendida como uma tensão entre a identidade e a diferença na configuração de um predicado responsável pela inovação semântica. Em *A divina quimera*, o passado é o momento da separação do casal de amantes, logo tempo de sofrimento para o eu-lírico que busca reconquistar a sua musa. Por sua vez, um “pesadelo” consiste num sonho aflitivo que produz sensação opressiva. Deste modo, torna-se possível perceber o semelhante no dissemelhante. A força do enunciado metafórico está no fato de não ser apenas uma figura de linguagem, existindo pertinentemente no discurso poético em que está inserido, mas principalmente enquanto poder de descrever inovadoramente a realidade. Assim, ela consiste numa estratégia do discurso que, preservando e desenvolvendo o poder criador da linguagem literária, põe em evidência o poder heurístico desdobrado pela ficção.

A metáfora, na brilhante percepção de Paul Ricœur, consiste num processo retórico pelo qual o discurso libera a força que certas ficções possuem de “reescrever” a realidade. O filósofo francês desenvolve a reflexão que, em vez de uma “conception non référentielle du discours poétique, nous opposons l’idée que la suspension de la référence littérale est la condition pour qui soit libéré un pouvoir de référence de second degré, qui est proprement la référence poétique” (RICŒUR, 1975, p. 11). Assim, no poema de Eduardo Guimaraens, é impossível remeter o passado a sua concepção habitual, enquanto totalidade dos fatos que ocorreram. Em seu lugar, a referência poética mostra uma nova pertinência semântica para a compreensão do tempo que já passou: o passado é um pesadelo. A ficção poética possui esta potencialidade de descrever de maneira inédita o mundo. Tal possibilidade parte de uma operação linguística em que há uma transferência do sentido das palavras presentes num enunciado. No caso do poema em questão, na expressão metafórica, “o

que há de vir [é] uma vigília”, vigília empresta traços do seu significado (estado ordinário de consciência, alternando com o estado de sono) para o tempo a vir, escapando assim do uso habitual desta palavra, mas gerando um ganho semântico para a palavra “futuro”. Entre as duas ideias (futuro/extrema vigília) há uma transgressão entre os seus usos lógicos, que acaba produzindo um novo sentido. No entanto, o começo de uma compreensão plurissignificante começa com a percepção de uma certa semelhança entre as ideias do enunciado metafórico:

Si, formellement, la métaphore est bien un écart par rapport à l’usage courant des mots, d’un point de vue dynamique, elle procède d’un rapprochement entre la chose à nommer et la chose à laquelle on emprunte le nom. La comparaison explicite ce rapprochement sous-jacent à l’emprunt et à l’écart (RICŒUR, 1975, p. 35).

A metáfora consiste em uma relação operante que não é enunciada; diferentemente da comparação, por exemplo, em “ouve a recordação, como uma meia-noite!”, onde está explícita a relação entre os dois termos. A expressão metafórica traz em si um tipo de conhecimento outro, faz-nos aprender algo através da percepção de uma semelhança entre dois termos que até então não eram postos em contato: a metáfora de certa forma instrui pela aproximação inesperada entre coisas que por si só pareciam distantes.

A moderna investigação da metáfora questiona, sobretudo, a sua função puramente decorativa, incapaz de produzir alguma informação nova sobre o mundo. Uma abordagem semântica da metáfora extrapola o seu uso como simples deslocamento na significação das palavras, pois ela deve ser considerada no seu impacto sobre a semântica de unidades maiores. A metáfora só cria um sentido novo enquanto fenômeno de predicação, sendo a tensão entre dois termos de um enunciado que assegura a plurivocidade semântica, gerando um conflito interpretativo, dinâmica responsável pela verdadeira torção metafórica. A metáfora é exitosa, na medida em que chama atenção para o absurdo que é interpretar literalmente a enunciação metafórica, ou seja, é impossível perceber a riqueza de uma frase metafórica se acharmos apenas uma interpretação possível, como bem aponta Paul Ricœur:

A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significante. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão do sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido onde

uma interpretação literal seria literalmente absurda (RICŒUR, 2017, p. 74).

