

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Mateus Robaski Timm

“ALGO ARDENTE E TRISTE, ALGO UM POUCO VAGO”: REFLEXÕES SOBRE
LÍRICA MODERNA FRANCESA, AMOR, MÚSICA E INTERTEXTUALIDADE EM
A DIVINA QUIMERA DE EDUARDO GUIMARAENS

Porto Alegre

2018

MATEUS ROBASKI TIMM

**“ALGO ARDENTE E TRISTE, ALGO UM POUCO VAGO”: REFLEXÕES SOBRE
LÍRICA MODERNA FRANCESA, AMOR, MÚSICA E INTERTEXTUALIDADE EM
A DIVINA QUIMERA DE EDUARDO GUIMARAENS**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Curso de Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como pré-requisito para
a obtenção do título de Licenciatura em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2018

Mateus Robaski Timm

**“ALGO ARDENTE E TRISTE, ALGO UM POUCO VAGO”: REFLEXÕES SOBRE
LÍRICA MODERNA FRANCESA, AMOR, MÚSICA E INTERTEXTUALIDADE EM
A DIVINA QUIMERA DE EDUARDO GUIMARAENS**

Trabalho de Conclusão aprovado como
requisito parcial e obrigatório para a obtenção
do grau de Licenciado em Letras pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) pela banca examinadora formada
por:

Porto Alegre, 04 de julho de 2018.

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite (UFRGS)
Orientador

Prof. Dr. Homero José Vizeu Araújo (UFRGS)
Examinador

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS)
Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que sempre me apoiaram nos meus estudos: à minha mãe, Tania, pelo afeto e eterno incentivo, ao meu pai, Paulo, pelo exemplo como incansável trabalhador, à minha irmã, Paola, pelo companheirismo nos estudos. Sobretudo agradeço à minha namorada, Renata, por compartilhar comigo a vida, o amor e os livros.

Agradeço a todos os professores 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, no mestrado em Teoria da Literatura na PUCRS. A minha gratidão a todos vocês.

Em especial, agradeço ao professor Guto, meu orientador, que teve um papel fundamental ao longo de toda a minha trajetória na UFRGS: o teu estímulo para a busca do conhecimento é algo que guardarei por toda a minha vida.

RESUMO

Este trabalho propõe buscar alguns núcleos estruturantes de *A divina quimera* de Eduardo Guimaraens. A leitura desta obra permitiu formular chaves interpretativas que congregassem traços em comum para cada uma das suas partes. Assim, o estudo das características de cada sessão de *A divina quimera* permitiu evidenciar a qualidade deste artista porto-alegrense ao arquitetar o seu livro. Os núcleos da obra de Eduardo Guimaraens elencados neste trabalho são a obscuridade da significação semântica, a busca pela reaproximação amorosa com a sua “musa e quimera”, a intertextualidade com autores representativos para a sua criação poética e a intensa musicalidade. Em conjunto, estes elementos ajudam a compor a tessitura estética de *A divina quimera*. A divisão de obra em cinco partes mostra, além de um aguçado senso arquitetônico por parte do poeta, a consciência da possibilidade de escrever versos utilizando diferentes maneiras de criação. Não obstante, há uma coerência temática que permite totalizar *A divina quimera* enquanto obra simbolista: o mistério do sentido de diversos poemas, a musicalidade que acompanha toda a obra, o vago da expressão como pedra de toque composicional.

Palavras-chave: Eduardo Guimaraens. *A divina quimera*. Simbolismo gaúcho. Intertextualidade. Música e poesia.

RÉSUMÉ

Ce travail propose de rechercher des noyaux structurants de *La divine chimère* d'Eduardo Guimaraens. La lecture de cette oeuvre a permis de formuler des clés interprétatives qui rassemblaient des traits communs pour chacune de ses parties. Ainsi, l'étude des caractéristiques de chaque session de *La divine chimère* a permis de mettre en évidence la qualité de cet artiste de Porto Alegre lors de l'organisation de son livre. Les noyaux du travail d'Eduardo Guimaraens dans cette oeuvre sont l'obscurité du sens sémantique, la recherche d'un rapprochement passionnel avec sa «muse et chimère», l'intertextualité avec des auteurs représentatifs pour sa création poétique et une musicalité intense. Tous ensemble, ces éléments aident à composer le tissu esthétique de *La divine chimère*. La division en cinq parties de l'oeuvre montre, en plus d'un sens aigu du poète pour l'architecture créationnel, la conscience de la possibilité d'écrire des vers en utilisant différents moyens de création. Néanmoins, il y a une cohérence thématique qui permet de totaliser *La divine chimère* comme une oeuvre symboliste: le mystère du sens dans plusieurs poèmes, la musicalité qui accompagne l'ensemble de l'oeuvre, l'expression vague comme pierre de touche de la création artistique.

Mots-clés : Eduardo Guimaraens. *La divine chimère*. Symbolisme du Rio Grande do Sul. Intertextualité. Musique et poésie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. BASES HISTÓRICAS E CULTURAIS.....	8
2. <i>A DIVINA QUIMERA</i>	12
2.1 As epígrafes: possibilidade de inserção na tradição lírica ocidental.....	12
2.2 Prelúdio: a significação desorientada.....	15
2.3 Primeira parte: pesadelo de um amor perdido.....	21
2.4 Segunda parte: intertextualidade e filiação estética.....	28
2.5 Terceira parte e a “Sonata Sentimental”: poesia e música.....	33
2.6 Quinta parte e Final: o amor reencontrado.....	39
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
REFERÊNCIAS.....	47

INTRODUÇÃO

Eduardo Guimaraens (1892 – 1928) tem sido colocado sobremaneira nas histórias de literatura como poeta simbolista. Ater-se somente à carga semântica dessa palavra, aplicando-a sobre toda a obra do poeta porto-alegrense, é reduzir as possibilidades de inferência na sua lírica complexa. Isto porque *A divina quimera* (1916) é uma obra em que se percebe a acumulação não excludente de diversas práticas da criação poética.

A divisão de *A divina quimera* em cinco partes mostra, além de um aguçado senso arquitetônico por parte do poeta, a consciência da possibilidade de escrever versos utilizando diferentes maneiras de criação. Não obstante, há uma coerência temática que permite totalizar *A divina quimera* enquanto simbolista: o mistério do sentido de diversos poemas, a musicalidade que acompanha toda a obra, o vago da expressão como pedra de toque composicional. Esta tensão de elementos permitiu o surgimento de uma obra com características marcantes.

Assim, os elementos poéticos inovadores, chamados de lírica moderna ou simbolista, coexistem com elementos tradicionais, visto que Eduardo Guimaraens quer deliberadamente inserir-se na tradição lírica do Ocidente, e não romper com ela. Os poemas intitulados “Dante”, “Túmulo de Baudelaire” e “A Stéphane Mallarmé”, sendo os dois últimos sonetos, apontam para esta hipótese, além do título, homenagem à *Divina Comédia*.

Minha chave de leitura, passando pelas epígrafes, pelo prelúdio, pelas cinco partes e pelo final de *A divina quimera* consiste em conceber esse livro como expressão de um eu-lírico se sentindo dilacerado e que precisou desenvolver uma poética em que elementos contrários pudessem coincidir no mesmo fenômeno para equacionar tal situação na linguagem. Assim, muitas vezes os versos de Guimarães são portadores de um sentido eminentemente poético, mas inverossímil com a realidade da vida. No plano da linguagem do poeta gaúcho, antíteses e oximoros formam belas imagens, capazes de fornecer uma carga semântica de ampla interpretação para o leitor. Mas, ao mesmo tempo, Eduardo Guimaraens valeu-se de referências da cultura europeia, mostrando assim uma referencialidade mais direta, distanciando-se do hermetismo que aparece em muitas composições da obra.

1. BASES HISTÓRICAS E CULTURAIS

A reflexão sobre alguns fenômenos, de ordem histórico-cultural, pode ajudar a compreender as origens do movimento simbolista. Este se opunha fundamentalmente contra a explicação do mundo sensível (o “real”) através de pressupostos científicos, que acabaram sendo intensificados pela primeira Revolução Industrial, iniciada no século XVIII e atingindo o seu auge no século XIX, com a segunda Revolução Industrial: a fabricação massificada de bens mercantis e a automatização dos processos de produção.

