RAREFAÇÃO DO SENTIDO, PLURIVOCIDADE SEMÂNTICA E RITMO NO “PRELÚDIO” DE *A DIVINA QUIMERA*, DE EDUARDO GUIMARAENS: APROXIMAÇÕES COM OS LÍRICOS MODERNOS FRANCESES

RAREFACTION OF THE MEANING, SEMANTIC PLURIVOCITY AND RHYTHM IN THE “PRELUDE” OF THE DIVINE CHIMERA, BY EDUARDO GUIMARAENS: CONNECTIONS WITH THE FRENCH MODERN LYRICISTS

Mateus Robaski Timm¹

RESUMO

Este artigo busca evidenciar como *A divina quimera* (1916), de Eduardo Guimaraens (1892-1928), contribuiu para o desenvolvimento da lírica moderna. Esta, que foi, em muitos aspectos, uma corrente inovadora na literatura ocidental, pretendeu distanciar-se das práticas linguísticas vigentes na literatura ocidental, no final do século XIX, seja do discurso lógico-científico, seja das técnicas “realistas” empregadas pelos escritores literários. Por conta disto, Eduardo Guimaraens cultivou a rarefação do sentido, fazendo com que a significação do poema apareça de forma imprecisa, possibilitando que múltiplas e não excludentes leituras sejam possíveis das suas criações literárias. Esta técnica poética implica que o leitor participe ativamente na produção do sentido, o que faz com que a obra amplie a cada leitura suas possibilidades de compreensão.

Palavras-chave: Lírica Moderna. Simbolismo Sul-rio-grandense. Teorias da Poesia.

ABSTRACT

This article seeks to show how Eduardo Guimaraens' The divine chimera (1916) contributed to the development of the modern lyric. This, in many ways, innovative stage of Western literature, intended to distance itself from the most prestigious linguistic practices at the end of the 19th century, whether from the logical-scientific discourse or from the “realistic” techniques employed by the literary writers. Thus, Eduardo Guimaraens cultivated the rarefaction of meaning, making the signification of the poem appear imprecise, since multiple and non-exclusive readings are possible from his literary creations. This poetic technique implies

¹ Professor vinculado à UFR d'Études ibériques et latino-américaines da Sorbonne Université. Doutorando na Sorbonne Université. Mestre em Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduado na Université de Paris-Sorbonne Paris IV em Langues, Littératures et Civilisations étrangères et régionales, no percurso “Portugais” (2016). Graduado em Licenciatura em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com ênfase em Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa & Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa (2018).

that the reader actively participates in the production of meaning, which makes the work of art amplifies in each new reading his own significance.

Keywords: *Modern Lyric. Symbolism of Rio Grande do Sul. Theories of Poetry.*

INTRODUÇÃO

Em grande medida, os recursos utilizados por Eduardo Guimaraens (1892-1928), poeta porto-alegrense, convergem com as proposições poéticas de importantes líricos modernos franceses. Daí a presença marcante de procedimentos poéticos de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé na criação literária de Eduardo Guimaraens. A análise conjunta destes poetas, o brasileiro e os europeus, permite evidenciar uma série de características da revolução literária, que começou a partir da segunda metade do século XIX.

O momento histórico em que a lírica moderna surge, caracteriza-se pelo pleno desenvolvimento da segunda Revolução Industrial. Isto ajudou a desencadear o aumento das populações urbanas, devido à necessidade de mão de obra. Por conta disto, um grande contingente humano trabalhando nas fábricas pode ser visto como um processo em que o progresso da técnica reifica as singularidades individuais. Ao mesmo tempo, a produção em larga escala de mercadorias industriais contribui para a homogeneização dos bens oferecidos para consumo. Assim, boa parte da população adquire mercadorias semelhantes, dinâmica que também cerceia o desenvolvimento das singularidades pessoais. Álvaro Cardoso Gomes (1985, p. 10) percebe a Revolução Industrial através 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.

Paralelamente, as transformações operadas no cotidiano (o uso de novas fontes de energia, como a eletricidade, o petróleo e o gás; as diversas invenções como a máquina de costura, a bicicleta, o telefone, a lâmpada), com o desenvolvimento e avanço das ciências naturais, gera uma crença no progresso e na razão, enquanto meio de compreensão do homem e da

natureza. Logo, os homens da ciência são erguidos como modelos de sucesso social. As ciências naturais transformam-se no paradigma promotor do verdadeiro conhecimento, levando as demais disciplinas, como os estudos da literatura e da história, a pautarem os seus métodos a partir dos da física, da biologia, da química.

Para além disso, o culto à ciência fez com que a linguagem lógico-descritiva se tornasse a norma de escrita prestigiada. Por este viés, o naturalismo e o parnasianismo comumente remetem a uma tentativa de descrição objetiva do real, pretendendo diminuir a participação do leitor da criação literária. A escrita quer ser tal uma fotografia da realidade. A mimeses é encarada enquanto cópia da vida. Contra este estilo discursivo vigente, aliado à visão de mundo da *razão triunfante*, que surge e se desenvolve a lírica moderna.