A força da metáfora consiste em cunhar certo parentesco entre termos que a visão comum consideraria incompatíveis. Assim, fica evidente que precisamos trabalhar a dissonância do significado dos valores lexicais presentes na enunciação metafórica para que o enunciado comece a plurissignificar. O sentido da metáfora apenas emerge com a tensão entre duas interpretações, uma literal e a outra metafórica, num nível frasal. Deste modo, a metáfora representa uma inovação semântica, inexistente até então, mas que passa a existir em virtude de uma predicação inesperada, que chega a lhe dar o estatuto de enigma a ser desvendado, tanto ela pode ser surpreendente. Como neste poema de *A divina quimera*, em que a noite é aproximada metaforicamente da Beatriz, de Dante:

Como alguém que colhesse um doloroso lírio  
florido à sombra azul de algum jardim claustal,  
do meu sonho de amor, a um súbito delírio,  
deite-te a aspirar, oh Noite, a grande flor nupcial!

Mal magnífico, insônia extática, martírio,  
tudo que a alma sofreu de sobrenatural,  
tu, só tu, Noite insone, à luz de um velho círio,  
hás de entender, talvez por um mistério ideal!

Noite, que és a Beatriz que inspira e que seduz,  
a ti suba o perfume, alucinante e forte,  
da flor que, às minhas mãos, esplêndida reluz!

É tua a febre ardente em que me torturei!  
Tu me cinges de sombra e a sombra é quase a morte!  
Noite divina e triste, a ti tudo que amei!  
(GUIMARAENS, 1978, p. 93).

Trata-se de um soneto, com versos alexandrinos, que prioriza, no plano fônico, os sons nasais e oclusivos, tais os que compõem a palavra “noite”. As rimas das duas primeiras estrofes seguem o esquema “a-b-a-b”, e dos tercetos finais “c-d-c-e-d-e”. A sua sintaxe é construída sobre versos exclamativos, o que faz com que o soneto adquira características encomiásticas, no sentido que o eu-lírico faz um canto de louvor à noite.

Nas três primeiras estrofes, os períodos são longos, cada estrofe correspondendo a um período, com muitas vírgulas, procedimento construtivo que corrobora para o obscurecimento do sentido do poema. Em contraste, a última estrofe, apresenta três versos com uma sintaxe mais clara, que permite ao leitor uma compreensão mais imediata. O léxico está composto de uma oscilação entre um vocabulário que remete às flores: “colhesse”, “lírio florido”, “sombra azul de algum jardim claustal”, “perfume”, “flor”; e um conjunto de palavras que remetem ao sofrimento do eu-lírico: “doloroso”, “delírio”, “insônia”, “martírio”, “febre ardente em que me torturei”, “morte”, “triste”, mostrando como o jogo de contrastes é elemento configuracional deste poema.

A noite é evocada como a companheira do eu-lírico, única entidade capaz de entender o mistério que existe na sua vida: “tu, só tu, Noite insone, à luz de um velho círio,/ há de entender, talvez por um mistério ideal!”. Este mistério vem acompanhado dos sentimentos disfóricos que aparecem configurados durante todo o livro. Não somente a noite seguiu de perto as penas do eu-lírico, como também é a ela oferecida em homenagem a união matrimonial, pois o eu-lírico lhe oferece o aroma da flor nupcial. Foi à noite que o eu-lírico diz ter sofrido “a febre ardente em que me torturei”, no entanto ela também é o altar em que é oferecido o seu amor, como é visto no último verso do poema: “Noite divina e triste, a ti tudo que amei!”. A noite aparece como elemento configurativo ambíguo, sobretudo na inovação semântica presente na metáfora “Noite, que és a Beatriz que inspira e que seduz”. Para Dante, Beatriz era a representação de um amor solar, diametralmente oposta às profundezas do inferno. Mas no poema de Eduardo Guimaraens, Beatriz é associada com a noite, mostrando uma apropriação intertextual para a sua criação poética, ao mesmo tempo em que consiste numa atribuição insólita, de cunho pessoal. O uso inovador da figura de Beatriz também foi percebido por Donaldo Schüler:

A Beatriz de Dante vive nas culminâncias luminosas habitadas por Deus, confunde-se com a Noite. A Noite cria o mistério. Obscurece os contornos. A Noite é símbolo do que perdeu a solidez. Revestidas da Noite, desessencializam-se as essências desejadas. Na Beatriz/Noite desgasta-se a concretude. A energia toda do homem é consumada pelo vazio. No terceto final, a noite incorpora a morte. Beatriz/noite/morte constituem unidade. O que era vida eterna no florentino converte-se em negação na vida do poeta sul-rio-grandense (SCHÜLER, 1987, p. 103).