O século XIX se caracteriza especialmente pelo grande aumento das populações urbanas, devido à necessidade fabril de mão de obra imediata. Se os simbolistas, como será visto, viam tal mundo de um ponto de vista disfórico, para muitos, 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 disso, desse rápido “progresso”, são encontrados no aumento da produção 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, elementos indissociáveis da Revolução Industrial, por sua vez, traziam consigo a ideologia da *razão triunfante*. Assim, através desta concepção epistemológica, que por um bom tempo, houve a tentativa de explicar o universo 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), enfim, da área da biologia, Jean-Baptiste Lamarck e Charles Darwin repeliam as teorias criacionistas com as 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. A Revolução Industrial pode ser vista então 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 as 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: 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 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. Já Bergson, 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.

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 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 de alguns desses 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 os eleitos. 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.

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, cada qual à sua maneira. Entretanto, a saturação da escrita naturalista levou os autores a buscar 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 pode ser interpretado como uma revanche da subjetividade sobre a objetividade na criação das obras literárias, como bem 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, no Brasil, 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 poetas parnasianos:

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 ressonâncias desta estética em poetas posteriores. É tendo em vista este contexto que buscarei propor algumas chaves de leitura para *A divina quimera* de Eduardo Guimaraens.

2. A DIVINA QUIMERA

2.1 As epígrafes: possibilidade de inserção na tradição lírica ocidental

Duas epígrafes são o pórtico do livro. A primeira é “Amor mi mosse che mi fa parlare” cuja origem é o segundo canto do Inferno da *Divina Comédia*, de Dante. A segunda: “Quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague...”, frase de um texto de Baudelaire, intitulado “Fusées”, presente nas suas *Obras Póstumas*.

As epígrafes fornecem uma chave de leitura para *A divina quimera*. Os versos de Dante apontam o amor como desencadeador da sua voz poética. É o amor que faz falar, ou seja, Beatriz. De maneira semelhante, as poesias de Eduardo Guimaraens podem ter o seu núcleo gerador no sentimento amoroso, pois muitos dos seus versos fazem parte deste *topos* privilegiado pela lírica ocidental. Se Dante almeja estar ao lado da sua musa inspiradora, o eu-lírico de *A divina quimera* quer recuperar a pessoa amada e para esta empresa se vale da criação poética.

Entretanto, a evocação do poeta florentino comporta não apenas o amor “solar” proveniente de Beatriz. O amor pode ser um sentimento com seu lado obscuro, como no caso de Paolo e Francesca, amantes que são condenados a passar a eternidade no Inferno. Esta tensão, criada entre o amor “puro” e o amor com matizes de “morbidez”, é elemento frequente em toda *A divina quimera*, traço composicional que ajuda a construir uma produção poética cheia de contrastes.

Por sua vez, a frase de Baudelaire é extraída de um texto de prosa poética e apresenta sua definição para o Belo, enquanto categoria estética da arte:

J’ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.
C’est quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l’on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l’objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c’est une tête qui fait rêver à la fois, mais d’une manière confuse, de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c’est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluyente, comme venant de privation

ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau¹ (BAUDELAIRE, 1968, p. 1181).

A hipótese baudeleriana do Belo passa necessariamente pela complementaridade de elementos distintos, mesmo opostos. A linguagem para dar conta da beleza é desdobrada em antíteses, que podem causar semanticamente confusão. E para falar sobre um rosto feminino, Baudelaire diz ser necessário conjecturar em sintonia, sensações que até então não tinham sido motivo de suscitar beleza poética. A consonância de “ardor e tristeza”, “volúpia e tristeza”, “ardor e amargor” conferem a complexidade moderna de representação da beleza.

Eduardo Guimaraens se apropria da reflexão baudeleriana e faz dela parte integrante da sua poética. Veremos como categorias como a confusão, o vago e o mistério fazem parte das composições de *A divina quimera*. Tal estilo está alinhado com as dinâmicas que Hugo Friedrich entende por estruturais da poesia moderna. No seu importante livro sobre esta questão, o teórico da literatura alemão fala da desobjetivação da arte do verso que: “tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria” (FRIEDRICH: 1991 p. 18). Assim, a poesia é compreendida como um local privilegiado, discurso capaz de abarcar um sentido que seria incoerente ou impreciso na linguagem prosaica.

As epígrafes de *A divina quimera* oferecem uma pista para uma análise hermenêutica do livro. Tal afirmação pode ser vista nas palavras de Guilhermino César, que, falando sobre a maneira que os poetas explicitam a sua poética, acha a de Eduardo Guimaraens nas epígrafes d’*A divina quimera*:

É curioso: nos poemas de Eduardo não aparece nenhum no qual ele se tenha claramente “definido” como poeta. Ou por outras palavras: onde ficasse gravada a sua “profissão de fé”. Mas se não o disse, (tal como Bilac, ou Bandeira, ou Drummond, ou sobretudo João Cabral de Melo Neto), existe uma constante busca de autodefinição neste poeta. Mas em muitos casos ele se define muito mais nas epígrafes que no corpo do poema (CÉSAR, 1994, p. 127).

Para por a prova esta chave interpretativa, veremos que já o primeiro poema, inserido no “Prelúdio”, foi configurado com estas características: o amor e a coexistência dos opostos

¹“Eu encontrei a definição do Belo, do meu Belo. É algo ardente e triste, algo um pouco vago, deixando espaço para a conjectura. Eu vou, se vocês querem, aplicar minhas ideias em um objeto sensível, ao objeto, por exemplo, o mais interessante na sociedade, o rosto de uma mulher. Um rosto sedutor e belo, um rosto de mulher, quero dizer, é um rosto que faz confusamente sonhar com volúpia e tristeza; que comporta uma ideia de melancolia, de lassidão, até mesmo saciedade, - seja uma ideia contrária, quero dizer um ardor, um desejo de viver, associados com um refluxo de azedume, como se viesse da privação ou do desespero. O mistério, o arrependimento são também características do Belo”. (Tradução minha).

na imagem poética. A intuição de Guilhermino César mostra-se verdadeira no sentido que Eduardo Guimaraens não chegou a criar um poema em que refletisse sobre a sua condição enquanto poeta e explicitasse como ocorre o seu processo criativo.

A prática deste tipo de metaliteratura está ausente de toda *A divina quimera*. Entretanto, isto não quer dizer que os poemas, se não houvesse as epígrafes, não chamariam suficientemente a atenção do leitor para o fato que o amor é o sentimento propulsor no canto de Eduardo Guimaraens, ou que os contrários (“ardente e triste”) e o vago da significação poética são características fundamentais na sua poesia. As epígrafes acabam condensando o que os poemas elaboram em maior profundidade.

2.2 Prelúdio: a significação desorientada

A vertente da lírica moderna, que possui 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 nos poemas de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, garante subsídios para evidenciar uma consonância entre o livro de Eduardo Guimaraens e os líricos modernos franceses.

A aproximação de Eduardo Guimaraens com os líricos modernos franceses 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:

Baudelaire palmilhou com enlevo os caminhos estéticos de Edgar Poe, o que não obsteu 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).

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).

Ao explorar a pertinência intuitiva de Mansueto Bernardi, pretendo explicar analiticamente, valendo-me de alguns exemplos, em que consiste o *vago da expressão* e a *tristeza*, no “Prelúdio” d’*A divina quimera*. Ambos os *traços configurantes*, e entendo por este conceito as escolhas artísticas presentes no texto enquanto contribuidoras para a formação de sentido, estão presentes 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.
(Possas 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)

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: isto é decorrente do tipo de referencialidade dos signos linguísticos da poesia, que é muito diferente da noção de referencial convencionalmente adotada no uso da linguagem comunicacional. Esta “licença 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 no discurso poético. Assim, temos que nos acostumar com um novo tempo de leitura e de interpretação, o tempo da lírica moderna, em que coexistem o Nada e o Absoluto.