Charles Baudelaire é considerado por Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna*, como o primeiro poeta que configurou artisticamente um grande número de elementos que são dissonantes, se comparados com a tradição literária anterior. Por sua vez, Eduardo Guimaraens tinha o autor de *As Flores do mal* em alta conta: as criações artísticas do poeta gaúcho convergem em muitos aspectos com as do parisiense. Assim, podem ser consideradas como características deste novo poetar certa anormalidade de expressão, visto que o sentido torna-se rarefeito, a construção de mundos pela e na linguagem, que são muito diferentes da realidade histórica, o abandono das práticas linguísticas pautadas pela razão e pela lógica, amplamente utilizadas na construção do conhecimento de tipo científico. O tipo de modernidade desencadeado por Baudelaire é estudado nos seguintes termos por Hugo Friedrich (1991, p.42):

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

A contestação da época moderna fez com que certos poetas abandonassem um discurso pautado pela lógica e pela clareza do sentido. Este desvio da norma, dentro da comunicação, requer a participação do leitor na construção do sentido poético, visto que a poesia moderna está organizada textualmente, através de sua obscuridade, com a intenção de evocar uma plurivocidade semântica, distanciando-se de um significado único. Tal fato está alinhado com a tentativa de restabelecer o valor literário da obra de arte, que vinha sendo gradativamente perdido, com o avanço das técnicas de reprodução, e com a simplificação do conteúdo literário, fatores decorrentes da venda massificada, por exemplo, dos folhetins e dos demais livros de fácil consumo.

Em contrapartida, o postulado segundo o qual as criações poéticas modernas encontram-se retiradas da realidade histórica, isoladas enquanto obras de arte puras e intransitivas, não se mostra verdadeiro, visto que a criação de mundos anormais na linguagem foi a resposta dada pelos novos poetas por não compactuarem com a transmissão de uma literatura palatável de acordo com o gosto burguês e capitalista. O fato da literatura dificilmente conseguir escapar do seu momento histórico é analisado nos seguintes termos por Theodor Adorno (2003, p.75):

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

Concomitantemente, o trabalho de interpretação dos poemas de *A divina quimera* (1916), bem como dos líricos modernos franceses, apresenta a singularidade de fornecer uma plurivocidade semântica, sem ser necessário ao leitor a escolha de apenas um sentido para os poemas. As diversas cargas semânticas desencadeadas pelos versos daqueles que buscaram exprimir-se a partir dos preceitos desta revolução poética muitas vezes re-

querem que o leitor faça a sua contribuição subjetiva na construção dos sentidos do texto. Para além disso, é significativo que cada leitura de um poema moderno instigue o leitor a desenvolver uma nova significação poemática, impedindo que o discurso poético seja utilizado de maneira utilitária em prol do “progresso”. As diversas interpretações potencializadas pela organização textual de Eduardo Guimaraens divergem fortemente do discurso lógico-científico mais tradicional, que não admite sinonímia.

Esta carga semântica poliédrica pode ser entendida como obscuridade, mas tal qualificação se mostra positiva pelo fato de possibilitar a restituição da aura da obra de arte: cada leitura de um poema de *A divina quimera* é única, faz com que a obra de arte readquira um aqui e um agora originais. A impossibilidade de um sentido único é uma das características marcantes da lírica moderna, como será visto ao longo deste estudo.

Este artigo tem como objetivo estabelecer alguns paralelos entre Eduardo Guimaraens e os poetas que Hugo Friedrich considerou como representativos da lírica moderna francesa. O estudo de características estéticas partilhadas entre o poeta porto-alegrense e Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé permite verificar processos configuracionais de assimilação da nova prática artística, mas também de superação, modificação ou reinvenção dos elementos literários. Este trabalho está organizado em quatro partes. A primeira busca estabelecer relações gerais entre as práticas poéticas de Eduardo Guimaraens e os líricos modernos franceses. Na segunda parte será estudado o fenômeno literário da rarefação de sentido, o qual pode garantir à poesia uma plurivocidade semântica, ou seja, um poeatar obscuro pode desencadear interpretações plurissignificantes. Na terceira parte, partindo dos trabalhos do formalista russo Iuri Tinianov, será empreendido o estudo do ritmo no “Prelúdio”, de Eduardo Guimaraens. Por fim, após passar por questões de origem teórica (rarefação do sentido, plurivocidade semântica, ritmo), busco uma interpretação do “Prelúdio”, dialogando com uma leitura prévia feita por Donald Schüler.

1 Eduardo Guimaraens e os líricos modernos franceses

A vertente da lírica moderna, que possui Stéphane Mallarmé como seu centro irradiador, apesar de ser portadora de uma surpreendente heterogeneidade composicional, também possui aquilo que Hugo Friedrich (1991, p. 9 e ss.) chamou de *estrutura*, conceito definido 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”. A formalização teórica de alguns elementos estruturantes de *A divina quimera*,

presentes também nos poemas de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, instiga a escrita de um estudo sobre a lírica moderna que abarque elementos de *A divina quimera*, de Eduardo Guimaraens, em consonância com os líricos modernos franceses.