Deste modo, a tensão criada entre os elementos “Noite” e “Beatriz” parece ser a motivação central deste poema de Eduardo Guimaraens. Estes são os dois únicos

elementos grafados com letras maiúsculas (além das palavras que iniciam as estrofes e os três últimos versos), o que vai à direção da hipótese sugerida. A busca poética por uma construção inovadora, portadora de uma plurivocidade semântica fez com que o poeta porto-alegrense criasse uma metáfora viva, unindo dois termos que até então estavam distantes entre si: “Noite” e “Beatriz”.

Paul Ricœur distingue as *metáforas mortas*, expressões que já foram incorporadas no léxico da comunidade linguística, das *metáforas vivas*, que são invenções, onde a dissonância frasal garante uma extensão de sentido. Estas metáforas são intraduzíveis, porque criam o seu próprio sentido, restando o paliativo da paráfrase, incapaz de exaurir a significação inovadora. A metáfora vai além de apenas designar com um novo nome. Pelo uso da imaginação o poeta apresenta uma ideia de uma maneira que surpreende.

Donner de la couleur, exciter l'étonnement, la surprise par des combinaisons nouvelles, inattendues, insuffle force, énergie au discours - autant d'impulsions qui ne s'impriment que dans les tropes-figures qu'on doit appeler « tropes de l'écrivain » parce qu'ils sont « de l'invention particulière du poète » (RICŒUR, 1975, p. 86).

Assim, Eduardo Guimaraens, unindo Beatriz e Noite, num enunciado metafórico, reorganizou a semântica do assunto principal (Noite), aplicando sobre ele um assunto subsidiário (“Beatriz que inspira e que seduz”). Trata-se de uma operação intelectual irreduzível, que informa e esclarece como nenhuma paráfrase poderia fazer. Este *insight* metafórico deslocou para o primeiro termo características do segundo, conferindo ao verso como um todo um grande poder de conotação, permitindo ao leitor a formação de sentidos múltiplos para tal expressão poética. A partir do que o verso sugere, podemos inferir, por exemplo, que a noite é o elemento de maior valor para a criação poética de Eduardo Guimaraens, tal como a inspiração de Dante vem de Beatriz. Entretanto, a expressão pode também significar que a noite é quase uma musa para o eu-lírico. São possíveis inúmeros outros sentidos para a metáfora, sem que seja necessário escolher apenas um entre eles. A própria sugestão metafórica faz com que o leitor se perca na criação de múltiplos significados. Aqui estamos bem distantes do uso da linguagem para fins técnico-científicos, os quais procuram eliminar as conotações das palavras, almejando a explicitação cristalina do sentido discursivo, excluindo qualquer forma de sinonímia. Convergindo com esta reflexão, está a definição semântica da literatura pensada por Paul Ricœur:

La littérature, précisément, nous met en présence d'un discours où plusieurs choses sont signifiées en même temps, sans que le lecteur soit requis de choisir entre elles. Une définition sémantique de la littérature, c'est-à-dire une définition en termes de sémantique de la littérature, peut être ainsi déduite de la proportion de significations secondaires implicites ou suggérés que comporte un discours (RICŒUR, 1975, p. 118).

A literatura consiste neste uso do discurso que não limita o leitor a escolher um único significado. O enunciado metafórico corrobora para que o texto literário possua este poder de criar múltiplas camadas de significação com um número limitado de elementos. O paradoxo da boa literatura consiste em significar mais se valendo de menos. Por sua vez, esta capacidade de ver o múltiplo, num número reduzido de termos, oferece ao leitor a possibilidade de transpor esta característica do discurso poético para uma percepção do aspecto magmático da realidade, em que os eventos, objetos, sentimentos não precisam ser enquadrados num sentido único e objetivo.