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 deu-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”, acabam 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 se apresentar 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 comezinhas.

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 texto poético.

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 desta poesia, cuja linguagem está cheia 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 forma-se 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 conhecimento pelas técnicas descritivas.

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 plurivalência 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 evidenciação 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.

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: “(Possas 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 (monstro mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente), 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, em que os opostos coexistem, não se anulando. Esta coexistência extrema, só pode existir na alma daqueles que sentem emoções complexas, e no discurso construído poeticamente.

2.3 Primeira parte: pesadelo de um amor perdido

No “Prelúdio” estão em síntese os elementos que serão desenvolvidos na primeira parte: solidão, tristeza, dor, ilusão amorosa. Nesta sessão, o eu-lírico de *A divina quimera* montou um arco de dezessete poemas que, no seu conjunto, pode ser interpretado como uma narrativa que começa com o distanciamento do eu-lírico da pessoa amada, passa por um momento de profunda desesperança face à vida e pelo desejo de esquecer a sua musa, e termina com a volta do eu-lírico para junto da pessoa amada, sem ainda reconquistá-la, mas já tendo certeza que será impossível esquecê-la.

Deste modo, pretendo traçar o percurso de um eu-lírico atormentado pela indiferença da pessoa amada, mas com alguma esperança de reconciliação; passando para um estado de desencanto, que busca na solidão e no sonho um refúgio; para enfim perceber a impossibilidade do esquecimento da sua “musa e quimera”, desejando estar ao seu lado apesar de todo sofrimento por ela causado. Assim, transcrevo o primeiro poema desta parte:

Se a vida é bela, ardente e forte,
 febre e delírio, ânsia e paixão,
 por que, sem causa, adoro a morte
 e, um grito de lábio, espero em vão?

Um grito ao lábio soluçante
 da alma que, em vão, por ti sofreu,
 da alma que sofre e, palpitante,
 sonha, ajoelhada, ao lado teu...

Que, ainda hoje, sofre à luz perdida
 de um Éden lúgubre de dor
 onde, entre as mãos do anjo da vida,
 como uma espada, fulge o amor!

E de onde sou, talvez, o expulso
 que do seu exílio mortal
 levanta as mãos, hirto e convulso,
 para a tua alma virginal,

para a tua alma onde sentiste
 que o amor, sorrindo, enfim, desceu,
 e que o meu sonho doce e triste
 foi o esplendor que Deus te deu.
 (GUIMARAENS, 1978, p. 27).

O léxico deste poema mostra claramente o estado de confusão do eu-lírico, visto que palavras com carga semântica antitética estão configuradas para coabitar a mesma estrofe. Já é assim nos primeiros versos, onde o eu-lírico questiona a razão do seu descompasso interior diante da vida, pois ele diz adorar a morte e esperar “um grito do lábio”, apesar de a vida ser “bela, ardente e forte”. A criação da expressão “Éden lúgubre de dor”, espaço de onde o eu-lírico se diz expulso, converge para o estabelecimento desta atmosfera paradoxal, afinal o Éden é um símile do paraíso. Por fim, na última estrofe aparece um oximoro, figura de linguagem que abarca itens com significações contrárias, visando explicar complexos estados de espírito, como é o caso de “o meu sonho ardente e triste”. A composição sintática chama atenção pelo grande número de vírgulas, “retorcendo” as frases pelo deslocamento dos itens sintagmáticos, o que conflui para a dificuldade de estabelecer um sentido claro, parecido com o uso da linguagem no cotidiano.

Entretanto, se no “Prelúdio” é forte a sensação de desorientação, neste poema, este efeito foi um pouco atenuado. A compreensão do sentido é mais fácil, mostrando como Eduardo Guimaraens também se afasta do paradigma da lírica moderna que tem Mallarmé como centro irradiador. Tal distanciamento resulta no surgimento de traços estilísticos configuradores de uma espécie de narrativa para o conjunto dos poemas da primeira parte, que formam um arco, partindo do afastamento da pessoa amada, passando pela solidão e tristeza, para no fim buscar a reconciliação.

Neste primeiro poema, o afastamento do eu-lírico e da pessoa amada possui um momento de submissão quando o eu-lírico diz que “em vão, por ti sofreu,/ da alma que sofre e, palpitante,/ sonha, ajoelhada, ao lado teu...”. O sofrimento, com a utilização dos tempos verbais do pretérito e do presente, parece estar presente durante todos os momentos desta relação. Não obstante, o eu-lírico se coloca ajoelhado ao lado da pessoa amada, dizendo esperar a morte devido tamanha tristeza. Outra marca de submissão é encontrada na construção do eu-lírico como o responsável pela expulsão do Éden: “de onde sou, talvez, o expulso”. Com isto, seria Adão (eu-lírico) quem cometera o pecado original, e não Eva (pessoa amada): a inversão dos papéis acaba caracterizando a força que a musa exerce sobre o eu-lírico. Ainda assim, o eu do poema “levanta as mãos, hirto e convulso, para a tua alma virginal”, esperando reencontrar o amor perdido.

O sofrimento amoroso é de longa tradição na lírica de língua portuguesa. Esta temática da tristeza devido à ausência da pessoa amada remonta à lírica medieval galaico-portuguesa, com as suas cantigas de amor e de amigo. A dor provocada pelo desejo de estar junto e a

impossibilidade disto acontecer move a criação poética galaico-portuguesa e também Eduardo Guimaraens. Encontrar ressonâncias da lírica medieval em *A divina quimera* converge com a hipótese que Eduardo Guimaraens buscou se filiar à tradição poética ocidental. Diante disto, Lênia Márcia Mongelli, na *Antologia de lírica medieval galego-portuguesa*, define a poesia amorosa dos trovadores da seguinte forma:

Salvo raríssimas exceções [...], a poesia amorosa dos trovadores trata sim de um sentimento infeliz, porque não realizado. Mas já em 1934 Rodrigues Lapa chamava a atenção, em diálogo com Carolina Michaëlis Vaconcelos, para o fato de que, em galego-português, essa realidade travestiu-se em coita, que é como os poetas lamentam a separação, a recusa, as provações, o desassossego, a saudade. Se a insistência na imagem parece algo redutor, é por essa mesma via que Lapa fala em “verdade psicológica”, em “densidade interior”. [...] [P]ara tratamento do tema tópico são tantos e tão diversificados os estratagemas formais, tão rico os matizes, que o amor contrariado perde a feição monolítica e desnuda-se nas reentrâncias de suas desencontradas e paradoxais manifestações (MONGELLI, 2009, 5).

É evidente a atmosfera de infelicidade amorosa irradiada pelos poemas da primeira parte d’*A divina quimera*: o movimento simbolista é caracterizado pela exacerbação do pessimismo face à vida. Em cotejo com a tradição medieval da lírica galaico-portuguesa são encontrados diversos elementos composicionais em comum: a separação, a recusa, as provações, o desassossego, a saudade. A persistência de tais fatores aponta para uma herança compartilhada no sistema lírico ocidental, quando se trata de criar versos sobre o momento disfórico do amor. Eduardo Guimaraens, entretanto, radicalizou a maneira de configurar poeticamente o sofrimento, trazendo para a sua composição artística elementos do hediondo e do grotesco.

No sétimo poema, desta primeira parte, a vontade de estar junto da mulher amada transforma-se em delírio e angústia perante a hipótese do seu amor acabar esquecido. Onde existia esperança de reconciliação, agora o amor transformou-se em pesadelo e ilusão. O eu-lírico, em revolta, exclama:

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 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 que existe!

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

O eu-lírico inicia o poema 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 desconsolo 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 que a sua musa ouça “a recordação, como uma meia-noite!”.