A aproximação de Eduardo Guimaraens com a moderna poesia francesa possui o seu particular trajeto dentro da historiografia literária brasileira. Mansueto Bernardi, em 1944, numa introdutória monografia sobre o poeta porto-alegrense, aponta Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, dentre alguns dos poetas que foram “os seus mestres e os seus modelos” (BERNARDI, 1980, p. 29). A busca por referências ou matrizes francesas, capazes de auxiliar na detecção de elementos estruturantes da poesia de *A divina quimera* tem sido assim um viés interpretativo de considerável importância dentro da crítica literária. Sobre o estabelecimento de pontos de contato entre obras literárias de autores diversos, Mansueto Bernardi (1980, p. 33) ressalta que a preferência de leitura e o recorrente interesse por certo grupo de autores, são processos que configuram qualquer processo criativo, mesmo desses poetas tão singulares:

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

A propósito do recurso a uma herança literária em *A divina quimera* é possível estabelecer ao menos dois tipos de intertextualidade. A mais evidente é a nomeação explícita da homenagem. Tal caso aparece na escolha do título dos poemas, como em “Túmulo de Baudelaire” e “A Stéphane Mallarmé”, na escolha da epígrafe “Quelque chose d’ardent et de triste, quelque chose d’un peu vague”, extraída da estética da arte de Charles Baudelaire, e na eleição lexical, enquanto componente do verso: “Outubro, mês de Poe, como um perfume antigo” (GUIMARAENS, 1978, p. 62). O segundo tipo de intertextualidade, que, para ser reconhecida, conta com a bagagem literária do leitor, é a tessitura poética compartilhada por Eduardo Guimaraens com outros líricos modernos.

Mansueto Bernardi, para cotejar a poesia de Eduardo Guimaraens com a de Charles Baudelaire, estabeleceu relações abarcando ambos os tipos de intertextualidade apontados. Deste modo, no capítulo intitulado “*A divina quimera* e *As Flores do mal*”, Mansueto Bernardi aproxima os dois po-

etas enquanto integrantes do movimento simbolista, estabelecendo uma rede de fenômenos de criação literária recorrentes, que estão presentes nas suas obras. O crítico aponta que ambos os poetas configuraram a 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 descriptivismo, de didatismo dos parnasianos; de outro, contra a declamação e a eloquência dos românticos (BERNARDI, 1980, p. 41).

Além do entrelaçamento permitido pela conjunção de elementos presentes nos processos criativos de Charles Baudelaire e Eduardo Guimaraens, enquanto simbolistas, Mansueto Bernardi (1980, p. 46) aponta, como chave de leitura da obra do poeta porto-alegrense, a epígrafe “*Quelque chose d’ardent et de triste,/ quelque chose d’un peu vague...*” extraída da teoria estética de Baudelaire:

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

A chave de leitura apontada possui a sua força, já que há, sim, nos poemas de Eduardo Guimaraens um culto à expressão portadora de um sentido vago, além do gosto pela tristeza como tema compositivo da poesia, como veremos na análise do “Prelúdio”.

2 Rarefação do sentido e plurivocidade semântica

Ao explorar a pertinência intuitiva de Mansueto Bernardi, pretendo explicar em que consiste o *vago da expressão*, a rarefação do sentido, valendo-me do “Prelúdio”, de *A divina quimera*. Este *traço configurante*, e entendendo por este conceito as escolhas artísticas presentes no texto enquanto contribuidoras para a formação de sentido, está presente no poema de abertura

de *A divina quimera*. Se as epígrafes são os pilares que sustentam *A divina quimera*, o “Prelúdio” é o frontão deste conjunto arquitetonicamente estruturado:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De fato, o que primeiro chama a atenção é a plurivalência semântica das expressões do poema, o uso do discurso metafórico, as combinações de palavras muito distantes da linguagem comunicacional. Tais constatações reforçam o paradigma da lírica moderna, no que diz respeito à rarefação do sentido, ou então, do sentido da poesia ser de difícil compreensão. Tem razão Hugo Friedrich (1991, p.15), ao afirmar que a lírica moderna “não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura. Mas é de uma produtividade surpreendente”. Assim, este poema produz grande amplitude de possibilidades interpretativas. Esta potencialidade da linguagem poética está atrelada a uma oposição às concepções de formulações discursivas lógicas, que visam facilitar 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 poética. Por conseguinte, trabalha a capacidade que a linguagem possui de dilatar o seu sentido, a ponto de gerar camadas semânticas múltiplas. Assim, temos que nos acostumar com um novo tempo de leitura e de interpretação, o tempo da lírica moderna, onde coexiste o Nada com o Absoluto.