A expressão cunhada por Eduardo Guimaraens, “Noite, que és a Beatriz que inspira e que seduz”, mostra que existe uma absurdidade em tomar uma metáfora no seu sentido lógico, na sua significação primária, afinal a noite não é a Beatriz: a metáfora consiste numa estratégia que busca sugerir algo diferente do que foi afirmado. A maximização do sentido da expressão metafórica surge apenas após a superação do seu significado literal. Assim, a tensão entre os termos deste tipo de enunciado configuram um acúmulo não excludente de significações. Por via de uma abstração, as palavras envolvidas na metáfora perdem suas referências particulares, a objetos individuais, para adquirirem um valor generalizado. Para Mikel Dufrenne, “a metáfora apresenta-se [...] em sua forma mais provocante, uma vez que cada palavra cambia brutalmente seu sentido com a outra à qual vai de encontro, sem que tenhamos de desenvolver ou justificar a comparação” (DUFRENNE, 1969, p. 54). O contato inédito de palavras com significados distantes entre si cria uma predicação “insólita”, sob um ponto de vista eminentemente pessoal. A distância entre os termos é o que faz com que a metáfora seja mais poderosa e surpreendente. Assim, a aproximação entre “Noite” e “Beatriz” surge de forma inovadora, pois conjuga, numa mesma expressão, uma palavra com traços semânticos “sombrios” e outra com características “solares”. Tal escolha mostra-se pertinente, devido ao fato que a poética de Eduardo Guimaraens é cheio de contrastes, fazendo com que escolhas como esta corroborem para por em evidência a complexidade dos sentimentos do eu-lírico.



Une innovation sémantique est une manière de répondre de façon créatrice à une question posée par les choses ; dans une certaine situation de discours, dans un milieu social donné et à un moment précis, quelque chose demande à être dit qui exige un travail de la parole, un travail de la parole sur la langue, qui affronte les mots et les choses. Finalement est une nouvelle description de l'univers des représentations (RICŒUR, 1975, p. 161).

A lírica moderna, por sua vez, buscou a plurivalência semântica das expressões do poema, o uso do discurso metafórico, as combinações de palavras muito distantes da linguagem comunicacional. Tais constatações reforçam o seu paradigma, no que diz respeito à rarefação do sentido, ou então, do sentido da poesia ser de difícil compreensão. Nos poemas de Eduardo Guimaraens, a carga de significação é sugestiva, não explorando a possibilidade lógica da linguagem, mas a potencialidade simbólica. Por conseguinte, procura configurar poeticamente a força que a linguagem possui, energia linguística capaz de dilatar o seu sentido, a ponto de gerar camadas de sentido múltiplas. Estes aspectos da lírica moderna também são encontradas no seguinte poema:

Nada quero lembrar. Que, à tua espádua, o olvido  
seja um manto de sombra! É sombra o que passou.  
Dir-se-ia que entre nós há um anjo adormecido.  
Não evoquemos hoje o engano que acabou!

Por que há de, enfim, o luto inútil do lamento  
marejar, ainda agora, o olhar que não sorriu?  
Se era uma sombra a voz que se desfez ao vento!  
Se era apenas um riso o lábio que se abriu!

Não lembrarei, portanto, o meu ardor tristonho!  
Nem as noites de insônia em que a ilusão morreu!  
Nem o meu sonho em flor que foi, sob o teu sonho,  
como a flor que murchou e que ninguém colheu!  
(GUIMARAENS, 1978, p. 39).

O poema foi configurado em três estrofes de quatro versos, sendo estes compostos por doze sílabas métricas. Em cada estrofe, o primeiro e o terceiro verso rimam entre si, e o segundo e o quarto rimam entre si. No nível sonoro há uma predileção pela assonância em “o”. O léxico mantém o clima disfórico que está presente em quase toda *A divina quimera*, com a opção por palavras como “olvido”,

“sombra”, “adormecido”, “luto inútil do lamento”, “ardor tristonho”, “flor que morreu”. O eu-lírico expressa logo no início a sua busca pelo esquecimento da relação amorosa. Ao mesmo tempo, ele deseja que a sua musa também olvide o tempo em que passaram juntos. Tal vontade é expressa através de uma metáfora: “Que, à tua espádua, o olvido seja um manto de sombra!”. A interlocutora é caracterizada, na segunda estrofe, como alguém insensível ao sofrimento do eu-lírico. Isto pode ser visto nos seguintes versos: “Por que há de, enfim, o luto inútil do lamento / marejar, ainda agora, o olhar que não sorriu?”. Ao compreender que a sua musa se põe diante dele numa posição irônica (“Se era apenas um riso o lábio que se abriu!”), o eu-lírico lança um desafio a si mesmo: “Não lembrarei, portanto, o meu ardor tristonho!”, procurando abandonar o sentimento de amor para com a sua interlocutora. A comparação que fecha o poema sintetiza a maneira como o eu-lírico compreende o que aconteceu entre ele e a pessoa amada: “o meu sonho em flor que foi, sob o teu sonho, / como a flor que murchou e que ninguém colheu!”. O sonho de amor acabou, tal uma flor que murchou sem ser colhida e apreciada.