Esta mudança de tom consiste no desenvolvimento de uma estética dos contrastes, numa coexistência de traços sublimes com marcas grotescas. Aqui ressoam as epígrafes, pelo tipo de amor que faz o eu-lírico cantar ser ardente e triste, ao mesmo tempo. Exemplo disto é o verso “Farei do meu delírio o teu mais belo estema!”, em que a palavra “estema”, que significa coroa, mas também árvore genealógica, acaba perdendo seus traços semânticos fundamentais ligados a uma noção de resplendor e nobreza, para ser contaminada com os traços negativos da palavra “delírio”. Com isto em vista, Fabiano Rodrigo da Silva Santos esclarece como despontou na literatura ocidental a preferência pela desarmonia contrastiva:

O gosto pelo hediondo [...] expressa a tendência dos românticos a privilegiar a representação do contrastante na arte. O desenvolvimento de uma estética de contrastes parece ter origem na busca de novos padrões artísticos e na oposição rebelde à tradição anterior ao romantismo. Como as estéticas classicistas tomam como modelo obras que primam por equilíbrio e harmonia, imbuídas de ideais presentes nos conceitos de belo, bom e

verdadeiro, o romantismo, em contrapartida, tenderá ao discrepante ao inusitado e ao particular. Opondo-se às regras de verossimilhança e comedimento racional que o neoclassicismo foi buscar nas poéticas clássicas Greco-latinas [...], o romantismo irá dar vazão às faculdades mais primitivas da subjetividade. Novalis elogia a linguagem desconexa e fragmentária dos sonhos, Friedrich Schlegel busca como ideal a poesia total que encontre o belo nas fontes mais inusitadas, Victor Hugo define a poesia de seu tempo como uma tensão entre o sublime e o grotesco (SANTOS, 2009, p. 76).

Se no 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 concepção de Belo como a coexistência do sublime com o grotesco é um traço composicional de *A divina quimera*. Por isso mesmo, apesar de por quase quinze poemas o eu-lírico ter versado sobre a dor da saudade e os sentimentos propensos ao hediondo que ela desencadeia, nos dois últimos poemas, a volta do eu-lírico para junto da presença da pessoa amada traz consigo vontade de esquecer este lado funesto da vida. Com estes dois últimos poemas fecha-se um primeiro ciclo, que possui um aspecto particularmente narrativo, pela presença de elementos configuradores de uma espécie de enredo. Assim, a volta do amor já está enunciada nos dois últimos versos do poema dezesseis: “- Ou sabias, talvez, que eu voltaria um dia/ e que, comigo, voltaria o meu amor?”, para desenvolver-se plenamente no último poema desta primeira parte:

Voltei. Vi-te de novo. E o encanto, a que não tento
fugir agora, aviva o que findara aqui;
dói-me, outra vez, o mesmo estranho sofrimento
da hora em que te deixei, do instante em que parti.

Quis esquecer-te. Olhando o mar, ouvindo o vento,
sonhei. Vivi com ânsia! Em vão. Não te esqueci.
E é com tédio que lembro o túrbido lamento
das ondas que sulquei e das canções que ouvi!

De que valeu, então? Sob o amplo firmamento,
fora melhor vogar sem rumo, ao ritmo lento
da água que, à noite, geme e, à luz do sol, sorri!

E olvidar para sempre o antigo desalento!
E este anseio de enfermo! E este letal tormento!
E o desejo de morte! E a saudade de ti!
(GUIMARAENS, 1978, p.44).

Com este poema, fecha-se o ciclo, que chamei de narrativo, da primeira parte de *A divina quimera*. O efeito de conclusão aparece já no verso inicial: “Voltei. Vi-te de novo”. A temática do retorno cíclico da dor é desdobrada: “dói-me, outra vez, o mesmo estranho sofrimento/ da hora em que te deixei, do instante em que parti”. Deste modo, por mais que o eu-lírico tenha se afastado, buscando esquecer e até mesmo odiar a pessoa amada, há o reconhecimento que tal trajetória foi em vão: “E é com tédio que lembro o turbido lamento/ das ondas que sulquei e das canções que ouvi!”. O eu-lírico se pergunta: “De que valeu, então?” o reencontro com a pessoa amada. Com esta dubitativa, ocorre a percepção da complexidade das relações amorosas, e numa instância mais ampla, da vida, como bem notou Ligia Morrone Averbuck:

A divina quimera (1916) revelará o poeta amoroso, inspirado antes no Dante de *Vita Nuova* que no da *Divina Comédia*. As cinco partes que compõem o volume são um canto de amor: delicado, sofrido, resignado, em busca de um estágio de perfeição inatingível (AVERBUCK, 1978, p. 15).

As últimas estrofes deste poema fazem com que o leitor fique em dúvidas se o eu-lírico acha melhor “vagar sem rumo” ou esquecer este “letal tormento”. A indefinição da situação entre o eu-lírico e a sua musa cria uma expectativa para o desdobramento da obra. No entanto, a segunda parte de *A divina quimera* posterga esta tensão, que só será desdobrada mais ao fim da obra.

2.4 Segunda parte: intertextualidade e filiação estética

A intertextualidade é a presença de um texto na tessitura de outro texto. Esta tem sido uma prática composicional frequente na literatura e também acaba sendo atualizada em *A divina quimera*. A segunda parte é aquela que explora mais explicitamente a produtividade artística da intertextualidade, por causa disto, ela difere na sua composição da primeira e demais partes por ser uma sequência de poemas metaliterários: poemas de homenagem a escritores, os quais podem ser considerados como mestres do poeta porto-alegrense.

Se na epígrafe, Eduardo Guimaraens já aludira a Dante, ele escreveu o poema, intitulado com o nome do florentino, que abre a segunda parte de *A divina quimera*:

DANTE

Pelo divino horror de um desespero eterno
e pelo ardor febril a que a alma nos conduz,
florindo para o azul, irrompendo do inferno,
Dante evoca um abismo onde há lírios de luz.

Cada verso revela um fundo imenso de erma
tristeza em que uma voz alucinada clama:
e ora, inútil, recorda a asa de uma águia enferma,
ora a ascensão brutal de uma língua de chama.

Dá-me, agora, o terror de uma visão que assombra.
Torvo, Ugolino sofre a sua fome atroz;
tem Virgílio a expressão sagrada de uma Sombra;
uiva um blasfemo! E a selva é lúgubre e feroz.

Lembra, após, o esplendor pesadelar de um sonho
magnífico e sangrento, em que anjos maus esvoaçam,
quando por mim, à flor do turbilhão tristonho,
enlaçados e nus, Paolo e Francesca passam...

Dante! – Quero-o, porém, mais doloroso e terno,
mais humano, a compor, torturado e feliz,
sob a angústia mortal do seu secreto inferno,
uma canção de amor em louvor de Beatriz!
(GUIMARAENS, 1978, p. 47).

Além de fazer referência clara ao poeta italiano, o eu-lírico formulou reflexões sobre o modo de escrever poesia de Dante: “Cada verso revela um fundo imenso de erma tristeza”. É

possível ver como foi focado um aspecto da escrita poética de Dante: a tristeza. Tal elemento composicional mostra que alguns tons estão afinados por toda obra de Eduardo Guimaraens. As frases longas e que permitem ao leitor criar imagens claras, difere dos recursos poéticos aproximados com Mallarmé do “Prelúdio”.

A intertextualidade dom a *Divina Comédia*, ganha força na terceira e na quarta estrofe, onde são lembrados os episódios de Ugolino que “Torvo [...], sofre a sua fome atroz”, Paolo e Francesca que passam “à flor do turbilhão tristonho,/ enlaçados e nus”, e Virgílio é descrito como tendo “a expressão sagrada de uma sombra”. A metaliteratura, no caso de *A divina quimera*, consiste numa homenagem consciente. Ela existe quando na tessitura do poema foi criado um momento incorporador da natureza literária de outro texto.

Outro traço elementar de *A divina quimera* aparece neste poema a Dante: a estrutura montada pelo jogo de contrastes. Assim, na primeira estrofe aparecem nos respectivos versos “azul” e “inferno”, “abismo” e “lírios de luz”, elementos antitéticos situados dentro de um curto espaço textual. Este confronto é explicado por Donald Schüler: “vencido pela matéria, Dante não consegue alçar voo, mas, em seguida como língua de fogo. Eduardo atribui a mesma contradição aos condenados que destaca do Inferno” (SCHÜLER, 1986, p. 18). Entretanto, a oposição mais importante deste poema está na última estrofe, num verso síntese de *A divina quimera*, em que o eu-lírico diz preferir o Dante do *Vita Nuova* ao da *Divina Comédia*.