Quanto ao discurso poético ser mais complexo que o comunicacional, Iuri Lotman (1978, p. 39) aponta que tal característica é essencial para a existência das práticas literárias:

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

A complexidade do discurso poético legitima a sua existência, ao mesmo tempo em que obscurece a sua compreensão, se comparada com

o uso linguístico comunicacional. Para além disso, o *vago* não se configura somente na dificuldade de apreensão do conteúdo dos versos, mas também nos níveis sintáticos e lexicais. Neste último, o vocabulário inclui expressões que vão ao encontro da criação de um sentido de dispersão: “tal num sonho de amor que se dilui sereno”, “desilusão no destino indeciso”, “uma vaga aparição de outrora”, “clarão de estrelas erradio”. Tal dispersão do significado formou-se também 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 “diluí”, “indeciso”, “vaga”, “erradio”, acaba montando um discurso calcado no tema do não fixo, contribuindo para a produção do clima vago do poema.

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

Iuri Tinianov, no estudo intitulado *O problema da linguagem poética II. O sentido da palavra poética, analisa os diversos usos da palavra, elemento essencial da poesia, encontrando diferentes fenômenos de unidade da categoria lexical*. Para o formalista russo, três são os tipos de fenômenos lexicais: o *indício fundamental de significado*, o *indício secundário* e os *indícios flutuantes de significado*. Se os indícios secundários promovem uma nuance, no sentido do discurso, durante a recitação, através de uma entonação diferenciada ou do uso de uma voz carregada de um tom emocional; os indícios fundamentais e flutuantes são de maior importância enquanto princípios construtivos do discurso poético.

O que autoriza “a considerar uma palavra em usos tão diferentes como uma só palavra” (TINIANOV, 1975, p. 7) é o *indício fundamental de significado* que todas elas contêm. Pensando assim, mesmo quando uma palavra, no contato construtivo com outras palavras, extrapola a utilização lexical mais evidente, como em “rosas por abrir de um sonho antigo e lindo”, onde, “rosas por abrir”, encontra-se deslocado, da sua acepção de “flor da roseira”, esta acepção continua a agir sobre o sentido do verso porque apesar de o significado resultante ser algo diferente, restam resquícios daquele plano lexical de apreensão mais imediata. Por outro lado, Tinianov (1975, p. 16) aponta que:

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

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

As “rosas por abrir de um sonho antigo e lindo”, pela configuração do seu nível de abstração, são próprias do discurso poético moderno, já que a tensão provocada por este verso, em boa medida, vai neutralizando os indícios fundamentais, presentes nos fenômenos linguísticos mais básicos, utilizados para a construção do discurso lógico e comunicativo. Sobre a inovação linguística que os poetas modernos operaram, Iuri Tinianov (1975, p. 29), fala da capacidade, no momento da construção do discurso, de oportunizar uma *transferência do indício fundamental*, em certos elementos do léxico, como componente para a promoção da “tensão semântica”, geradora de um sentido inédito para o conjunto de palavras em questão:

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

O discurso poético moderno surge semanticamente de uma maneira poliédrica. O léxico “cotidiano” serve de trampolim e se rarefaz, ao mesmo tempo. A escolha de determinada palavra pelo seu indício fundamental, ou próprio, não é ocasional, mas possibilidade representativa, já que não é fácil esvaziar as palavras do seu sentido convencional. Entretanto, as combinações linguísticas inovadoras, próprias da lírica moderna, cheias do efeito poético da *sugestão* ou do *vago*, fornecem a possibilidade de cada leitor continuar o ato produtivo, em contínuas interpretações (reinvenções), pela linguagem do poema estar estruturada discursivamente para se opor ao esgotamento semântico. Assim sendo, Iuri Lotman (1978, p. 38) compreende o texto literário como um “organismo vivo”, que adquire uma nova camada de significação a cada leitura dele efetuada:

Tendo a possibilidade de concentrar uma desmedida informação na “área” de um texto muito pequeno [...], o texto artístico possui ainda uma particularidade: ele dá a diversos leitores uma informação diferente – a cada um segundo a sua compreensão –, dá também ao leitor uma linguagem a partir da qual ele pode assimilar a porção seguinte de informações durante uma segunda leitura. Comporta-se como um organismo vivo que se encontra numa ligação inversa com o leitor e que o esclarece.

Por produzir diversas cargas de conteúdo semântico, possibilitando interpretações singulares para cada momento de cada leitor, a construção poética pode passar como incompreensível, de sentido obscuro. Isto decorre do alto grau de sugestão presente na lírica moderna. Mas, ao contrário de considerar as inovações de grupos lexicais algo inadequado, ela ganha significação, quando o leitor compreende a sua tarefa de reconstrução do poema no momento da leitura, como aponta Hugo Friedrich (1991, p. 121), na poesia de Mallarmé, e que funciona também para a poética de Eduardo Guimaraens:

De fato, sua lírica excita também o leitor a continuar o ato produtivo inconcluído que nela se realiza, mediante uma atividade produtiva ulterior a qual evita uma conclusão repousante da mesma forma que a poesia o evita. A infinita potencialidade na qual esta linguagem se move, só se estende ao leitor na medida em que ela o impele a uma potencialidade interpretativa de significado da mesma forma infinita. O leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo

pensar em possibilidades de interpretação da poesia que nem sequer figuravam no plano do autor.