A expressão metafórica “o olvido seja um manto de sombra” mostra como as palavras são capazes de receberem significações adicionais, deslocadas, associadas sobre a base comum de sua semelhança. O esquecimento (“olvido”) possui certa semelhança com sombra, no sentido desta corresponder a um espaço menos iluminado, sobre o qual não incide luz direta. A metáfora de invenção perfaz a ligação dos termos sintagmáticos, numa combinação nova e puramente contextual, que permite uma interpretação múltipla e não excludente para a expressão. O olvido pode ser algo negativo como a escuridão. Mas também como um manto pode envolver a pessoa, fazendo a vontade de esquecimento impedir a progressão vital. O que faz a nova pertinência é o tipo de proximidade semântica que se estabelece entre os termos, apesar da sua distância no uso cotidiano. As coisas que até então apareciam distanciadas, de repente surgem como próximas. Assim, passado e esquecimento são um manto de sombra, porque a metáfora revela a estrutura lógica da semelhança. Apesar da aparente contradição, há a assimilação de uma área de significação pela outra, por meio de uma atribuição inesperada. Deste modo, podemos ver o eu-lírico desejando à pessoa amada que o passado seja recoberto por um manto que apague os momentos que o casal de amantes passaram juntos, mas também que o manto de sombra cubra a pessoa amada,

impedindo-a de esquecer do que aconteceu. Os sentidos da metáfora são de natureza não excludente e acabam se acumulando.

A metáfora quebra as fronteiras lógicas estabelecidas com o objetivo de fazer surgir novas semelhanças. A possibilidade que o uso da linguagem metafórica permite está na dinâmica de suspensão da realidade corriqueira, ao mesmo tempo em que faz com que o leitor recorra ao imaginário para abrir uma dimensão da realidade que não coincide com o seu correlato que a linguagem de cunho lógico visa sob o nome de realidade natural.

La production du discours comme « littérature » signifie très précisément que le rapport du sens à la référence est suspendu. La littérature serait cette sorte de discours qui n'a plus de dénotation, mais seulement des connotations [...]. Le plaisir artistique, à la différence de l'examen scientifique, semble donc lié à des « sens » dénués de « dénotation » (RICŒUR, 1975, p. 278).

O que acontece na poesia não é a supressão da função referencial, mas sua alteração profunda pelo jogo da ambiguidade: a referência aparece assim duplicada. A condição para que surja um modo mais complexo de compreender o mundo, através do conhecimento aportado pelo discurso poético, consiste na supressão da referencialidade, no sentido definido pelas normas do discurso descritivo. A impossibilidade de uma interpretação literal condiciona a destruição da referência primária. A eliminação deste tipo objetivo de sentido acontece pela força proveniente da impertinência semântica da expressão metafórica. A inovação significativa, obtida pela “torsão” do sentido literal das palavras, garante a constituição de uma metáfora viva, que proporciona uma referencialidade de tipo metafórica: para além da obviedade do real, o leitor é convidado a perceber a existência para além da simples superfície dos eventos e das coisas.

Assim, a literatura atinge um importante papel, ao proporcionar a evidência da “realidade” sob uma perspectiva mais complexa, existente para além das significações objetivas. A tensão que afeta os termos do enunciado metafórico, multiplicando a sua referencialidade, tornando-a ambígua, constitui, correlatamente, uma possibilidade de mudança comportamental do sujeito leitor que pode perceber elementos da sua vida, que até então eram distantes, como próximos. A leitura de *A divina quimera*, abrindo as possibilidades de sentido, sugere ao leitor que crie novas relações entre os eventos, sentimentos, objetos que lhe rodeiam, para assim escapar da obviedade reiterada pelo habitual uso da linguagem lógico-descritiva para fins de comunicação, e,

consequentemente aporta uma reflexão para a constituição de uma vida que vá além da racionalidade. O tipo de *verdade* aportado pelas metáforas aparece como alternativa para uma concepção em que a realidade é reduzida a uma objetividade científica.

## 6. CONCLUSÃO

Trilhando o percurso de desenvolvimento de questões teóricas e de aplicação de tais reflexões em poemas de *A divina quimera* e dos líricos modernos franceses, busquei esclarecer alguns elementos-chave de uma nova maneira de fazer e pensar poesia. Eduardo Guimaraens explorou estas potencialidades, configurando artisticamente poemas que possuem uma rarefação do sentido, uma musicalidade exacerbada e que utiliza com frequência a metáfora, procurando novas pertinências semânticas.