A referência a outro poeta dentro da obra, o processo da *intertextualidade*, representa a prestação de uma homenagem, ao mesmo tempo em que estabelece uma genealogia: o poeta que é chamado para compor o texto é marca de uma espécie de recuperação memorialística, estabelecendo uma “filiação”. É deste modo que Tiphaine Samoyault compreende este procedimento metaliterário:

L’intertextualité, c’est le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil [...] de la mémoire de l’écriture. L’autonomie et l’individualité même des oeuvres reposent sur leurs liens variables avec l’ensemble de la littérature, dans le mouvement duquel elles dessinent leur propre place. [...] Les pratiques intertextuelles informent sur le fonctionnement de la mémoire qu’une époque, un groupe, un individu ont des oeuvres qui les ont précédés ou qui leur sont contemporaines. Elles expriment en même temps le poids de cette mémoire, la difficulté d’un geste qui se sait succéder à un autre et venir toujours après² (SAMOYAULT, 2001, p. 50).

² A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil da memória da escrita. A autonomia e mesmo a individualidade das obras repousam sobre os seus laços variáveis com o conjunto da literatura, num movimento em que elas desenham o seu próprio lugar. [...] As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo tem das obras que os precederam

Eduardo Guimaraens ao trazer para *A divina quimera* a memória de Dante com o soneto de abertura da segunda parte, além da epígrafe e de diversas alusões presentes nos poemas, visa colocar-se na linhagem literária do poeta florentino. Além disto, com as cenas da *Divina Comédia* evocadas no poema “Dante” houve um procedimento de salvaguarda da memória literária.

Por sua vez, Charles Baudelaire que já havia aparecido com a inserção de uma epígrafe, também recebe um poema em sua homenagem:

TÚMULO DE BAUDELAIRE

Um anjo, que possui uma espada de chama,
hirto e pálido, à frente um halo virginal,
guarda o Túmulo, junto ao mármore imortal,
a que o Poeta desceu, cego de luz e lama.

Outro, que às mãos desfralda o ardor de uma auriflama,
olha, cismando, o azul profundo como o mal;
e Lucifer, enfim, magnífico e fatal,
tem à boca a revolta em que a blasfêmia clama.

Entre a aridez da terra e a solidão noturna,
fundo abismo, do espaço ao lúgubre esplendor,
fendem-se do Desejo as largas fauces de urna.

E as Danaides, de aspecto envelhecido e eterno,
tentam encher em vão esse tonel de horror!
Ora, lá dentro, o Céu! Uiva, lá dentro, o Inferno!
(GUIMARAENS, 1978, p. 49).

Este poema apresenta um local: o túmulo de Charles Baudelaire. Este espaço é composto pelo exterior guardado por dois anjos e por Lucifer, e pelo abismo interior, onde “as Danaides, de aspecto envelhecido e eterno,/ tentam encher em vão esse tonel de horror!”. Ou seja, novamente elementos que dão um aspecto contrastivo ao poema. Além disto, Charles Baudelaire é caracterizado como um poeta “cego de luz e lama”, aludindo para as suas composições onde o sublime e o grotesco coabitam, às vezes, dentro do mesmo poema. A conciliação dos contrários também aparece no último verso: “Ora, lá dentro, o Céu! Uiva, lá dentro, o Inferno!”, e em expressões como “lúgubre esplendor”, um oxímoro.

ou que lhes são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que está consciente de suceder a um outro e vir sempre depois. (Tradução minha)

Do lado de cá do Atlântico, não apenas Eduardo Guimaraens filiou-se esteticamente ao poeta parisiense, afinal, a presença de Charles Baudelaire na poesia brasileira é marcante como bem aponta Fabiano Rodrigo da Silva Santos:

O Brasil também foi sensível ao *frisson nouveau* que *As flores do mal*, por sua primeira edição em 1857, causou na literatura francesa. Estabelecendo-se aqui, contudo, mais de dez anos depois, as flores mórbidas de Baudelaire já chegam cultivadas pelo sucesso em outros países europeus com o suporte da cultura francesa, tornando-se, em pouco tempo, um exótico galicismo cultivado por nossos jovens letrados (SILVA, 2009, p. 420).

Charles Baudelaire é um poeta paradigmático na poesia francesa, pois dele “partiam correntes de caráter diverso, mais excitantes que as derivadas dos românticos” (FRIEDRICH, 1991, p. 35). Tal desdobramento também pode ser verificado nas composições de alguns poetas brasileiros como Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa, em contraposição aos derramamentos românticos:

À poesia romântica, de acentos exageradamente sentimentais, parecia estranha a poesia de Baudelaire, cujo erotismo satânico, elogioso do vício, em que observa uma crueldade requintada – semelhante à presente nos quadros de Delacroix (pintor, aliás, muito elogiado por Baudelaire em seus textos críticos) -, fascinou muitos dos jovens poetas brasileiros. [...] Sua poesia expressava um erotismo cujas metáforas bestializantes e o tom violento tornaram-se praxe no uso dos jovens líricos dos anos 1880 (SILVA, 2009, p. 422).

Já em Eduardo Guimaraens, talvez por ser de uma geração posterior, o gosto pelo bestial foi atenuado, transformado, como já visto, numa abertura para a coexistência de contrários. Entretanto, esta forma de ambivalência (oximoros, antíteses, paradoxos), também foi praticada por Charles Baudelaire, como afirma Hugo Friedrich: “seus objetos já não suportavam o conceito de beleza antigo. Baudelaire serve-se de recursos equívocos, paradoxais, para dotar a beleza de um encanto agressivo, do “aroma do surpreendente” (FRIEDRICH, 1991, p. 44).

Mais paradoxal ainda foi a forma de compor poesia de Stéphane Mallarmé, outro dos poetas que recebe uma homenagem, nesta segunda parte de *A divina quimera*:

A STÉPHANE MALLARMÉ

De que lábio fatal, de anjo ou demônio, vinha
essa harmonia estranha, esplêndida e secreta,
que a tua voz ardente e solitária, Poeta,
como um mistério obscuro e rútilo, continha?

Era, acaso, a visão celeste, linha a linha,
renascendo, através da tua insônia inquieta
ou, dos tempos ferindo a inércia hostil, a seta
infernai que num arco, a tua mão sustinha?

Mas, do inferno ou do céu, que importa? É bela: e é tudo!
É bela a voz ignota à boca fugitiva
que, alto, sinistro e eterno, o Azul apavorou!

E é bela a mão febril que, a um gesto lento e mudo
Do sonho ainda por vir a rosa rediviva
- tal a de um semeador magnífico – semeou!
(GUIMARAENS, 1978, p. 50).

O eu-lírico começa perguntando de qual lábio vem “essa harmonia estranha”, aludindo para a impossibilidade de tal obra lírica não ser capaz de proceder de uma mente humana, mostrando o alto valor aferido ao processo criativo do poeta parisiense. Há inclusive o questionamento que os momentos de composição poética de Stéphane Mallarmé são guiados pela “visão celeste”, aludindo assim ao *topos* do poeta capaz de profetizar, ser um “vidente”. A beleza da poesia mallarmaica é tanta que “o Azul apavorou”, não importando se ela é de fonte divina ou infernal: “É bela: e é tudo!”.

A intertextualidade presente, nesta parte de *A divina quimera*, pode ser interpretada como uma forma de composição poética de um autor que busca inserir-se na tradição lírica ocidental. Deste modo, Eduardo Guimaraens quer ser considerado um sucessor de Dante, Baudelaire e Mallarmé, sendo os poemas do poeta porto-alegrense frutos da herança daqueles mestres. A presença destes poetas canônicos também pode ser entendida como uma forma de legitimar as suas composições. Afinal, no contexto beletrista, do começo do século XX, a presença de tais “autoridades” poderia ser garantia do sucesso de *A divina quimera*.