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

Esta nova força que as palavras encontram, no discurso literário, consiste num procedimento poético capaz de desorientar uma interpretação imediata do seu leitor. Eduardo Guimaraens valeu-se dele para construir poemas (por exemplo, o soneto que começa com o verso “Como alguém que colhesse um doloroso lírio”) 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.

Este modo de encarar o problema da plurivalência semântica de certos versos, por causa do caráter inédito, provocado pela aproximação original de elementos lexicais diversos, 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. Esta perspectiva de dispersão semântica pode ser experienciada com a leitura do poema “Barbare”, em que um novo mundo, um mundo irreal criado pela linguagem poética, surge:

Barbare

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,

Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)

Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le cœur et la tête, - loin des anciens assassins -

Oh ! le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques ; (elles n'existent pas.)

Douceurs !

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, - Douceurs ! - les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. - O monde ! -

(Loin de vieilles retraites et des vieilles flammes qu'on entend, qu'on sent,)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et chocs des glaçons aux astres.

O douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, - ô douceurs ! - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques...

Le pavillon...

(RIMBAUD, 1972, p. 144).

Neste poema, como nos versos selecionados de Eduardo Guimaraens, há a construção de um vínculo entre elementos lexicais díspares: a desordem das imagens é produzida pela potência criativa que privilegia o caos à ordem. Assim, em nenhuma realidade possível, o sono pode ser vestido de dolência pelo odor das rosas, como no caso do poema de Eduardo Guimaraens, nem os braseiros conseguem chover rajadas de granizo, como em “Barbare”. O discurso poético moderno enfoca numa certa vertigem do

sentido, através de escolhas lexicais “anormais”. A coexistência, no verso, de palavras que acabam formando um conjunto inabitual extrapola o âmbito do discurso rapidamente racionalizável, portador de um significado mais compreensível. A hipótese de uma única possibilidade de sentido, para tais casos, não possui força. Longe de qualquer equilíbrio semântico, talvez seja necessário encarar tais versos enquanto “equivalentes de significado”, pois qualquer sentido exato mostra-se impossível. Iuri Tinianov (1975, p. 50) sintetiza a diferença entre uma linguagem que possui uma referencialidade mais evidente e o discurso que se afasta do “mundo real”, nos seguintes termos:

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

Por isso, quando predomina a cooperação entre as palavras, ativando os seus indícios fundamentais, ocorre, por esta formatação construtiva, um sentido mais delimitado para o discurso. Já quando, os indícios flutuantes sobressaem, a tendência é o surgimento, para os leitores, de uma desorientação, mas, no sentido de uma potencialidade semântica e interpretativa. Neste último caso, a inserção de metáforas fornece subsídios necessários para a abertura de possibilidades interpretativas, a partir do posicionamento sintático e do léxico inabituais. Paul Ricœur (1994, p. 9) possui uma excelente explicação, para a utilização de metáforas, enquanto maneira de escapar ao viés literal do discurso:

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

O deslocamento do sentido corriqueiro das palavras realiza uma inédita pertinência semântica, através de “uma incongruência literal da atribuição”. Com o adensamento deste processo literário, ou seja, com o seu uso enquanto elemento para a construção de vários versos, contribui para que surja o efeito, que Mansueto Bernardi já identificara, do *vago da expressão*. A recorrência de metáforas é prática essencial para a lírica moderna de vertente mallarmaica, e Eduardo Guimaraens absorve este procedimento para a realização de pertinências semânticas inéditas. Este tipo de recurso poético é considerado próprio aos poetas simbolistas, como ficou constatado por Iuri Tinianov (1975, p. 51):

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

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

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

Com a distinção operada por Iuri Tinianov, entre indícios fundamentais e flutuantes das palavras, temos subsídios para uma melhor compreensão desta característica paradoxal da lírica moderna: a rarefação do sentido potencializadora da plurissignificação semântica.

Analisados os planos lexical e semântico do “Prelúdio”, continuemos com o plano sintático, tendo em consciência que uma sintaxe obscura não é uma exclusividade da lírica moderna, pois famosas são as estruturas sintáticas da lírica barroca. No entanto, certamente uma “sintaxe obscura”, no sentido da construção poética de sequências de itens sintáticos da frase privilegiando enunciados longos, valendo-se de conjunções coordenativas e subordinativas, com sintagmas invertidos, contribui para o efeito de obscuridade da poesia. Uma inversão simples, ou seja, o intercâmbio de apenas uma das instâncias frasais (sujeito, verbo, objeto) já promove o efeito de desorientação. Exemplo desta sintaxe de inversão simples, no “Prelúdio” de *A divina quimera*, está no verso: “Perfumaram-te a carne os lírios do caminho...”, cuja sequência sintática, se obedecesse ao paradigma mais comum na língua portuguesa (a sequência sujeito, verbo, objeto) seria: “os lírios do caminho perfumaram-te a carne”. Há também, em bom número, o trabalho de anteposição do adjetivo ao substantivo: “Das rosas do jardim a virginal tristeza” e “– Das vozes deste amor a musical tristeza”. Após uma primeira leitura, recomenda-se o restabelecimento da ordem recorrente da língua, possibilitando, assim, melhor apurar a semântica lógica dos versos, servindo de base para a exploração da “semântica imaginária”.