A lírica moderna, em solo brasileiro, acompanhou as ideias desencadeadas por uma situação histórica, na qual o capitalismo se encontrava em estado avançado. Esta época considerava o discurso lógico-científico como norma prestigiada para a transmissão de conteúdos, tanto que a estética naturalista possuía um programa que privilegiava a busca por uma exposição literária que contemplasse o “real”. O discurso científico visava apagar o sujeito da enunciação, colocando toda ênfase na exposição do objeto.

A lírica moderna se insurge contra este uso da linguagem. Eduardo Guimaraens configurou poeticamente obras que primam pelo tom pessoal, sendo às vezes estas construções de difícil compreensão para o leitor. A linguagem erguida em um mundo linguístico, possuindo um sentido que vai sendo “decifrado” lentamente, consiste numa oposição às práticas científicas desejosas de uma rápida compreensão para acelerar o “progresso”. A poesia de *A divina quimera* exige um outro tempo de leitura, bem diferente do utilizado para a compreensão de uma linguagem pautada pela lógica e pela descrição dos conteúdos.

A Revolução Industrial operada no século XIX, pela sua necessidade de mão de obra barata, atraiu para os centros urbanos um imenso contingente humano. O trabalho fabril, com suas longas jornadas de trabalho, em condições insalubres, acabou transformando o ser humano em mera engrenagem para o mecanismo capitalista. Além disso, com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, a obra de arte perdeu o seu valor de culto, transformando-se em mercadoria, produto para consumo.

A lírica moderna representa uma reação a esta perda da individualidade. As suas composições renovam a aura da obra de arte, pelo fato de cada leitura sua possibilitar uma nova interpretação, junto ao sujeito leitor, que, pelos conteúdos serem “equivocos”, necessariamente contribui para a produção de sentido. Com a criação da significação

dependendo do aqui e do agora de cada leitor, a obra recupera o seu valor de culto, ao mesmo tempo em que transforma o sujeito da recepção em elemento ativo no contato com a arte.

Apesar disto, muitas vezes as composições simbolistas foram entendidas como *l'art pour l'art*, configurações poemáticas fechadas sobre si próprias devido ao hermetismo e à musicalidade empregados, enquanto elementos construtivos de “mundos artificiais”. No entanto, a criação de realidades anormais (se comparada com a situação histórica) representa uma recusa a um mundo em que os valores humanos foram degradados pela lógica do lucro, transformando o homem em “peça” para a manutenção da máquina capitalista. A reação desencadeada pela lírica moderna consiste numa oposição aos valores da burguesia, pois o seu uso particular da linguagem não contribui para o progresso material. Os poemas de Eduardo Guimaraens vão na direção contrária de um discurso de rápida apreensão, exigindo do leitor mais tempo para apreciar os encantos de uma poesia que traz um tipo de conhecimento bem diferente do científico.

Os poemas de *A divina quimera* e dos líricos modernos franceses muitas vezes são qualificados de difícil compreensão. Isto por que eles possuem certo *vago de expressão*, nas palavras de Mansueto Bernardi. Tal qualidade, num primeiro contato com este novo poetas, pode gerar certa obscuridade, pois a compreensão não se faz imediata. Assim, Hugo Friedrich diz que é necessário “acostumar os olhos” a esta nova lírica. No entanto, estes textos que possuem uma dicção anormal, não sendo portadores de uma tessitura de sentido coerente, acabam por desenvolver a potencialidade da linguagem de gerar diversas camadas semânticas, permitindo ao leitor aventar interpretações múltiplas e não excludentes.

A linguagem poética de Eduardo Guimaraens configura as palavras de maneira distanciada do seu uso cotidiano e comunicacional. O poeta porto-alegrense se vale dos *indícios flutuantes de significado*, conceito desenvolvido pelo formalista russo Iuri Tinianov. Esta potencialidade poética retira parte da carga semântica habitual dos sintagmas para que eles, em contato com outros signos que geralmente não são associados, cheguem a desenvolver novas possibilidades de compreensão para o poema. As palavras são assim retiradas do seu uso lógico para poderem formar sentidos inéditos.