2.5 Terceira parte e a “Sonata Sentimental”: poesia e música

A volta à temática do amor é acompanhada pela criação de uma atmosfera musical. Um ritmo marcante, as rimas, o metro, as assonâncias e as aliterações, são elementos que garantem para *A divina quimera* 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. 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 lacrimonal lave”; “Mon coeur triste bave à la popupe”. 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. A referência a instrumentos musicais dentro dos poemas, a homenagem a compositores (como o soneto “Chopin: Prelúdio N° 4”), e principalmente composições em que o ritmo é privilegiado sobre o sentido. Exemplo disto é o primeiro poema da terceira parte, em que é o som de uma voz misteriosa que faz o poeta cantar:

Dentro da noite, misteriosamente,
que estranha voz pelos jardins perpassa,
como um murmúrio, um segredo dolente?
E ao coração da noite se entrelaça?

Que estranha voz pelos jardins perpassa,
como a sombra de alguém que, além, fugisse?
E ao coração da noite se entrelaça,
a recordar o adeus que eu não te disse?

Como a sombra de alguém que, além fugisse,
ouço essa estranha voz que me adolora,

a recordar o adeus que eu não te diss,
sob o esplendor da derradeira aurora.

Ouçõ essa estranha voz que me adolora,
como se, ainda outra vez, pálido e mudo,
sob o esplendor da derradeira aurora,
mas sem nada lembrar, lembrasse tudo.

Como se, ainda outra vez, pálido e mudo,
Nostálgico, o teu nome segredando,
Mas sem nada lembrar, lembrasse tudo,
Pela noite sonâmbulo, sonhando!

Nostálgico, o teu nome segredando,
Ouve-o de novo o meu amor inquieto,
pela noite sonâmbulo, sonhando...
Sinto o travor da lágrima secreto.

Ouve-o de novo o meu amor inquieto,
como o verso de um canto inesquecido.
Sinto o travor da lágrima secreto.
Volto, sofrendo ao meu jardim perdido.

Como o verso de um canto inesquecido,
Por que tornaste a minha boca ansiosa?
Volto, sofrendo, ao meu jardim perdido,
Oh, sensitiva angústia dolorosa!

Por que tornaste a minha boca ansiosa,
sombra de outrora que o passado acorda?
Oh, sensitiva angústia dolorosa
por todo o mal que esta paixão recorda!

Sombra de outrora que o passado acorda
E ao coração da noite se entrelaça,
Por todo o mal que esta paixão recorda,
Que estranha voz pelos jardins perpassa

e ao coração da noite se entrelaça?
Como um murmúrio, um segredar dolente,
Que estranha voz pelos jardins perpassa,
Dentro da noite, misteriosamente?
(GUIMARAENS, 1978, p. 59).

A musicalidade, num primeiro momento, aparece no uso dos recursos fonéticos da linguagem. Deste modo, há a busca pela composição de um poema valendo-se de assonâncias, a repetição vocálica nos versos, tal o uso da assonância em [o] (“Nostálgico, o teu nome segredando,/ Ouve-o de novo o meu amor inquieto”). Por sua vez, a recorrência consonantal

configura a figura de linguagem chamada aliteração, podendo ser encontrada na recuperação dos sons em [s] e [z] (“que estranha voz pelos jardins perpassa,/ dentro da noite, misteriosamente?”). A rima é outro elemento que compõe a musicalidade, que “cadenciando o fim dos versos, pode apresentar qualidade métricas excepcionais” (STAIGER, 1997, p. 38). Por fim, a métrica em decassílabos garante a unidade do compasso rítmico.

A construção deste poema recorre ao emprego de versos que já apareceram na composição, intercalados em outras estrofes, formulando uma espécie de refrão. Estes versos reaparecem tal qual na sua posição original, ou então modulados, por exemplo, na passagem de uma interrogativa para uma afirmativa. O trabalho na construção do poema pode desorientar o leitor acostumado com o sentido mais claro da segunda parte de *A divina quimera*, mas esta composição muito bem trabalhada é de uma força poética surpreendente.

Neste poema, o que desencadeia a sua composição é o mistério de uma voz que passa pelos jardins e ela, ao longo de todo o poema, é adjetivada de diferentes formas. Assim, na primeira estrofe, a voz é tal “um murmúrio, um segredo dolente”, na segunda: “como a sombra de alguém que, além, fugisse”. Apesar do mistério, esta voz é a própria do eu-lírico, que busca dizer a pessoa amada: “Ouve-o de novo o meu amor inquieto,/ como o verso de um canto inesquecido”. No entanto, é com surpresa que o eu-lírico descobre que a voz que ecoa é a sua, incrédulo, ele questiona a si mesmo: “Como o verso de um canto inesquecido,/ por que tornaste a minha boca ansiosa?”. Assim, retomamos o fio da história que é contada pelo conjunto de *A divina quimera*: se no final da primeira parte, como vimos, o eu-lírico retornou para perto de sua musa, agora aparecem os efeitos desta aproximação: “Sombra de outrora que o passado acorda/ por todo o mal que esta paixão recorda”.

A consonância entre música e poesia contribui para a promoção do vago do sentido, por ser capaz de adicionar certo clima obscuro à significação poemática. O grande poeta francês Stéphane Mallarmé discorreu sobre esta possibilidade da linguagem poética, na conferência intitulada “A Música e as Letras”:

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 Ideia (GOMES, 1985, p. 102).

A 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, inclusive para o caso de Eduardo Guimaraens:

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 valeu-se desta potencialidade ativada pela inserção de um alto teor musical, sobretudo na parte intitulada “Sonata Sentimental”. O poema a seguir, mesmo sendo de curta extensão, sintetiza este direcionamento da criação poética, salientando os efeitos de musicalidade:

Como se fosse viva em mim a melodia
do teu nome, deixei que a secreta agonia

de sombra amortalhasse o meu desejo mundo.
E abri certa cortina imensa de veludo

vermelho, que velava um salão olvidado,
onde dançavam ainda as sombras do passado,

ungidas de ouro, sob um halo que se fana,
ao ritmo langue de uma lânguida pavana.

(GUIMARAENS, 1978, p. 70).

A sintaxe elaborada em dois períodos longos (o segundo ocupa cinco versos) garantem uma fluidez característica da música. Os dísticos formados por alexandrinos que rimam aos pares contribuem para a cadência marcada do poema. Mas também são as assonâncias e aliterações, concentradas das nasais [m] e [n], e nas vogais [a] e [o], que cooperam para a elaboração na linguagem da musicalidade: “ungidas de ouro, sob um halo que se fana,/ ao ritmo langue de uma lânguida pavana”. Num outro trecho, a aliteração em [v] evoca o vento passando pela cortina: “E abri certa cortina imensa de veludo vermelho, que velava um salão olvidado”. Os efeitos musicais atuam sobre o ouvinte, fazendo com que a percepção rítmica apareça antes da significação semântica, postergando a compreensão do sentido do poema. Esta construção do vago através da exacerbação da sonoridade foi muito bem apontada na *Lira dissonante*:

Os precursores do simbolismo, Verlaine e Mallarmé, legaram ao movimento a busca pela magia do verbo e pela musicalidade, aspecto que tem como objetivo uma poesia absoluta. Assim como Wagner atribuíra à música a faculdade de apreender o todo – não só a expressão de todos os conceitos, como a manifestação de todos os gêneros artísticos –, Mallarmé viu essa possibilidade de comportar o absoluto na palavra, herança do pensamento analógico presente nas correspondências de Baudelaire. [...] Os poetas por eles influenciados buscaram principalmente a sonoridade do verso e a expressão do inefável e do vago (SANTOS, 2009, p. 475).