Se as inversões sintáticas simples já colocam o leitor ou o ouvinte num estado de desorientação, as inversões sintáticas complexas, ou seja, de mais de dois sintagmas frasais, contribuem, numa potência bem mais elevada, para a criação do sentido do *vago*. No “Prelúdio”, como exemplo de inversão sintática complexa, temos esta estrofe, quase completa: “Vista-te o sono de dolência o odor das rosas/ que espreitam do jardim, maravilhadamente,/do teu secreto sonho as horas misteriosas!”, cuja sequência sintática, se estivesse em consonância com o paradigma mais comum na língua portuguesa (a sequência sujeito, verbo, objeto) seria: “As horas misteriosas, o odor das rosas que espreitam do jardim vista-te maravilhadamente o sono do teu sonho secreto!”. Hugo Friedrich (1991, p. 16), no seu livro intitulado *Estrutura da lírica moderna*, recomenda ao leitor, que face à obscuridade dos poemas modernos, tanto no plano semântico, quanto no sintático, acostume-se com esta desorientação:

A princípio, não se poderá aconselhar outra coisa a quem tem boa vontade do que procurar acostumar seus olhos à obscuridade que envolve a lírica moderna. Por toda a parte,

observamos nela a tendência de manter-se afastada o tanto quanto possível da mediação de conteúdos inequívocos. A poesia quer ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de força absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.

A sintaxe dos versos provém de aproximações sintagmáticas não fixadas pelo discurso comunicacional, ou seja, elas estão distanciadas da sintaxe da comunicação. Isto vai de encontro com a hipótese que a poesia moderna foi uma reação contra o descritivismo fortemente disseminado pelos trabalhos científicos, de cunho nomológico (o qual não admite o emprego da sinonímia), no século XIX, e pela ascensão do jornalismo como rápido meio de divulgação de notícias, escritas no gênero discursivo do fato ocorrido, possuindo a pretensão de abarcar descritivamente o real. Este re- vigoramento do vocabulário e da sintaxe foi trabalhado pelos poetas modernos, seja Eduardo Guimaraens ou Arthur Rimbaud, ambos utilizaram um “estilo simbólico moderno” que transforma a significação habitual das palavras, em sinais para expressar outra coisa, sem assegurar esta outra coisa numa tessitura de sentido coerente.

3 O ritmo enquanto elemento dinamizador do poema

Se os níveis lexicais, sintáticos e semânticos do “Prelúdio” convergem para a criação do clima vago do poema potencializador da plurivocidade interpretativa; em contrapartida, a métrica, a acentuação e alguns outros procedimentos estilísticos, que compõem o *ritmo*, asseguram um tipo peculiar de rigor poético, sem, no entanto, destoar do clima produtivo de uma plurissignificação semântica.

No poema em questão, o metro é composto de doze sílabas poéticas, na modalidade do alexandrino (o verso que apresenta sílabas tônicas nas posições seis e doze, caracterizando uma cesura e dois hemistíquios). A rima, em todas as estrofes, é organizada de maneira que o primeiro, o terceiro e o quinto verso rimem entre si, enquanto o segundo e o quarto verso rimam entre si. Também o primeiro e o último verso, de cada estrofe, são os mesmos, compondo uma técnica de espelhamento, ou paralelismo, que será explicada adiante. Como exemplificação de tais procedimentos, que garantem o rigor poético evocado, eis a primeira estrofe do poema:

Das rosas do jardim a virginal tristeza
por que, por esta noite azul de outono frio,

vem embalar-te a doce e mística pureza
que reflete, a um fulgor de estrelas erradio,
das rosas do jardim a virginal tristeza?
(GUIMARAENS, 1978, p. 23).

Para uma explicação do ritmo, novamente o formalista russo, Iuri Tinianov (1975b, p.7), propõe reflexões de interessante força epistemológica. O teórico letão postula que dentro do verso, nem todos os seus elementos compositivos são portadores de um idêntico valor construtivo, diferentemente do discurso pragmático, em que os seus componentes tendem a um nível equilibrado de importância, com o objetivo de uma compreensão plena da significação do enunciado:

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

Logo, fica evidente que, no discurso poético, os elementos compositivos do verso não possuem a mesma intensidade construtiva. A palavra inicial e final do verso, a palavra sobre a qual cai o acento, as palavras que rimam entre si, a palavra anterior e a posterior à pausatória, acabam sendo postas em evidência, em detrimento das outras. Tinianov (1975b, p. 8), então, aponta para o problema existente “em considerar a natureza da construção, o princípio formativo, como um fator estático”. Ou seja, as palavras que compõem o discurso poético possuem relevâncias diferentes, deste modo, algumas palavras são destacadas pelo processo construtivo de criação do poema. Podemos exemplificar, na estrofe de Eduardo Guimaraens, que a palavra “tristeza” rima com a palavra “pureza”, criando assim um vínculo mais estreito, entre estes itens lexicais, do que destes com outras palavras do poema. Esta interação faz parte do dinamismo próprio ao princípio construtivo, evidenciando a possibilidade de criar laços mais estreitos entre certos elementos do poema. Nessa concepção, da obra de arte enquanto dinâmica, Iuri Tinianov (1975b, p. 10), no seu livro intitulado *O problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento construtivo do verso*, desenvolve a seguinte reflexão:

A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma interação dinâmica com um desen-

volvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração.

A forma da obra literária deve ser entendida como dinâmica.

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

Iuri Tinianov levanta apuradamente a questão da forma enquanto integração dinâmica dos seus elementos constitutivos, afinal algumas escolhas poéticas foram feitas com o objetivo de realçar uma interação mais estreita entre certos elementos do verso, para promover determinada construção do sentido no poema. Os versos de Eduardo Guimaraens aparecem, então, como uma luta (dinâmica), e não como uma colaboração de fatores (estaticidade). Assim, fica evidenciado o sistema de interação complexa – entre ritmo, léxico e sintaxe –, próprio à poesia.

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

Um dos elementos composicionais do ritmo é o metro, instância incontornável, dentro dos estudos da poesia e da prática poética. No “Prelúdio” de *A divina quimera*, o metro está dentro de uma unidade, o alexandrino, tal procedimento criativo está de acordo com a escolha estilística buscando formar um poema com um compasso marcado, pela posição dos acentos, dentro do verso, e pelo número de sílabas métricas. O metro, em doze sílabas, é um elemento construtivo do ritmo do poema, entretanto não é o único, pois a sua possibilidade de existência depende da interação

interna dos signos do verso, que na sua totalidade dinâmica compõem o metro. A unidade métrica em doze sílabas se torna evidente quando, com o fim do poema, a expectativa progressiva pelo mesmo metro foi satisfeita, fazendo do poema, portanto, uma unidade métrica. Tais reflexões foram direcionadas pelo trabalho de Iuri Tinianov (1975b, p. 34) sobre o metro, enquanto fator composicional do ritmo poético:

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

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

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

Um ritmo marcante, as rimas, o metro, as assonâncias e as aliterações, são elementos que garantem ao “Prelúdio” uma intensa musicalidade. Esta é uma característica fundamental da lírica moderna, seja para Eduardo Guimaraens, como para Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé. Vale salien-

tar que um prelúdio pode aparecer como elemento composicional também em criações musicais. 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 (1991, p. 92):

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

Eduardo Guimaraens não levou a sua poesia ao extremo do absurdo em prol de uma “música pura”. Entretanto, o poeta porto-alegrense também cultivou a musicalidade poética. Como pode ser percebido no “Prelúdio”, por exemplo, no uso de assonâncias em [o] (“sono de dolência o odor das rosas”), no uso de aliterações em [s] e [z] (“esqueceste a carícia rosa do sorriso”), na rima, que “cadenciando o fim dos versos, pode apresentar qualidade métricas excepcionais” (STAIGER, 1997, p. 38). No metro em doze sílabas, apresentando uma acentuação marcada na sexta e décima segunda sílaba métrica. Mas também nas repetições do primeiro e último verso de cada estrofe. Esta consonância entre música e poesia contribui proficuamente para a promoção do *vago do sentido*, por ser capaz de adicionar certo “clima misterioso”, como foi posto na conferência “A Música e as Letras”, de Stéphane Mallarmé:

Então se possuem, com justeza, os meios recíprocos do Mistério – esqueçamos a velha distinção entre a Música e as Letras como sendo apenas a divisão desejada, para o seu encontro posterior, do primeiro caso: uma, evocadora de prestígios situados nesse ponto da audição e quase da visão, abstrato, transformando em entendimento; [...] Arcando esteticamente com as consequências, apresento esta conclusão (se, por alguma graça, ausente, sempre, de um relato, eu os levasse a ratifica-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 (MALLARMÉ apud GOMES, 1985, p. 102).