Durante a leitura de poemas dos líricos modernos, outro fator promove o afastamento do discurso poético das práticas lógico-científicas e descritivas. Trata-se do

uso exacerbado da musicalidade. Bem notaram Rubens de Barcellos, Lúgia Morrone Averbuck e Maria Luiza Berwanger da Silva, a intensa musicalidade presente nas composições de Eduardo Guimaraens. Muitas vezes, na leitura de seus poemas, o que primeiro toca o leitor são os efeitos do ritmo, da métrica, das assonâncias e aliterações. Isto faz com que o sentido semântico fique em segundo plano, deslocando a utilização da linguagem para o polo da sensibilidade.

As teorias do simbolismo francês, no que toca à exploração da musicalidade nas construções poéticas, parecem ter contribuído para o fazer literário do poeta porto-alegrense. Paul Verlaine, buscando o efeito de “imprecisão” significacional diz ser necessário na criação poética “de la musique avant toute chose”. O autor dos *Romances sans paroles* procurou divulgar um tipo de criação literária que ia contra o modelo analítico do discurso, explorando uma outra lógica da linguagem, na qual as palavras eram utilizadas como as cores para a pintura e as notas para a criação musical. Eduardo Guimaraens se apropriou da teoria verlainiana, criando poemas em que a musicalidade inebria o leitor, ao mesmo tempo em que posterga a compreensão semântica.

Por sua vez, Stéphane Mallarmé, procurando colocar a poesia como a maior das artes, assegurava que a arte verbal era superior à música pela possibilidade do leitor de intelectualmente criar a sua própria composição musical. Este tipo de música não dependeria da utilização dos instrumentos musicais, necessitando apenas da imaginação do leitor que daria vida sonora ao poema. Eduardo Guimaraens, em algumas de suas composições, também buscou explorar a capacidade das palavras poderem se organizar enquanto partituras a espera de um leitor que as execute intelectualmente.

Por fim, outro elemento contribui para a indefinição do sentido nos poemas de Eduardo Guimaraens: o uso da metáfora. Através de uma predicação impertinente, uma nova pertinência semântica surge capaz de renovar a percepção que temos do mundo, pelo fato de aproximar duas coisas que a princípio estavam distantes. O uso da metáfora fornece um tipo de conhecimento diferente do de matriz científica. Ao colocar elementos díspares, num ponto de vista lógico, o uso da metáfora nos ensina a perceber a existência de uma forma diferente, instigando-nos a ir além da superfície racional.

## REFERÊNCIAS

AVERBUCK, Ligia Morrone. O canto nostálgico de Eduardo Guimaraens. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: EMMA/ DAC, SEC, IEL, 1978.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BARCELLOS, Rubens de. *Estudos rio-grandenses*. Motivos da história e literatura. Porto Alegre: Globo, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L & PM, 2013.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARDI, Mansueto. *Obras Completas: Eduardo Guimaraens e Alceu Wamosy*, v. II. Porto Alegre: EST e Ed. Sulina, 1980.

BERNIER, Marc André ; SAINT-JACQUES, Denis. Musique. In: ARON, Paul (org.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Quadrige/PUF, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPENTIER, Jean; LEBRUN, François. *Histoire de l'Europe*. Paris: Seuil, 1990.

CÉSAR, Guilhermino. *Notícia do Rio Grande*. Literatura. Porto Alegre: IEL; UFRGS, 1994.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*, v. IV. Simbolismo-Impressionismo-Transição. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.

DA SILVA, João Pinto. *História literária do Rio Grande do Sul*. Organização de Carlos Alexandre Baumgarten. Porto Alegre: IEL, CORAG, 2013.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.



FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: Poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.

GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: EMMA/ DAC, SEC, IEL, 1978.

HAMBURGUER, Michal. *The truth of poetry*. London: Anvil Press Poetry, 1996.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2014.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998.

MANOEL, Antonio. Apresentação. In: DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e música*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

MARCHAL, Bertrand. *Le Symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011.

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. 2 v. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de Mexico: FCE, 2006.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RIBEIRO, Solange [et al.]. *Literatura e música*. São Paulo: Editora SENAC/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

RICCEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions Du Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Ed. 70, 2017.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*, v. 1. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1994.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

SCHÜLER, Donaldo. *Eduardo Guimaraens*. Porto Alegre, IEL, 1986.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. O ideário simbolista : literatura e música. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

\_\_\_\_\_. *Paisagens Reiventadas*. Traços Franceses no Simbolismo Sul-rio-grandense. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. São Paulo: Cultrix, 2004.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura Gaúcha: Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.