A “Sonata Sentimental” é a parte de *A divina quimera* que mais se aproxima da busca pela criação de um sentido inefável pelo uso da sonoridade da linguagem. 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, pela veia musical. Assim, ele começa o seu estudo, intitulado “Eduardo Guimaraens”, com as seguintes considerações, que visam orientar o leitor, quanto ao posicionamento do poeta porto-alegrense, dentro das correntes literárias:

Há [...] na obra 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 evolui, 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 que se propôs Rubens 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 de Eduardo Guimaraens, sendo compartilhada pelos líricos modernos de vertente verllaineana. Também Rubens de Barcellos percebeu que este é um dos 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. 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).

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 romanças, 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.

2.6 Quinta parte e Final: o amor reencontrado

As últimas duas sessões de *A divina quimera* fecham o que chamei de arco narrativo da obra. Nestas partes, o eu-lírico volta a ter um contato mais próximo com a pessoa amada, configurando assim a sua intenção de viver junto a sua “musa e quimera”. Na quinta parte, há a reconciliação, sendo o último poema intitulado “Final” uma espécie de misterioso casamento.

Os temas do sofrimento amoroso, da solidão e da crueldade da musa que o despreza estão presentes em todos os treze poemas que compõem a quinta parte. Como exemplo desta recorrência temática, eis o terceiro poema:

Por que, depois de tanto ardor, de tanto sonho,
depois de tanta solidão,
fazes com que se vale o meu olhar tristonho,
cheio de angústia e de paixão?

Por que buscas, de novo, entristecer-me a face,
como se nada houvesse em mim
que esperasse por ti, que só por ti sonhasse
e que por ti sofresse, enfim?

Sou, por acaso, o insone exilado da sorte,
o doloroso desertor
da alegria, o valete amoroso da morte,
o enfermo exânime do amor?

Ou és tu por acaso, a insensível Sibila
que, em vão, o peregrino exul
interrogou, à sombra esplêndida, que oscila,
de um mistério feito de azul?

Seremos sempre assim? Que sombrio ditame,
sobre a minha alma ainda fiel,
ordena que eu te queira e te procure e te ame,
a ti que és pálida e cruel?

Obriga-me a sorrir quando o teu gesto frio,
súbito, gela a minha voz?
Dá-me o desejo de morrer quando sorrio
e a noite desce sobre nós?

Quero-te assim, porém! É justo o meu tormento.
 Faze-me sempre, assim sofrer!
 E eu morrerei por ti, sorrindo ao sofrimento,
 se um dia, enfim, o amor morrer!
 (GUIMARAENS, 1978, p. 79).

Este poema organizado na forma de seis estrofes dubitativas, seguida de uma estrofe com versos exclamativos, retoma o tema do sofrimento amoroso. Com o eu-lírico de novo em contato com a pessoa amada, ele volta a se questionar sobre a necessidade de sofrimento dentro de uma relação amorosa. Assim, ele pergunta à sua musa: “Por que buscas, de novo, entristecer-me a face”, apesar dele viver apenas para a sua “quimera”, como mostram os versos: “que só por ti sonhasse e que por ti sofresse”.

Na terceira estrofe, o eu-lírico questiona de maneira irônica a pessoa amada, que também é a interlocutora do poema, se devido a tamanho desprezo por parte dela, ele seria um “exilado da sorte”, um “desertor da alegria”, um “valete amoroso da morte”, ou um “exânime do amor”. Estas seriam algumas possibilidades para que o seu relacionamento não ocorra efetivamente. Por outro lado, a culpa pode ser da musa, questionamento que ocorre na quarta estrofe, onde o desafeto amoroso pode ser interpretado devido à pretendente aparecer como uma “Sibila”, sinônimo de bruxa ou feiticeira cruel. Nas duas estrofes seguintes, a pessoa amada ainda é adjetivada de “cruel” e portadora de um “gesto frio”.

Entretanto, o eu-lírico não aceita que o relacionamento acabe, resigna-se perante a dor e exclama, no verso inicial da última estrofe: “Quero-te assim, porém! É justo o meu tormento”. Existir em sofrimento e dor é para o eu-lírico a única forma de continuar vivendo o seu amor. No entanto, o desenlace amoroso está prestes a acontecer com o final do livro. Como bem nota João Pinto da Silva, um dos primeiros comentadores de *A divina quimera*, os poemas vão convergir num retorno à felicidade:

Os poemas, em metros vários, da *Divina quimera*, formam, ao todo, um poema único. É um cântico ao regresso da felicidade, cântico inefável e comovido, todo maravilhoso calor de um coração em chama – o *cor ardens*, do seu *ex libris* – sob o milagre da ilusão que ressuscita... (DA SILVA, 2013, p. 208).

O aspecto de união entre os poemas pode ser visto pelo viés da temática, da musicalidade, das referências eruditas, mas também pode ser interpretado como o arco narrativo do amor do eu-lírico pela sua “musa e quimera”. Durante a quinta parte, os poemas continuam versando sobre sofrimento, melancolia, solidão, sentimentos decorrentes da

renúncia da pessoa amada diante do amor do “eu” que canta ao longo de toda *A divina quimera*. Mesmo no décimo terceiro poema, último da quinta parte, o sofrimento é a única forma do eu-lírico manter vivo o amor:

Vem a noite. E, com ela, o silêncio e a saudade
que veste o coração de cinza e de lilás,
sobre a minha alma abrindo a ardente claridade
do sonho que ilumina a ampla e sidérea paz!

Sonho do que sofri, pela felicidade,
pela vida e, talvez, pelo esplendor fugaz
da beleza que aureola a tua mocidade
e hoje é, supremo, o dom que o teu amor me faz!

Que insônia de paixões via pela noite a fora!
Saudade! - Foi, contudo, o encanto amargurado:
e nem sempre sorriu alguém ao pé de mim!

Nem sempre! Mas que importa o sofrimento, agora?
Que importa a mágoa toda? E o engano do passado?
Ser feliz, afinal, é ter sofrido assim.
(GUIMARAENS, 1978, p. 79).

A noite traz o silêncio e a saudade para o eu-lírico, e junto com estes sentimentos vem o sonho, até então única possibilidade para a satisfação do desejo de ter um contato mais próximo com a sua musa. Tanto que o sonho “ilumina a ampla e sidérea paz!”. É, portanto, espaço em que o corpo do eu-lírico pode enfim descansar. Entretanto, ainda no plano onírico, é o sofrimento que traz a felicidade: “Sonho do que sofri, pela felicidade”, e mesmo assim vale a pena o tormento se o sonho for capaz de proporcionar o “esplendor fugaz da beleza” da pessoa amada. Mesmo com a dor do sofrimento a oportunidade de contemplar a beleza da sua quimera é um presente, “um dom que o teu amor me faz!”.

Os dois últimos tercetos torna complexa a situação exposta no poema. Afinal, é sonho ou insônia o que o eu-lírico experiencia? E, infelizmente, descobrimos que foi insônia e não sonho, pois o que aconteceu foi “o encanto amargurado”. Mesmo com todo este grau intenso de sofrimento, o eu-lírico afirma no verso final: “Ser feliz, afinal, é ter sofrido assim”. Esta “chave de ouro” aponta para o caráter intrínseco presente em toda *A divina quimera* de sofrimento e felicidade, traço distintivo que é elemento configurador da poética de Eduardo Guimaraens, que concilia na poesia os opostos. Afinal, foi esta a maneira de o eu-lírico continuar mantendo vivo o sentimento amoroso não correspondido: provação que atingirá o êxito no final do livro.

A configuração da obra, instaurando uma perspectiva masoquista, foi a chave de leitura de *A divina quimera* que Regina Zilberman privilegiou. Além deste sentimento de prazer ligado à dor, também é interpretado no livro *Literatura gaúcha* como ocorre o desenlace do relacionamento entre o eu-lírico e a sua musa. A sua análise parte da leitura do poema “Dante”, vejamos a passagem:

“Dante! – Quero-o, porém, mais doloroso e terno,
mais humano, a compor, torturado e feliz,
sob a angústia mortal do seu secreto inferno,
uma canção de amor em louvor de Beatriz!”