Esta famosa conferência de Mallarmé é importante para o desenvolvimento e repercussão do simbolismo por duas razões. Em primeiro lugar, é exposta a aproximação entre música e poesia, mas também pelo trabalho poético aplicado ao discurso ensaístico. A linguagem presente nesta conferência está sintonizada com um dos pressupostos teóricos de Mallarmé: o sentido do discurso emana através de sugestões. Explicando o texto de “A Música e as Letras”, Álvaro Cardoso Gomes (1985, p. 104) expõe a relevância da utilização da musicalidade, enquanto traço estruturante da poética simbolista:

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

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

4 Uma interpretação do “Prelúdio”

O desenvolvimento pormenorizado dos quatro planos poéticos – o semântico, o lexical, o sintático e o rítmico – do poema “Prelúdio” fornecem subsídios para uma interpretação. Assim, este poema trabalha o jogo de reflexos, evidentemente, pela repetição do primeiro e último verso de cada estrofe, e de maneira velada, estabelece a questão: o que um espelho na frente de outro reflete? Pode ser o Nada ou o absoluto, ou o Nada e o

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

O tom do “Prelúdio” é translúcido, diáfano. Como já evocado antes, existe uma obscuridade emanando das combinações lexicais e da difícil formulação de sentidos para os versos. Mas a obscuridade não se restringe a estes pontos, pois há a construção de um clima extremamente ambíguo. Começo evocando o momento temporal do poema: o amanhecer, ou seja, entre a noite e o dia. Mas também, Perdita está entre o sono e o despertar (“Por que entreabres o olhar à alva do sol que nasce?”). Ambígua também é a pessoa amada, Perdita, evocada entre “Musa e Melancolia”, ou seja, entre amor e tristeza; com o uso do tempo pretérito no verso: “esqueceste a carícia rósea do sorriso”, é possível inferir que, no passado, tal relação foi feliz, no entanto, agora, ela é uma quimera, portadora de uma estranha morbidez. Se esta condição disfórica é patente no eu-lírico, a pessoa amada também sofre: “e a tua boca sente o acre sabor terreno/ de uma desilusão no destino indeciso”. Por isso, a chave de leitura do espelhamento, entre o Nada e o Absoluto, porque o poema retrata uma condição oximórica, onde os opostos coexistem, não se anulando. Esta coexistência extrema só pode existir na alma daqueles que sentem emoções complexas, e no discurso construído poeticamente.

Donaldo Schüler, num trabalho de divulgação das letras rio-grandenses, também viu, neste poema, um “jogo de reflexos”: “Em cada uma das estrofes, o último verso repete o primeiro. [...] “Prelúdio” apresenta a linguagem num mais avançado estado de autonomia. Reduzida a referen-

cialidade, a linguagem passa a refletir-se a si mesma.” (SCHÜLER, 1986, p. 20). A autonomia da linguagem, pelo distanciamento do uso corriqueiro das palavras, faz com que seja construído pela linguagem um mundo de reflexos:

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

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

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

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

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

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

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

A tarefa a que se propôs Rubens de Barcellos não foi satisfeita, em tão diminuto número de páginas. No entanto, alguns de seus apontamentos são valiosos, sobretudo na importância da música de *A divina quimera*. Esta já aludida *musicalidade* pode ser considerada como componente da configuração poética de Eduardo Guimaraens, pois é compartilhada pelos líricos modernos. Também Rubens de Barcellos (1960, p. 89) 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, no-

turnos e romanças, determinando-lhes o tom, o tempo e os temas melódicos.

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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

A Revolução Industrial operada no século XIX, pela sua necessidade de mão de obra barata, atraiu para os centros urbanos um imenso contingente humano. O trabalho fabril, com suas longas jornadas de trabalho, em condições insalubres, levando a uma vida degradada, acabou transformando o ser humano em mera engrenagem para o mecanismo capitalista. Além disso, com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução, surge uma primeira literatura de massa, que, para assegurar uma público grande, transforma arte em mercadoria, ou seja, produto para consumo.

A lírica moderna representa uma reação a esta “banalização da arte”. As suas melhores composições renovam a aura da obra de arte, pelo fato de cada leitura possibilitar uma nova interpretação. O leitor e a sua sensibilidade estética, pelo fato de os conteúdos serem “equívocos”, intervem ativamente na produção de sentido poético. Com a criação da significação dependendo do aqui e do agora de cada leitor, a obra recupera o seu

valor de culto, ao mesmo tempo em que transforma o sujeito da recepção em elemento ativo no contato com a arte. Falando da poesia de Mallarmé, Hugo Friedrich (1991, p. 114), comenta a tensão entre o mundo moderno e a poesia moderna:

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

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

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

A linguagem poética de Eduardo Guimaraens configura as palavras

de maneira distanciada do seu uso cotidiano e comunicacional. Assim, o poeta porto-alegrense se vale dos *indícios flutuantes de significado*, potencialidade de configuração poética que retira parte da carga semântica comum dos sintagmas para que eles, em contato com outros signos que habitualmente não estão associados, cheguem a desenvolver novas possibilidades de compreensão para o poema. As palavras são assim retiradas do seu uso lógico para – na poesia – poderem formar sentidos inéditos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- BARCELLOS, Rubens de. *Estudos rio-grandenses: Motivos da história e literatura*. Porto Alegre: Globo, 1955.
- BERNARDI, Mansueto. *Obras Completas: Eduardo Guimaraens e Alceu Wamosy*. Porto Alegre: EST / Ed. Sulina, 1980.
- 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.
- LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa: A intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1994.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.
- 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 I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Recebido em 08/06/2020

Aprovado em 07/07/2020