É sintomática, neste quarteto exemplar do tom geral da obra, a adjetivação empregada: os dois primeiros versos aproximam “doloroso e terno” e “torturado e feliz”, segundo uma perspectiva masoquista que atravessa a obra e condiz com a fragilidade, transmitida pelo poeta, relativamente à sua pessoa. Não por acaso a reconciliação do casal ocorre quando o narrador está doente, conforme uma cena de amor doméstico e filial” (ZILBERMAN, 1985, p. 115).

A aproximação dos contrários, enquanto um dos núcleos estruturantes da obra de Eduardo Guimaraens é algo que vem sendo levantado ao longo deste trabalho. Esta coexistência de opostos pode ser a causa geradora da fragilidade do eu-lírico, um ser dilacerado por ter sensações opostas num mesmo instante, transmitido para os oximoros dos versos. Além disso, a fragilidade existencial condiz com a visão esperada de um poeta simbolista, homem sensível e pouco resistente às agruras da vida.

O poema ao qual alude Regina Zilberman, quanto ao reencontro do eu-lírico e da pessoa amada é o seguinte:

Queres saber do martírio
que o coração me atormenta?
- Um vago, um doce delírio,
uma febre estranha e lenta,

como um rainúnculo, abrindo.
E a sede é tanta! Que pena!
Sofre: mas eis que, sorrindo,
falas. . . E a febre serena.

Aquece-se a alcova fria.
E, ouvindo-te, o abandonado
sente voltar-lhe a alegria
que encheu de sol o passado.

E assim, de lágrimas ermo,
sorrindo e calmo, parece
um pobre pequeno enfermo
que a tua voz adormece!
(GUIMARAENS, 1978, p. 88).

O eu-lírico interpela a sua musa diretamente na abertura do poema: “Queres saber do martírio/ que o coração me atormenta?”. Na sequência, ele expõe como foi o tempo afastado dela: “um doce delírio”. Entretanto, com o sorriso da sua musa “a febre serena”, a presença da pessoa amada é um lenitivo para as suas agruras existenciais. O poema ganha conotações eróticas com o verso “Aquece-se a alcova fria”, já não há mais abandono e o passado em que o casal viveu em alegria retorna. Já sem lágrimas, com uma atitude calma, o eu-lírico adormece: não é a insônia que o castiga. A voz da sua musa e quimera traz a paz que ele tanto almejou, em momentos de solidão e desespero.

O último poema do livro traz o desfecho do arco narrativo de *A divina quimera*. Num ambiente misterioso, aparecem versos com conotações nupciais:

FINAL

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).

Tal como no “Prelúdio”, este poema está configurado para promover certa desorientação no leitor, sobretudo naquele que não acompanhou na íntegra o arco narrativo de *A divina quimera*. Por causa disto, algumas metáforas podem ser explicadas pelo contexto do

livro, por exemplo, “a grande flor nupcial”. Aqui, é evidente que se trata de uma alusão à musa do eu-lírico, já metaforizada, no primeiro verso, em “doloroso lírio”.

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,/ hás de entender, talvez por um mistério ideal!”. Este mistério que veio acompanhado dos sentimentos disfóricos que aparecem durante todo o livro: “insônia extática, martírio”. Não somente a noite acompanhou as penas do eu-lírico, como também é a ela oferecida em homenagem a união matrimonial, pois é para ela que o eu-lírico deseja que suba 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!”.

Assim, termina *A divina quimera*, com esta misteriosa núpcia, que tem por protetora a Noite. O eu-lírico reencontra-se com a sua quimera para desposá-la, pois ela é a única capaz de trazer paz para este ser atormentado. Os sofrimentos que permeiam todo o livro são apaziguados somente com a presença da pessoa amada. O eu-lírico simbolista mostra-se um profundo romântico, comprovando que o estes movimentos estéticos (ou sentimentos existenciais) tem muito em comum.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito de analisar o conjunto dos poemas de *A divina quimera* foi um desafio devido à dificuldade de encontrar uma chave interpretativa que acolhesse a totalidade da obra. Como em todos os bons livros, existem diversos elementos que coexistem, sem a necessidade de convergirem para um único núcleo. Assim, busquei ao menos orientar cada umas das partes de *A divina quimera* para uma direção unificadora.

O “Prelúdio” é notório pela sua composição poemática que promove a desorientação no leitor. Tal forma de compor é de inspiração francesa, sobretudo dos líricos modernos: Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Não obstante, a forte flutuação do sentido aparece também em outros poemas, fazendo deste elemento composicional um dos traços distintivos do livro de Eduardo Guimaraens.

A primeira parte configura com maior densidade o que chamei de arco narrativo de *A divina quimera*: a alusão de amor do casal num momento passado, seguida pela separação, com muito sofrimento e solidão do eu-lírico, para apenas no final os amantes se reencontrarem. Se há um eixo estruturante com maior força no livro é a poetização do relacionamento deste casal. Entretanto, como é enfocado com maior força o período em que eles estão separados, há, sem dúvidas, o predomínio de um sentimento disfórico, que chega a beirar ao mórbido em alguns poemas.

A intertextualidade é o procedimento estruturante da segunda parte de *A divina quimera*. Esta sessão coloca em suspenso a história do casal. As referências desta parte podem ser vistas como homenagens prestadas por Eduardo Guimaraens aos artistas de sua predileção. Desta forma, Dante, Baudelaire e Mallarmé são evocados para mostrar a genealogia em que o poeta porto-alegrense quer se filiar. Assim, a intertextualidade é outro núcleo composicional que perpassa toda *A divina quimera*.

Novo contato com a lírica moderna francesa, desta vez pela exploração da musicalidade na poesia, acontece na terceira parte e na “Sonata Sentimental”. Eduardo Guimaraens compôs poemas nos mais diversos metros, o que proporcionou diferentes ritmos. O culto à musicalidade é traço marcante para considerar a obra um trabalho simbolista: seja pela música que coloca em segundo plano o sentido comunicativo dos versos, seja pela música silenciosa e intelectualizada que ocorre na leitura solitária dos poemas.

A última parte e o “Final” são os pontos derradeiros do arco narrativo de *A divina quimera*. O casal finalmente se reconcilia, mas não antes do eu-lírico expor mais algumas

notas de sofrimento, solidão e angústia pelo abandono da pessoa amada. O poema em que a sua “musa e quimera” apenas com a sua presença traz um conforto salutar é o emblema do poder da pessoa amada sobre este eu-lírico, que sofreu durante quase toda a obra, por ser a única forma por ele encontrada para manter vivo o sentimento amoroso. O desenlace nupcial é como um prêmio por ter suportado o sofrimento do exílio passional, não tendo optado pelo suicídio ou pela vida boêmia, solução usual para os românticos.

Portanto, o sofrimento amoroso como forma de não renunciar ao fim do casal, a desorientação do sentido em versos com a significação composicionalmente obscurecida, a intertextualidade com grandes nomes da literatura ocidental, a musicalidade trabalhada com exímio são alguns dos núcleos em que convergem os elementos de *A divina quimera*. Deste modo, é através destas características que acho possível encontrar chaves interpretativas para a obra de Eduardo Guimaraens.

REFERÊNCIAS

- AVERBUCK, Ligia Morrone. O canto nostálgico de Eduardo Guimaraens. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: EMMA/ DAC, SEC, IEL, 1978.
- BARCELLOS, Rubens de. *Estudos rio-grandenses*. Motivos da história e literatura. Porto Alegre: Globo, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BERNARDI, Mansueto. *Obras Completas*: Eduardo Guimaraens e Alceu Wamosy, v. II. Porto Alegre: EST e Ed. Sulina, 1980.
- 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.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- GUIMARAENS, Eduardo. *A divina quimera*. Porto Alegre: EMMA/ DAC, SEC, IEL, 1978.
- MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos Cantares*. Antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- SAMOYAULT, Tiphaine. *L'intertextualité: mémoire de la littérature*. Paris: Armand Colin, 2005
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *A lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- SCHÜLER, Donald. *Eduardo Guimaraens*. Porto Alegre, IEL, 1986.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- TINIANOV, Iuri. *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. *Literatura Gaúcha: Temas e Figuras da Ficção e da Poesia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 1985.